

5

**LA ILUSIONISTA:**  
KASUYO SEJIMA Y SANAA



## LA ILUSIONISTA



[EP-169]

Fotografía de cubierta del libro *Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa/Sanaa: Works 1995-2003*, repetición visual de la lámina del techo de la *Flower House* (2007)

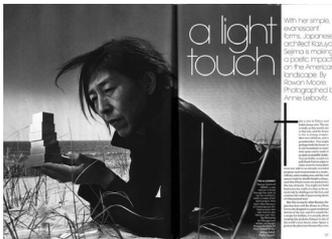
### KASUYO Y ANNIE

Las dos mujeres caminan juntas hacia el mar. Se llevan un par de cabezas de diferencia e intentan acompasar el ritmo de sus pies. Sejima es una persona muy menuda y junto al metro con ochenta y tres centímetros de Annie Leibovitz, sus mundos parecen estar a escalas diferentes. Con su silueta nítida, frágil y oscura, la propia Kasuyo, parece sacada de entre la multitud de diminutos personajes que habitan sus maquetas.

En la playa las espera un equipo de 17 personas y el set armado para la sesión de fotos de la revista *Vogue* en la cual se publicará una entrevista a la arquitecta con motivo de la inminente inauguración del "*New Museum of Contemporary Art*" de Nueva York. Sejima está vestida totalmente de negro, recostada boca abajo y acodada en la arena. Sus manos sostienen delicadamente una miniatura del museo y su mirada está fija en él mientras que, a poca distancia, la brisa de un ventilador (con la intensidad y la dirección adecuadas a la



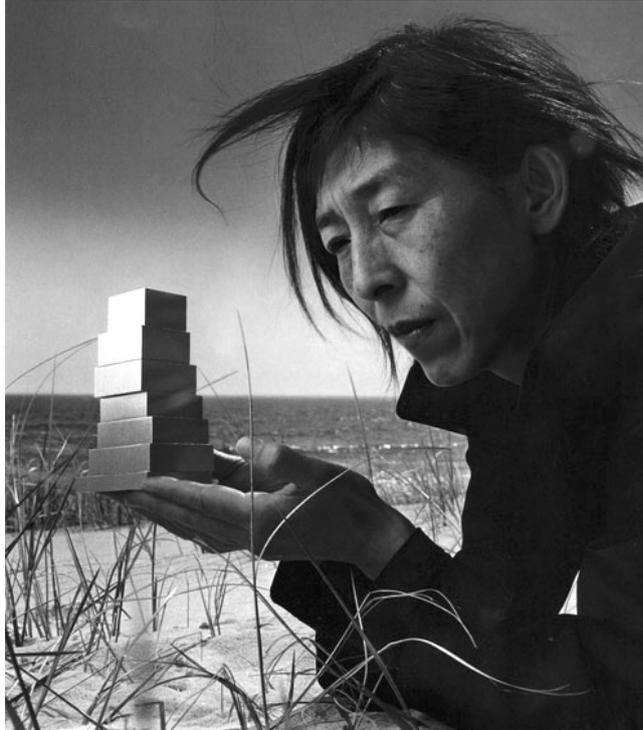
[EP-170]



[EP-171]



[EP-173]



[EP-172]

Kasuyo Sejima:

[EP-173] *New Museum of Contemporary Art*, Nueva York, 2007  
Foto Dean Kaufman

Sesión fotográfica con Annie Leibovitz para la revista Vogue:

[EP-170a172] Secuencia de fotogramas detrás de cámaras, página de apertura del artículo en Vogue e imagen principal seleccionada en la cual Sejima contempla un pequeño modelo de su *Nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York*

toma) mueve suavemente su pelo oscuro. Annie Leibovitz realiza varias pruebas, ajustando la altura de horizonte. Finalmente se concentra en las tomas bajas con el lente casi a ras del suelo <sup>268</sup>.

En la imagen elegida para abrir la nota a doble página [EP-172], las raleadas hierbas de playa parecen un pequeño bosque de cuyo seno ha sido arrancado el edificio por una inexpiente Gulliver recién desembarcada en Liliput. El punto de vista de ojo de hormiga colabora activamente con la ilusión. Aislados del resto del mundo, la creadora y su creación se miran a los ojos. La toma pone en relación el primer plano, ocupado por Sejima y el mar en el fondo, evitando la mediación de planos medios y con ella la continuidad de la progresión perspectiva. Este recurso, que fue aplicado en la pintura por Georgia O'Keeffe y en la arquitectura por Le Corbusier <sup>269</sup>, es retomado por Annie Leibovitz para enfatizar la ambigüedad de escalas en el proyecto de la imagen fotográfica<sup>270</sup>.

## CAJAS DE EMBALAJE

... "cuando tenía unos 10 años, solía jugar con mis amigos en los solares que había cerca de mi casa. Utilizábamos cajas de embalaje para hacer casitas. Por ese entonces todas las familias estaban comprando televisores y lavadoras porque la economía japonesa estaba en crecimiento. Utilizábamos los embalajes de todos esos electrodomésticos para hacer casas en el parque. También hacía casas de muñecas. Me crié en este ambiente. Algunas veces también hacía mesitas para las muñecas con libros, cosas para la casa, no solo la casa. Luego, crecí y me deshice de todo esto, pero conservo las muñecas, que son muy importantes para mí (se ríe)." <sup>271</sup>

Para los arquitectos el trabajo con modelos es algo habitual. Sostener un proyecto de arquitectura en la mano no es, consecuentemente, una experiencia extraña para un diseñador.

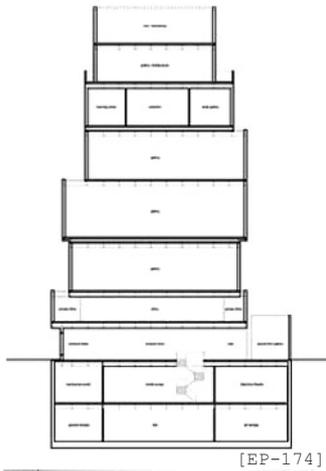
---

268 El registro fílmico de este momento consta en el documental de la BBC de Londres "Annie Leibovitz: life through a lens", 2007, disponible en fragmentos [en línea] en <http://www.youtube.com>

269 ver "Georgia y Charles, construyendo horizontes" en capítulo Le Corbusier

270 Moore, Rowan, "A light touch: Kasuyo Sejima, the illusionist", en Vogue, noviembre de 2006. Pie de foto de imagen de presentación: Kasuyo Sejima de SANAA una mujer poco común que irrumpe en el ranking de los 10 mejores arquitectos, sostiene un modelo de su último proyecto, el Nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York. Sejima usa su propio abrigo de Commes des garçons; Peinado, Dai Michishita para Management Artists; Diseño del Set, Marguerite Wade para Mary Howard Studio; Editor, Phylis Patrick, [TA]

271 Pérez Rubio, Agustín, "Uno más en casa de los Sanaa. Una conversación de Agustín Pérez Rubio con Kasuyo Sejima y Ryue Nishizawa", en 'Housing', Catálogo Exposición "Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa / SANAA", Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2007



Kasuyo Sejima:

*New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 2007*

[EP-174] Corte longitudinal

[EP-175] El museo en el barrio, visión de escorzo

[EP-176] Serie de modelos de estudio

[EP-177] Sherwood Forlee: Lámpara de mesa *New Lamp*, 2008

El edificio que antes de ser fue una pequeña maqueta, fue también otras más grandes y más grandes aún, y de nuevo más pequeñas. La pila de cajas ensayó escalas, mudó de materialidad, fue acomodada por el tiempo, el programa, la normativa, la intuición, la luz, la geometría, la estabilidad y el equilibrio, la historia del rascacielos neoyorquino y el perfil de escalonamiento, el gesto, la impronta, la pregnancia sígnica, la casualidad y la causalidad. Pero siempre fue "una pila de cajas desfasándose, que fue la misma definición que me dio mi hija de seis años al instante de mostrárselo" <sup>272</sup>. Rowan Moore apunta que el museo, apareciendo como un bloque pero siendo a la vez escalonado, evoca intencionalmente el perfil tradicional de las torres de Manhattan, de modo que el perfil del Rockefeller Center o el Empire State pueden traducirse en algo que un niño pequeño puede imaginarse construyendo, y que al mismo tiempo se convertirá en un sofisticado museo de arte contemporáneo<sup>273</sup>.

La facilidad de aprehensión formal contrasta con sus dimensiones reales. Las "cajas" no son tales solo desde el punto de vista geométrico, también su textura visual regularísima colabora con esta lectura. Precisamente el silencio de las grandes cajas exalta su escala. Sin ser un edificio de gran altura sus superficies mudas contrastan con la vibración tectónica de la estructura porticada y regular de pisos, cornisas y ventanas de sus vecinos [EP-173,175].

Las construcciones linderas revelan su escala precisa, su número de niveles y de ambientes a la calle. Poseen una figuración arquitectónica esperable que nos permite entender su presencia y sus dimensiones, y relacionarlas previsiblemente con nosotros. Los volúmenes del museo, en cambio, neutralizan toda comunicación de este tipo, mediatizan información y adoptan un carácter radicalmente abstracto, propio de los objetos. De los objetos geoméricamente puros y expresivamente abstractos. Entonces, los tamaños esperables de unas y otras realidades se intercambian (algunas de las cajas apiladas son incluso bastante más grandes que las construcciones vecinas) e instalan una sensación de extrañamiento, de transplante de una realidad de un universo escalar a otro diferente.

Tanto es así que no se requirió demasiado tiempo para que alguien buscara devolver al Nuevo Museo de Arte Contemporáneo a su universo

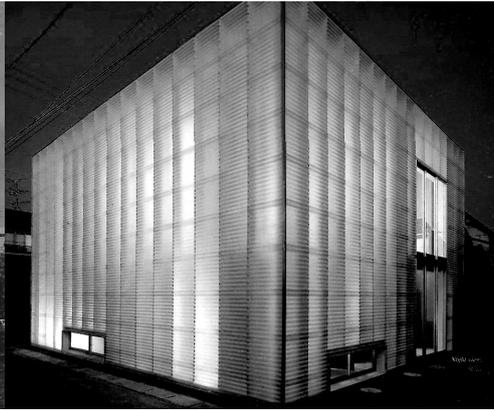
---

272 Palabras de Lisa Philips directora del Nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Nueva Cork, en Moore, Rowan, *Loc.Cit.*, [TA]

273 Moore, Rowan, *Loc.Cit.*, [TA]



[EP-178]



[EP-179]



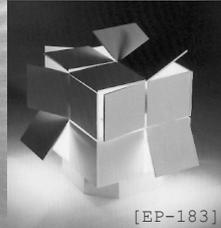
[EP-180]



[EP-181]



[EP-182]



[EP-183]



[EP-184]

Kasuyo Sejima:

Casa S, Okayama, Japón, 1995-96

[EP-178,179] Vistas diurna y nocturna

[EP-181] La galería anular

[EP-182] El espacio de estar en la planta superior

[EP-180] Isamu Noguchi: Lámpara de pie Serie *Akari*, modelo UF4-L10, 1951

[EP-183] Kaori Shimanaka: Lámpara de mesa *Open Light*, 1987

[EP-184] Fanales tradicionales japoneses en piedra

escalar natural. El diseñador neoyorquino Sherwood Forlee propone a un año de la inauguración del "New Museum" su *New Lamp*, una lámpara de mesa de noche que reproduce a escala la volumetría del museo [EP-177]. Construida artesanalmente en acrílico blanco con luz fluorescente interna, la luminaria invierte la condición luminosa del objeto original ya que las cajas del museo son opacas. Si bien el estímulo puede haber estado localizado en parte en la típica fiebre estadounidense de marketing que contamina toda producción social y cultural y fortalece la industria del *souvenir*, no deja de ser un comentario apropiado sobre la escala expresiva con la cual es naturalmente percibido el edificio.

Discurriendo un trayecto escalar iterativo, hemos pasado de las maquetas de estudio al edificio del Nuevo Museo de Arte Contemporáneo para detenernos luego en una nueva versión reducida, esta vez como luminaria de mesa para dar paso a continuación a una luminaria a escala urbana: la casa S.

#### **FANALES**

Como un gigantesco fanal cúbico, la casa ilumina una pequeña esquina de la ciudad japonesa de Okayama [EP-178,179]. Su desafiante abstracción geométrica y material la transforma en una obra fácilmente aprehensible pero, al mismo tiempo, de lenta asimilación. La lógica compositiva subyacente está ciertamente mucho más próxima al diseño objetual que arquitectónico. La *S-house* ocupa una frontera particular en la cual las escalas precisas se desdibujan y le permiten ser valorada alternativamente como una micro-arquitectura o un macro-objeto.

El tratamiento geométrico es absolutamente preciso. Sin embargo, su razón de ser es simplemente brindar un orden cómodo, práctico y lejano de todo idealismo universalista. La casa es un prisma de base cuadrada de 9,5 mts. de lado y 6 de altura (máxima superficie edificable permitida), recostado sobre una única medianera y abierto sobre una calle de cierto tránsito y un callejón sin salida. Hacia la calle tan solo el signo arquetípico de la puerta de acceso bajo un brevísimo alero altera la uniformidad, hermética y silenciosa, del revestimiento metálico. Hacia el callejón, en cambio, la casa ofrece el rostro cálido y cambiante del policarbonato traslúcido. Todo el conjunto es tamizado por una textura ondulada y regular, eco expresivo de algunas construcciones vecinas.

Como en una cebolla, varias son las pieles que se superponen para brindar protección al núcleo íntimo de la familia (padres, hijos y abuelos). Una primera envolvente, íntegramente resuelta de madera,

abriga el corazón privado de la casa. Sobre un nivel compartimentado y estable, una corona de lamas verticales móviles envuelve la planta superior, libre y flexible. Entre esta envolvente y la piel exterior, un corredor estrecho y a doble altura oficia de distribución natural hacia todos los ambientes de la vivienda. El espacio anular y cíclico protege en su eterno girar la verdadera casa, oculta y "embalada" dentro de estuche interior de madera [EP-181]. A pesar de no cumplir otra función que la de circulación, la expansión de la frontera exterior resulta un recurso clave e insustituible del proyecto. Todas las mediaciones tienen lugar en este espacio: reino intermedio, clausura permeable, colchón térmico, filtro y fuente luminosa, preanuncio y sorpresa de la vida doméstica que abraza.

Probablemente, la principal habilidad del proyecto sea la "espacialización" de la envolvente, sumada a una adecuada elección de los materiales. Dos cajas habitables se organizan así una dentro de la otra. Hacia la ciudad, el cerramiento exterior se perfora de modo convencional con aberturas puntuales que responden en forma y tamaño a las diferentes funciones internas. Mientras, el prisma opaco de madera, protegido dentro de su "capullo" traslúcido, se abre a requerimiento fluctuando entre la clausura y la apertura total [EP-182]. La casa S propone sin duda alguna una nueva *domus*, una casa estuche, próxima a su usuario, y tan cambiante como los estados de ánimo o la luz del sol.

Fanal, capullo, estuche, caja, son todos términos que describen ajustadamente la *S-house*, y todos ellos provienen del universo objetual. No hay casualidad alguna en la intención de protección de la intimidad tras gestos de contención expresiva derivados del mundo de los objetos cotidianos. Existe sí una cuidadosa manipulación expresiva que involucra sincrónicamente la percepción de escala.

Poco tiempo después, Nishizawa -esta vez en solitario- continúa la experimentación con estos "fanales orientales" cuya escala ha sido súbitamente alterada. En la "Casa de Fin de Semana", reaparecen en el interior del recinto cuadrado transformados en patios. Envueltos en cajas de cristal a las que, oportunamente, se suman láminas metálicas microperforadas, pérgolas de madera y cortinados blancos, estructuran nuevamente un sistema flexible y cambiante de control espacial y luminoso. Al cerrar las cortinas, se materializan una serie de inmensos fanales que crean un laberinto espacial suavemente bañado por la luz difusa proveniente día y noche desde los patios. En ambas casas la ejercitación atenta de la abstracción formal y la limitación intencionada de los recursos formales y materiales,

produce cierta indeterminación y ambigüedad escalar que cimientan buena parte de las intenciones expresivas.

### **DEBAJO DE LA MESA**

En el momento de identificar elementos procedentes de la arquitectura tradicional japonesa en su obra, tanto Sejima como Nishizawa derivan en cuestiones dimensionales. Mencionan, por ejemplo, el espesor de los cerramientos y el peso de las puertas, y refieren en particular al sistema modular tradicional: "Nuestra postura con relación a las dimensiones tal vez sea diferente. Nosotros usamos paneles de 1,8 x 0,9 metros como modulación tradicional. Todas las casas son pensadas en relación con esta medida, que es levemente menor a 2 x 1 metros. Hay un buen arquitecto japonés de nombre Ishii que creo está usando módulos en metros para crear la sensación de ámbitos más espaciosos, diferentes del *standard* dimensional japonés"<sup>274</sup>.

Identidad dimensional, pragmatismo o supervivencia del espíritu lúdico de la infancia. Sea lo que sea, lo cierto es que la interpretación arquitectónica y espacial de un proyectista sin prejuicios pero con "la visión afilada como el laser"<sup>275</sup>, hace que hasta el espacio debajo de la mesa resulte digno de atención... y de uso.

AZ: Corre la leyenda de que la gente de su oficina duerme debajo de la mesa.

KS: ¡Es verdad! [Se ríe]. Nos agotamos. Yo también me meto después de cenar. Treinta minutos y como nueva.

AZ: ¿Debajo de la mesa?

KS: Sí. Es como un cuartito. Tengo una colchoneta y la despliego <sup>276</sup>.

---

274 Pérez Rubio, Agustín, *Loc.Cit.* , [TA]

275 Palabras de Lisa Philips directora del Nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Nueva Cork, en Moore, Rowan, *Loc.Cit.* , [TA]

276 (Fragmento extraído de: "Camino hacia la extrema sencillez", entrevista a Kazuyo Sejima realizada por Anatxu Zabalbeascoa y publicada en *El País* de Madrid el 16/11/2008)



6

**MATRIZ:**

JOSEF HOFFMANN



## MATRIZ



[EP-185]

JOSEF HOFFMANN: Caja con tapa, c. 1910  
Colección Leopold Museum, Viena

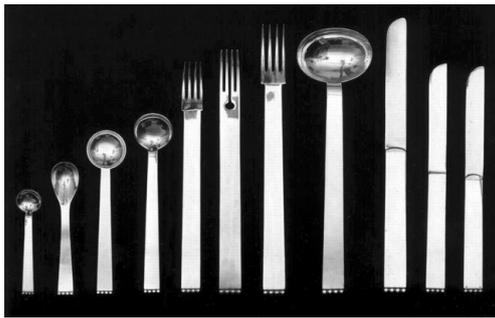
### **GESAMTKUNSTWERK**

Como sucedió en gran parte de los movimientos de vanguardia de inicios del siglo pasado, el espíritu de la *Gesamtkunstwerk* estuvo fuertemente presente en el pensamiento y la producción de la *Wiener Werkstätte*. Consistente con esta filosofía, el trabajo de la empresa incluía naturalmente todas las dimensiones y todas las escalas de diseño involucradas en el proyecto del espacio habitable. De Fusco menciona como algunos críticos de la época aludían con sentido del humor al tema al subrayar el hecho de que una sola persona desaliñada hubiera puesto en crisis el orden impecable de los interiores producidos; o que para vivir en ellos se necesitaba un manual de instrucciones de uso; o aún más, que para habitarlos era imprescindible el control permanente de un director artístico <sup>277</sup>.

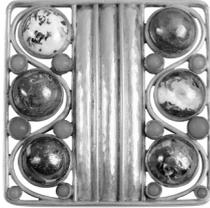
Los Moritz-Gallia, los Skywa-Primavesi, y un selecto grupo de la

---

<sup>277</sup> De Fusco, Renato, *Storia del design*, Editorial Laterza, Roma, 1998, p.122 [TA]



[EP-186]



[EP-187]



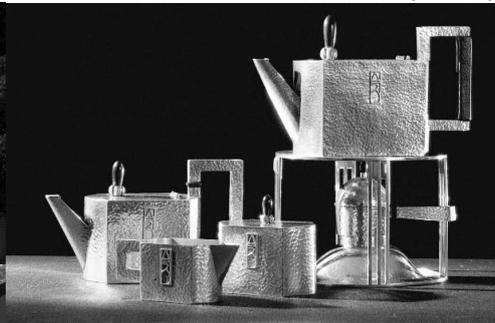
[EP-188]



[EP-189]



[EP-190]



[EP-191]

Josef Hoffmann:

[EP-186] Juego de cubiertos, modelo plano, c.1903-04

[EP-187] Prendedor, 1908-10

[EP-188] Sillón de dos cuerpos *Alleegasse*, para el salón de música del apartamento del Dr. Hugo Koller, 1912

[EP-189] Remate de la torre del Palacio Stoclet, Bruselas, 1905-11

[EP-190] *Pabellón de Austria*, *Bienal de Venecia*, 1934-54

[EP-191] Juego de Té, 1903

alta sociedad vienesa, retratada por Gustav Klimt, habitaba espacios proyectados por Koloman Moser y Josef Hoffman, se sentaba en sus sillas, comía en sus mesas, utilizaba sus juegos de té y a veces, vestido con indumentaria diseñada por la *Wiener Werkstätte* y adornado con sus joyas, completaba la "obra de arte total".

### **QUADRATL-HOFFMANN**

Josef Hoffmann, cofundador del movimiento, fue un proyectista cuyas dinámicas de investigación formal fueron particularmente obsesivas. Su rutina estaba guiada siempre por ensayos exhaustivos de alternativas de aplicación de los distintos motivos geométrico-expresivos puestos a prueba. No en vano llegaron a apodarlo "cuadradito" Hoffmann, apelativo fiel al enamoramiento por la abstracción geométrica del cuadrado, heredado de Mackintosh. Consecuentemente, se volvió habitual que la misma fórmula compositiva dialogara consigo misma, resonando en las múltiples versiones que podían encontrarse integradas al diseño de cualquiera de sus ambientes.

Para Úbeda Blanco, "Hoffmann no establece ninguna diferencia a la hora de proyectar arquitectura o de diseñar muebles y objetos de uso cotidiano. En su trabajo utiliza lo que J. A. Cortés define como indiferencia dimensional, consistente en utilizar el mismo lenguaje arquitectónico en el diseño de edificios, muebles y objetos, en el intento de llevar el arte a todas las facetas de la vida"<sup>278</sup>.

Según D'Auria, "la clave de este arquitecto, incansable investigador formal, parece ser la *variatio* permanente, el desvío infinitesimal: la variedad ilimitada que, sin embargo, no cancela el sentido de la repetición y de la continuidad que, por sí solas, representan la esencia económica de la marca de fábrica. La obra de Hoffmann resulta de este modo, bajo una óptica sincrónica, siempre idéntica y siempre diferente a sí misma. De una misma entidad formal, por ejemplo, es capaz de producir constelaciones [de proyectos] que giran alrededor de la matriz, familias de repeticiones no necesariamente pertenecientes a series homogéneas de objetos: incluso, en esta perspectiva, puede suceder que las arquitecturas sean ampliaciones desmesuradas de los objetos y que, viceversa, un mueble, una caja, un cofre sean arquitecturas miniaturizadas"<sup>279</sup>.

---

278 Cortés, J. A., *La estabilidad formal en la arquitectura contemporánea*, Editorial Universidad de Valladolid, 1991, p.61, citado en Úbeda Blanco, Marta, *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*, Secretariado de Publicaciones de Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid, 2002, p.102

279 D'Auria A., "Il Fantasma del nuovo, Hoffmann dal 1897 al 1910", en Baroni D., D'Auria A., *Josef Hoffmann e la Wiener Werkstätte*, Editorial Electa, Milano, 1981, citado en De Fusco Renato, *Loc.Cit.*



[EP-192]



[EP-193]



[EP-194]



[EP-195]



[EP-196]

Josef Hoffmann: Estriado

[EP-192] *Residencia Moritz-Gallia*, sala femenina, edículo del rincón de conversación

[EP-193] *Mesa auxiliar Villa Skywa-Primavesi*, Viena, c.1915

[EP-194] Frontón y orden de pilastras acanaladas de la *Villa Skywa-Primavesi*, Viena, 1913-15

[EP-195] Pabellón de Austria en la Exposición del Werkbund de Colonia, 1914

[EP-196] Pórtico de acceso, *Haus der Wehrmacht*

Para que todo esto fuera posible, la extraordinaria habilidad gráfica de Hoffmann jugó un rol determinante, "el dibujo fue la herramienta de la que se sirvió en su voluntad de diluir las diferencias entre artes mayores y menores. Sobre el tablero desaparecía la autonomía disciplinar y los mecanismos compositivos y creativos se hacían intercambiables; los motivos modificaban su escala y servían tanto para una esquina de una mesa como para un remate de un edificio. Las similitudes con la formulación clásico-renacentista resultan obvias, en lógica coherencia con idea de regeneración que alentaba la propuesta de la Secesión"<sup>280</sup>.

### **LEITMOTIV**

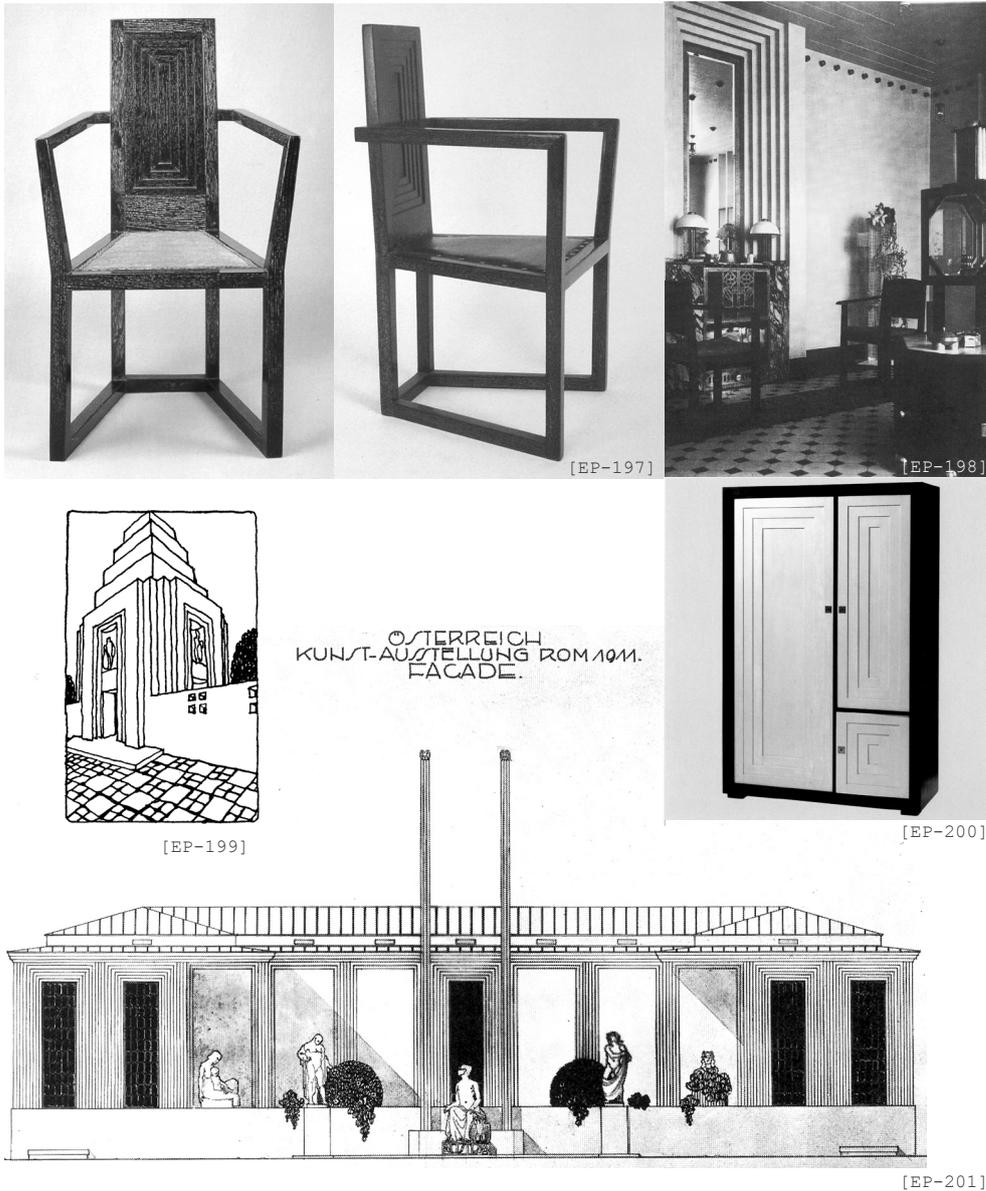
Esta aproximación metodológica al proyecto puede apreciarse nítidamente en todas sus experimentaciones formales, cada una de las cuales gira en torno a motivos diferentes y claramente identificables. En algunas oportunidades corresponden a series desarrolladas en un periodo determinado, y en otras ocasiones aparecen en continuidad a lo largo de toda su actividad como proyectista. El proceso proyectual, espontáneamente iterativo, hace que por lo general cada motivo sea detonado por experiencias pasadas y desencadene a su vez otras futuras, pudiendo establecerse un sinnúmero de asociaciones cruzadas. Sin pretensión alguna de ser exhaustivos analizaremos la manipulación escalar presente en la investigación proyectual específica de algunos motivos formales recurrentes.

### **Estriado**

En la década de 1910, Hoffmann ensaya una nueva abstracción del vocabulario clásico, despojándolo de su figuración más directa. Si bien sobreviven algunos frontones, las columnas quedan reducidas a paños altos y rectangulares, regularmente estriados, huella sutil y personal de la tradición neoclásica. Esta vibración ornamental define buena parte de la identidad formal de, por ejemplo, la Villa Ast (1909-11), la Villa Skywa-Primavesi (1913-15)<sup>[EP-194]</sup>, o el Pabellón de Austria en la Exposición del *Deutsche Werkbund* de Colonia en 1914<sup>[EP-195]</sup>. El mismo motivo que encontramos en estas fachadas exteriores, aparecerá también contemporáneamente en el diseño de las piezas de mobiliario y la envolvente de sus interiores. La mesa de comedor del apartamento Moritz-Gallia (1913) reaparece,

---

<sup>280</sup> González Presencio, Mariano, "Dibujo versus arquitectura moderna. El dibujo en el debate sobre el ornamento en Viena" en RA, Revista de Arquitectura, Universidad de Navarra, Diciembre 2000, p.10



Josef Hoffmann: "Offset"

[EP-197] Silla con posabrazos, *Apartamento Dr. Hemann Wittgenstein*, c.1905

[EP-198] Recepcion del *Salón de exposición de Wiener Werkstate*, Viena, 1903

[EP-199] Pabellón monumental, 1903, proyecto

[EP-200] Armario habitación de servicio, *Apartamento Stonborough*, Berlín, 1905

[EP-201] *Pabellón de Austria en la Exposición de Arte de Roma*, 1911

aumentada de escala, en la habitación de la señora como edículo protector del ángulo de conversación [EP-192] y puede reconocerse en una escala aún mayor, en el porche de ingreso a doble altura de la *Haus der Wehrmacht* [EP-196]. El mismo plano delgado sobre "patas" (o pilares, o pilastras) estriadas de sección cuadrada, el mismo edículo arquitectónico esencial, puede ser identificado en las tres situaciones como adaptaciones de un proyecto unitario.

### **Offset**

En sus trabajos de inicios de siglo, se reconoce el uso frecuente de escalonamientos breves y regulares de sección cuadrada, configurando series concéntricas de figuras rectangulares rehundidas en lo que hoy día podríamos definir, desde la representación, como una experimentación expresiva a partir de la utilización del comando *offset* de los sistemas CAD.

Estos motivos plásticos, que anticipan en prácticamente dos décadas la estética Decó -y a través de ella la primera modernidad-, aparecen tanto en piezas de mobiliario como en la modulación de fachadas interiores y exteriores de edificios. Los paneles de la fachada de la Casa para el escritor Richard Beer-Hoffmann (1905-06) resuenan en la articulación de los cerramientos interiores del salón de exposición de la *Wiener Werkstätte* en Viena (1903) [EP-198], en la delicada vibración superficial del respaldo de las butacas diseñadas para el Dr. Hermann Wittgenstein (1905) [EP-197], o de las puertas de los armarios del Apartamento Stonborough (1905) en Berlín [EP-200], y reaparecen en versión monumental en el Pabellón de Austria para la Exposición Internacional de Arte de Roma en 1911 [EP-201].

### **Rayas**

Los dos motivos anteriores, acanaladuras y escalonamientos, tienen su correspondencia y paralelismo en los motivos bidimensionales de rayados paralelos y "offset" rectangular.

Los rayados aparecen puros en algunos elementos textiles, como los tapizados de las butacas del vestidor femenino del Palacio Stoclet, o configurando dameros irregulares que entrelazan direcciones ortogonales, como en la cristalería diseñada para Lobmeyr, que incluye decantador, copas de champagne, copas de vino y vasos [EP-205]. Mientras, los rectángulos concéntricos aparecen como motivo del respaldo de algunas sillas diseñada por Hoffmann para el Salón de moda de las Hermanas Flöge (ca. 1903) y, fundamentalmente, como patrón ornamental gráfico -impreso o tejido- aplicado a la vestimenta y sus complementos [EP-



[EP-202]



[EP-203]



[EP-204]



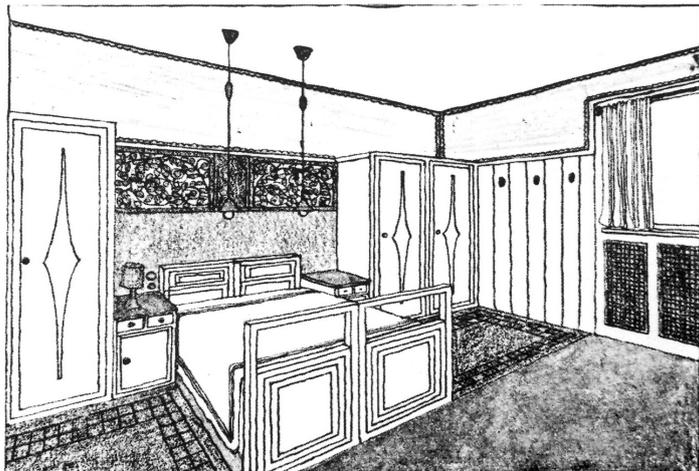
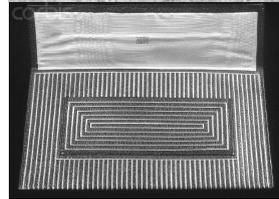
[EP-205]



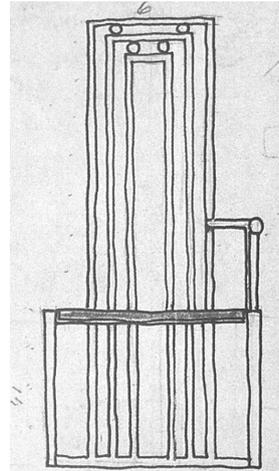
[EP-206]



[EP-207]



[EP-208]



[EP-209]

Josef Hoffmann: Rayas

[EP-202] Vestido diseñado por Hoffmann en 1910

[EP-203] Diseño textil *Bachus*, 1929

[EP-204] Emilie Flöge en el jardín del estudio de Gustav Klimt, Viena, c.1905  
Foto Moritz Nähr

[EP-205] Vaso y botellón *Lobmeyr*, 1911

[EP-206] Florero, 1914

[EP-207] Cartera sobre, c. 1910

[EP-208] Dormitorio *Apartamento A. Brauner*,

[EP-209] Diseño de silla, 1904, probablemente para el salón de las hermanas Flöge

202,204,207], la cristalería [EP-206] o el papel de pared [EP-203]. En muchas oportunidades, la textura visual de estos rectángulos se alterna con espacios de silencio fijados en su centro por la presencia de rombos de dimensión variable.

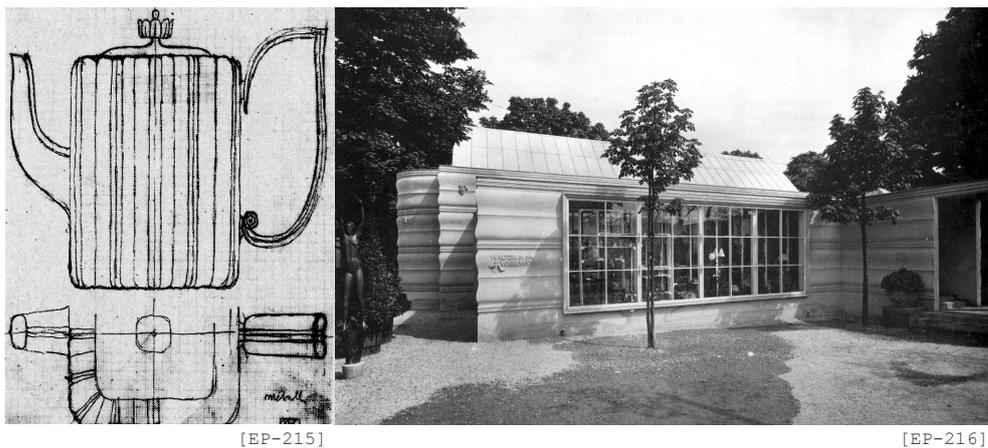
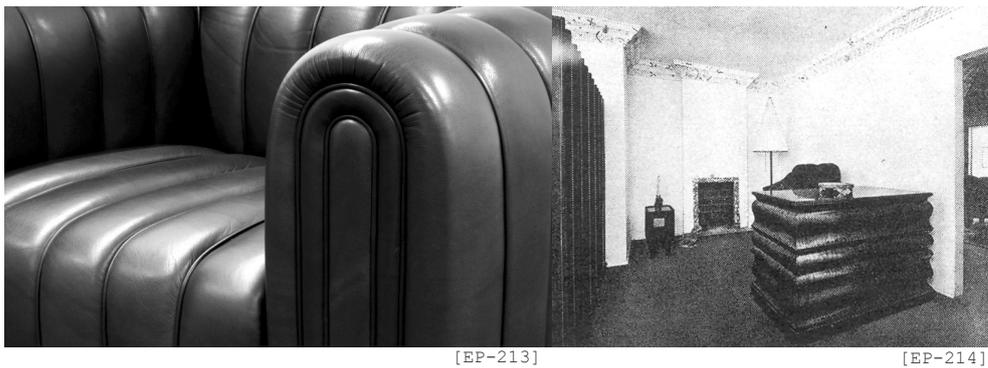
El patrón geométrico-decorativo, como un manto, se posa indistintamente sobre objetos, piezas de mobiliario y cerramientos. Cuando este motivo aparece combinado con los escalonados tridimensionales, se produce un encuentro singular y deliciosamente ambiguo entre la realidad y su representación. En este caso, el juego escalar no reside tanto en la distorsión de las dimensiones esperables como en la distorsión perceptiva del número de dimensiones realmente involucradas. Más que escalas alteradas, dimensiones imbricadas [EP-208,209].

### **Perfiles**

Durante el proceso de diseño Josef Hoffman solía dibujar sobre papel milimetrado. Su afán obsesivo de control geométrico quedaba anclado en el soporte, mientras que la mano alzada de su grafito trabajaba libre y segura sobre él. Su proceso creativo ha quedado documentado en innumerables croquis. La mayor parte de ellos son conjuntos de geometrales con visiones en correspondencia de planta y alzado, con ocasionales apuntes perspectivas al margen. Dentro de la serie de dibujos preparatorios para el diseño de recipientes metálicos y cristalería encontramos algunos exquisitamente sugerentes en los que Hoffmann ensaya con plenos de colores vivos que definen las siluetas simétricas y reconocibles de cálices, floreros, vasos, copas, botellas, etc [EP-210]. La propia técnica de representación desplaza la tensión hacia el exterior, hacia el proyecto cuidadoso de la silueta, del perfil de revolución. Precisamente de su interés por los perfiles -perfiles de simple, doble y múltiple curvatura ritmados por inflexiones angulares como en un trabajo de tornería-, nace toda otra serie completa de experiencias proyectuales.

El mismo perfil cóncavo-convexo que al rotar en torno a un eje vertical da vida a las superficies de revolución de las cristalerías que diseña Hoffmann [EP-211,212], al ser utilizado como guía de extrusión produce cintas de vibración cambiante. Luego, cuando estas se agrupan repetidas una junto a otra, surge una entera superficie moldurada por gajos paralelos. Apoyado en este recurso, Hoffmann investiga en la configuración de láminas, planos y cerramientos pasibles de ser utilizados a diferentes escalas.

La búsqueda da inicio, probablemente, con el diseño del sillón Wittman



Josef Hoffmann: Perfiles

[EP-210] Copón y copón con tapa, tempera sobre papel

[EP-211] Vaso soplado artesanalmente en vidrio iridiscente, c.1920

[EP-212] *Juego de cristalería Royal Blue*, 1915

[EP-213] Sillón-Club Wittmann, 1910, detalle

[EP-214] Mostrador en el interior del *Pabellón de Austria en la Exposición Internacional de París de 1925*

[EP-215] Tetera en plata con textura "en gajos", proyecto, c.1920  
La superficie anticipa la molduración del Pabellón Austriaco de París, 1925

[EP-216] *Pabellón de Austria en la Exposición Internacional de París de 1925*

en 1910 [EP-213]. Sus gajos geométricos verticales, henchidos por el relleno del tapizado configuran su identidad estética y anticipan la naturaleza expresiva de proyectos futuros. Durante la década de 1920, Hoffmann diseña toda una serie de jarras, teteras y objetos metálicos que reformulan sus pieles con una fina molduración vertical [EP-215]. La textura regular producto de una sección perpendicular a la superficie siempre constante envuelve el cuerpo principal de las piezas diseñadas como si se tratase de una estilizadísima cáscara de zapallo.

El mismo motivo, pero dispuesto horizontalmente, se cristaliza más tarde en el Pabellón Nacional de Austria en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París en 1925 [EP-216]. Dentro del pabellón, como muñecas rusas, un mostrador y un pequeño cofre-joyero reflejan cada uno a su escala la misma impronta formal [EP-214].

Según la tradición técnica, la molduración de superficies está mucho más ligada al trabajo de carpintería o al repujado o modelado de los objetos de metal que a la arquitectura. Sekler reafirma esta idea al mencionar que el tratamiento de la fachada del Pabellón de París parece retomar el estilo de los muebles que Hoffmann había presentado recientemente en la *Galerie des Invalides* <sup>281</sup>. Más adelante, en el mismo texto, nos recuerda como L. W. Rochowanski, contemporáneo de Hoffman, comparó en la oportunidad al edificio con un "baúl con cajones y compartimentos, en los cuales guardar hongos aromáticos o atractivas joyas".

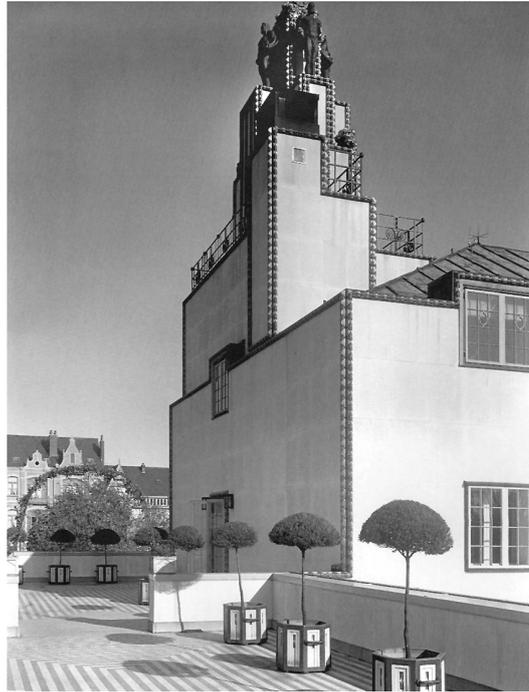
Si en el trabajo artesanal con metales se opta por una velada referencia vegetal (calabazas), en el caso de la arquitectura el vínculo podría quedar establecido con los perfiles ondulantes de las *commode au tombeau*. Se invierte entonces la analogía que asocia el mueble contenedor con el contendor arquitectónico: es la estética de la cómoda la que se amplifica a escala edilicia. El pabellón diseñado por Josef Hoffmann es como un gigantesco mueble. Sin basamento ni remate y con sus anchas molduras horizontales (de la altura de un hombre promedio) repetidas apenas tres veces y media recibe, casi como si se tratara de un injerto, los pocos componentes arquitectónicos reconocibles: ventanas, pórtico de acceso, claraboya. No sería extraño entonces que la experiencia de enfrentarse a él haya supuesto para muchos una suerte de fantasía de empequeñecimiento hecha realidad. Circunstantialmente el círculo se completa y la percepción de la

---

281 Sekler, Eduard F, *Josef Hoffmann, 1870-1956*, Electa, Milán, 1991



[EP-217]



[EP-219]



[EP-218]



[EP-220]

[EP-221]

Josef Hoffmann: Alambre

[EP-217] *Butaca Dr Salzer*, Viena, 1903

Palacio Stoclet, Bruselas, 1905-11

[EP-218] Fachada a la calle

[EP-219] Terraza lateral y torre escalonada

[EP-220] Detalle de bandas metálicas decoradas que enfatizan todas las aristas de la composición volumétrica

[EP-221] Fachada hacia el estanque y el jardín posterior

arista vibrante en el encuentro de muros nos devuelve la evidencia del motivo primario y recurso expresivo esencial de esta serie de proyectos: el diseño del perfil.

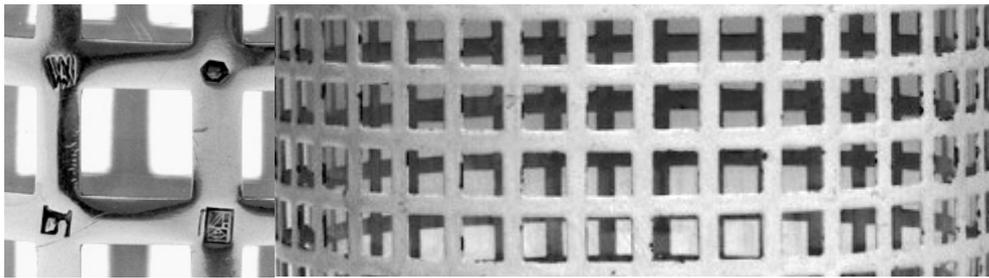
### **Alambre**

El recurso gráfico de la línea aplicado al diseño tridimensional se refleja en varios de los proyectos de Josef Hoffmann. Además de reconocerlo, como ya vimos, en los rayados paralelos o en las texturas tipo *offset*, la línea como énfasis en el reconocimiento de los límites de la forma se hace visible de modo protagónico en el proyecto del Palacio para el banquero y mecenas Adolphe Stoclet en Bruselas (1905-11) [EP-218,219,221]. La articulación volumétrica del edificio viene religiosamente acompañada por un reforzamiento expresivo de todos sus cambios de plano, de todas sus aristas. El palacio se presenta ante nosotros casi como una versión a escala natural de su representación lineal en perspectiva. El mismo gesto de la línea de borde separando el edificio de su entorno en el dibujo sobre papel, reaparece bajo la forma de guirnaldas de cobre oxidado con motivos de hexágonos concéntricos (un nuevo *offset*) en la construcción real [EP-220]. Las aristas físicamente diferenciadas del Palacio Stoclet, configuran en el espacio una estructura de alambre similar a la que nos devuelve la pantalla de la computadora al construir un 3D del edificio. Dos representaciones de una misma realidad a escalas bien diferentes, la del dibujo -manual o digital- y la edilicia, se evocan mutuamente por intermedio de este recurso.

La misma ecuación se repite, como ya es habitual en el proceso de proyecto de Josef Hoffmann, en el diseño contemporáneo de piezas de mobiliario. Un fiel testimonio de ello es el juego de sillones y mesa de café diseñados para el apartamento del Dr. Salzer en Viena (1903) [EP-217]. La estructura de madera lacada en negro dibuja en al aire el trazo espacial de las aristas de cada pieza liberando mediante huecos o superficies tapizadas en blanco la expresión de las caras.

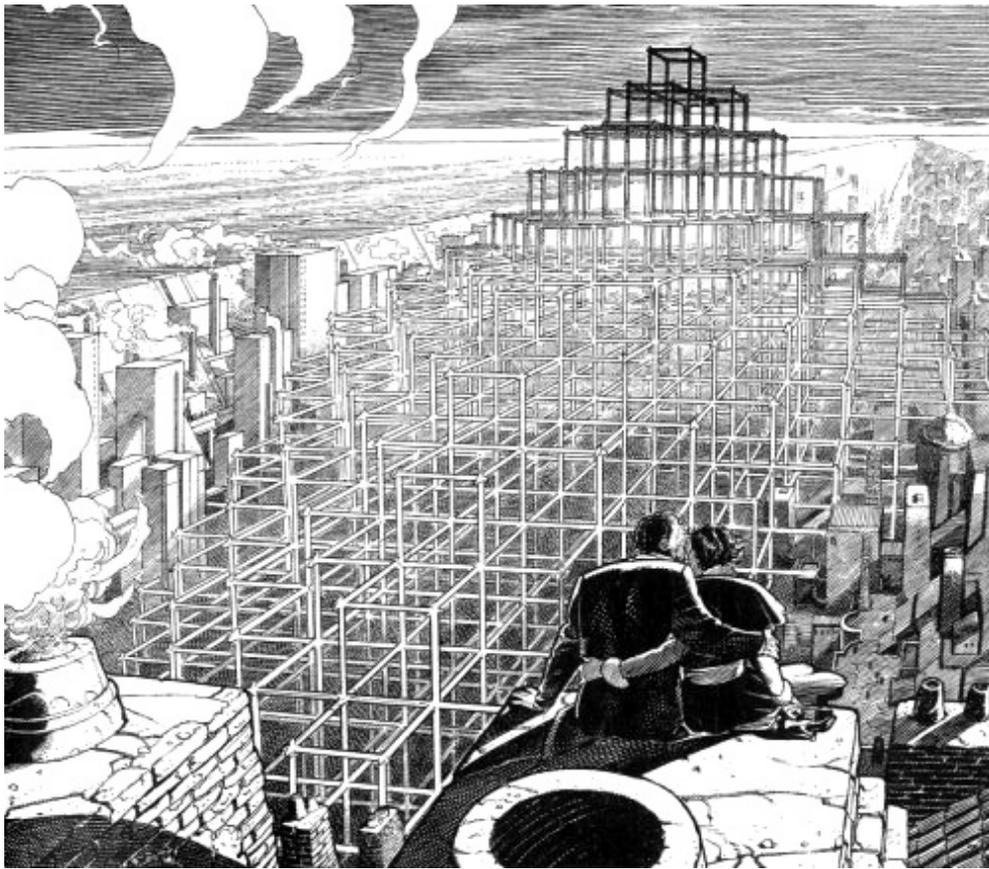
### **Cuadrícula**

El uso de la cuadrícula plana y la grilla espacial de base cúbica forma parte de un ritual de diseño profesado con idéntica devoción por Josef Hoffmann y Koloman Moser, y es reconocido como uno de gestos ornamentales y expresivos más difundidos de la *Wiener Werkstätte*. El módulo espacial cúbico estaba representado, como en el dibujo, por sus aristas. Su rol seminal recuerda al de las estructuras reticulares



[EP-222]

[EP-223]



[EP-224]

Josef Hoffmann: Cuadrícula

[EP-222,223] Dos grados de acercamiento a la grilla metálica cuadrículada que utilizó Hoffmann para diseñar un sinnúmero de objetos

[EP-224] François Schuïteïn y Benoît Peeters: ilustración de *La fièvre d'Urbicande*, 1985

que mucho tiempo después identificarán la obra plástica de Sol Lewitt. Su férreo control geométrico, capaz de contagiar todas las escalas del proyecto, evoca la omnipresencia amenazante de la grilla de *La fièvre d'Urbicande* de François Schuitemin y Benoît Peeters [EP-224].

El sillón "cubo" (ca.1910) no es más que la versión matérica de esa retícula [EP-227]. Su volumen cúbico es, ante todo, la sumatoria de muchos otros cubos, cuyo contacto con el suelo es minimizado por la mediación de cuatro esferas de madera. Paralelamente y en conjunto con Moser, Hoffmann diseña una extensa y exhaustiva serie de objetos fabricados con láminas metálicas perforadas por una apretada grilla de pequeños cuadrados: candelabros, bandejas, pinzas y pala de repostería, juegos de aceitera y vinagrera, maceteros, jardineras-pedestal, cestas, juegos de escritorio con portaplumas y tinteros, papeleras, buzones, y todo cuanto pueda imaginarse [EP-229,230]. La propuesta decorativa lleva hasta sus últimas consecuencias el proceso de abstracción geométrica iniciado por Charles R. Mackintosh en Escocia, al tiempo que ejercita nuevas alternativas en el uso de materiales. La radicalidad de la expresión formal obliga a apreciar la experiencia desde cierta distancia, como una reflexión conceptual desvinculada de una escala precisa. Una composición volumétrica conformada por delgadas láminas, permeables y ligeras, con una impronta geométrica que explícitamente evita privilegiar cualquiera de las tres direcciones principales del sistema de coordenadas cartesianas.

"Lo que la arquitectura moderna adeuda a Hoffmann no es tan solo el hecho de dar la espalda a un repertorio histórico de formas carentes de vida que habían obstaculizado hasta entonces los nuevos desarrollos, sino también su reclamo de ligereza y transparencia, que hoy día aparece como su característica esencial" dice Josef Frank en 1930<sup>282</sup>

Si confrontamos la imagen del pequeño buzón diseñado por "*Quadrat-Hoffmann*" (¡en 1904!) [EP-228] con las palabras de su colega Josef Frank cuando Hoffmann cumplía 60 años, no podemos menos que maravillarnos por la fecunda y profética sugerencia arquitectónica que encierra su trabajo como diseñador. El buzón será, para quién sepa apreciarlo, una visión nítida y violentamente anticipada de las torres de Mies van der Rohe.

---

282 Far-Becker, Gabriele, *Wiener Werkstätte, 1903-1932*, Editorial Taschen, Colonia, Alemania, 1995, p,220)

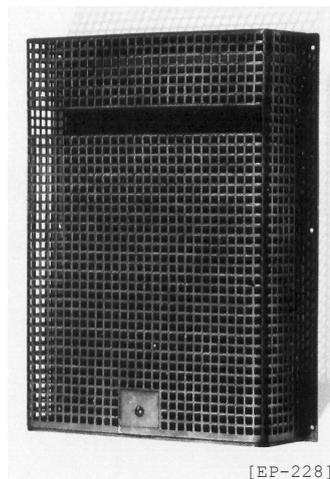


[EP-225]

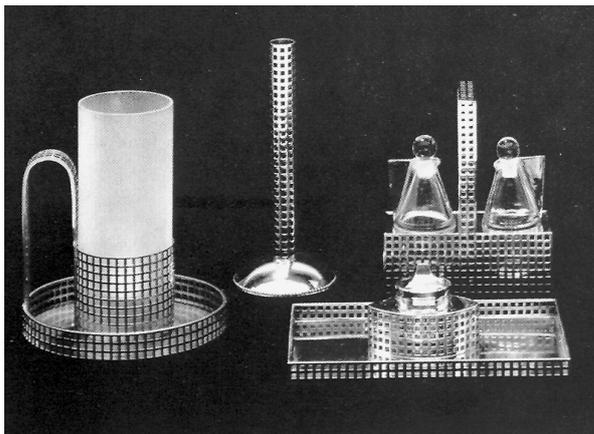


[EP-226]

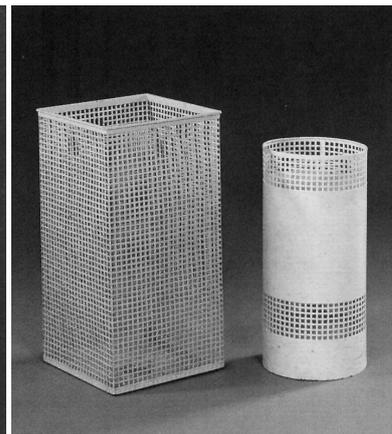
[EP-227]



[EP-228]



[EP-229]



[EP-230]

Josef Hoffmann: Cuadrícula

[EP-225] Cesta para flores en plata, 1905

[EP-226] Silla para *Wittmann Furniture*, 1908  
Colección Museo del Mueble, Viena

[EP-228] Buzón, c.1904-06 , lámina de hierro perforada, pintada de blanco

[EP-227] Sillón Cubo, c.1910

[EP-229] Candelabro, c.1904

El Florero individual, Juego de aceitera y vinagrera y Bandeja con tintero, c.1904, pertenecen a Koloman Moser quién trabajo en equipo con Hoffmann en muchas oportunidades. Todas las piezas están fabricadas con láminas metálicas perforadas.

[EP-230] Papeleras, c.1913-14 a la izquierda, y c.1905-06 a la derecha

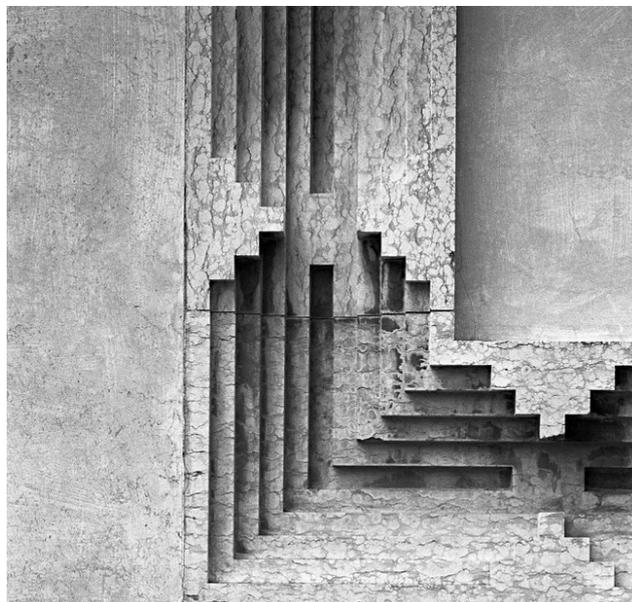
7

**LA ESCALA DEL DETALLE:**

CARLO SCARPA



## LA ESCALA DEL DETALLE



[EP-231]

Carlo Scarpa, Banca Popolare di Verona, 1973, detalle de fachada

### QUERINI-STAMPALIA

En los jardines de la *Fundación Querini Stampalia*, Venecia (1961-63), el agua discurre a través de delicados desbordes y trasvases por una larga serie de contenedores que finalizan en un canal que, en ambos extremos, configura diminutas y exquisitas arquitecturas. En el extremo más alto, una pieza de mármol claro y vetas violetas -contenida en una envolvente prismática bastante plana-, obliga al agua a deslizarse por un pequeñísimo laberinto de plataformas articuladas y levemente escalonadas que desbordan luego en una minúscula cascada sobre el canal terminal. La asociación con la *Casa de la Cascada* de Frank Lloyd Wright, antojadiza y seguramente refutable, no mina en absoluto los evidentes ecos presentes en este pequeño fragmento-universo y que no pueden ser más que un reflejo de la devoción expresa de Scarpa por su maestro [EP-235].

En el extremo opuesto y luego de pasar bajo un león veneciano, una gárgola metálica permite que el agua caiga, petrifica sus ondas en una pieza que recoge una de formas preferidas de Scarpa, el círculo, y la combina con una de las articulaciones más recurrentes en su obra, el



Carlo Scarpa, *Fundación Querini Stampalia*, Venecia, 1961-63

Detalles del diseño del jardín posterior:

[EP-232,233,235] Pieza escultórica en mármol blanco desde la cual una diminuta cascada alimenta el canal de agua

[EP-236] El canal de agua que opera como límite entre la zona verde y la pavimentada del patio

[EP-237,238] El diseño de la pieza que recibe el flujo de agua del canal y lo desvía por debajo brocal de piedra

[EP-234] Frank Lloyd Wright, *Casa de la Cascada*, 1939

escalonado, para perderse luego bajo el brocal de un pozo [EP-237,238]. Carlo Scarpa proyecta con frecuencia utilizando patrones expresivos, tanto ornamentales como espaciales, que luego reformula a todas las escalas posibles, desde la obra de arquitectura en su conjunto, hasta el detalle de una baranda o incluso de un herraje. Sus obras son, en cierto sentido, un gran concierto de ecos y resonancias de un mismo *leitmotiv*.

### **CANOVA**

En la *Gipsoteca Canoviana* (Possagno, Treviso, 1955-57) la lógica espacial, la iluminación y el modo en el cual los yesos de Canova son expuestos dentro de la ampliación que proyecta Carlo Scarpa junto a la casa del artista, encuentran eco en las propias vitrinas diseñadas por el maestro para exhibir las figurillas más pequeñas. Como salas de exposición en miniatura dentro de la gran sala, las vitrinas, elevadas sobre soportes metálicos, navegan la sala entre Gracias, Emperadores y Dioses del Olimpo [EP-241,243].

### **PIXELADO PÉTREO**

Los escalones cúbicos y modulares (aunque con pequeñas variaciones) del basamento del *Monumento alla Partigiana* (1968), frente al ingreso al predio de la *Bienal de Venecia* [EP-245,246] o del hall de la *Fundación Querini Stampalia*, son eco volumétrico de los patrones de "pixelado pétreo" que podemos encontrar conformando el pavimento del ingreso a la fundación, o el revestimiento exterior del gabinete de pequeñas piezas (*Sacello*) del *Museo Castelvecchio* (1956-64) de Verona [EP-244].

### **TUMBA**

La modulación expresiva y la lógica de articulación compositiva de los volúmenes principales de la monumental *Tumba de la Familia Brion* (1969-1978) en el cementerio de San Vito d'Altivole, reaparecen en el proyecto de sus lucernarios, cornisas, altares, estanques, barandas, pavimentos, y se miniaturizan hasta configurar inclusive pernos y bisagras.

Una fotografía de época muestra el catálogo de los herrajes artesanales fabricados para la obra de la Tumba Brion [EP-255]. Es increíble comprobar como todos y cada uno de los motivos, cada una de las iconografías abstractas diseñadas por Scarpa para esta obra -o arrastradas desde otros tiempos y otras arquitecturas-, dan identidad simultánea a un extenso rango escalar de entidades, desde "objetos" habitables, hasta piezas de unos pocos centímetros. Las superficies escalonadas, los cuadrados girados, los binoculares círculos encadenados, las cruces,



Carlo Scarpa

*Gipsoteca Canoviana*, Possagno, Treviso, 1955-57:

[EP-239,240] Lucernario angular, vista exterior e interior

[EP-241a243] La nueva sala proyectada por Scarpa y las réplicas a escala en las pequeñas vitrinas distribuidas entre los grandes yesos

*Museo Castelvecchio*, Verona, 1956-64:

[EP-244] Revestimiento exterior del *Gabinete de pequeñas piezas* (Sacello)

Soporte para el *Monumento alla Partigiana*, Venecia, 1968:

[EP-245] Planta general, croquis de estudio

[EP-246] El soporte y la escultura adentrándose en el agua

las retículas, las medias cañas macizas, los perfiles dentados, las diagonales, todos los signos son obsesivamente reformulados en todas las escalas imaginables.

Estas series formales, en su insistente colonización de nuevas escalas vitales del diseño, en sus ecos visuales que no llegan nunca a extinguirse por completo, se vuelven incluso redundantes. La sobreabundancia de capas de información, de mundos paralelos, provoca saciedad al tiempo que anuncia la fe de Carlo Scarpa en los procesos recursivos que con una dinámica casi fractal parecen prolongarse indefinidamente. "El proyecto en su conjunto fue concebido como una obra sin final [abierta y eternamente inconclusa], destinada a interpretar el tiempo de maduración, la alquimia, los experimentos, las fuentes de las que su lenguaje compositivo se alimentaba. No fue casual que Scarpa deseara ser enterrado aquí, en este cementerio, cerca de su obra. Solo la muerte de su artífice podía poner punto final a la construcción de esta narrativa autobiográfica"<sup>283</sup>.

#### **PROYECTO Y REPRESENTACIÓN**

Scarpa proyecta utilizando excepcionalmente la representación en perspectiva, al menos en perspectiva real. Evadiendo la integridad de la visión que esta supone, sus dibujos recurren siempre a la abstracción inherente a la representación en geométrales, que define con precisión una solución determinada al tiempo que habilita fácilmente su interpretación escalar abierta. Nunca es posible afirmar con tanta rapidez como certeza a que escala pertenecen los apuntes de proyecto de Scarpa. Muchos de ellos pueden perfectamente ser interpretados como la resolución de problemas de rangos escalares distintos y aún contrastantes. Un croquis de estudio de la implantación general de los distintos volúmenes de la *Tumba Brion*, podría perfectamente describir también alguno de los intrincados herrajes hechos especialmente para dicha obra. Lo mismo puede decirse de los dibujos realizados para el diseño de los sarcófagos o las fachadas de la capilla. Cada escala materializada parece operar como modelo tridimensional de alguna de las subsiguientes y, en oportunidades, indistintamente de cualquiera de ellas. La intensidad poética con que las referencias históricas son abstraídas y reformuladas es siempre la misma, sin importar las dimensiones de la pieza a diseñar. La expresión rigurosamente abstracta que evita la asociación convencional denotativa entre forma y significado, preserva un ámbito de pensamiento que trasciende

---

<sup>283</sup> Dal Co, Francesco, "Carlo Scarpa" en *Carlo Scarpa, Architecture and Urbanism Extra Edition. A + U, A + U Publishing Co, Tokio, E8510 October, 1985.*



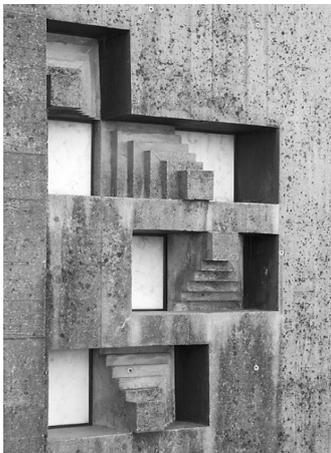
[EP-247]



[EP-248]



[EP-249]



[EP-250]



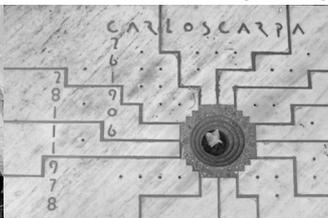
[EP-251]



[EP-252]



[EP-253]



[EP-254]

Carlo Scarpa, *Cementerio Brion*, San Vito Altiivole, 1969-78:

[EP-247] La Tumba de la Familia Brion

[EP-248] Ventana Binocular

[EP-249] El Pabellón de acceso desde el viejo cementerio

[EP-250a253] Detalles / modelados, articulaciones, desagües y tensores

[EP-254] Tumba de Carlo Scarpa (1906-1978), diseñada por el mismo

voluntariamente la escala y se ubica en un plano de reflexión más universal y comprehensivo.

Sus hojas, llenas hasta el último rincón del papel con obsesivas alternativas de solución al problema planteado, son testigos implacables de la dinámica de su pensamiento. "Este *horror vacui* que encontramos en sus croquis de estudio, es el resultado de una rígida disciplina analítica, la única vía efectiva para acceder a la sutil configuración del fragmento"<sup>284</sup>que, a la postre, se convertiría en su marca de fábrica.

### **DETALLES ENSIMISMADOS**

Cada acercamiento a un trabajo de Scarpa nos abre una nueva realidad, igualmente compleja y completa, eco de la anterior y fuente de la siguiente. Cada parte es un nuevo todo. El maestro disfruta de la consciencia de la infinitud del Universo y le hace honor en lo que a su profesión atañe, abordando con idéntico compromiso y seducción todas las escalas que su visión le habilita. Reverbera en nuestro interior la inquietante sensación de que este proceso de encadenamiento de universos análogos encapsulados uno dentro del otro, al igual que en la naturaleza, continúa produciéndose por fuera de nuestro alcance visual. Uno está tentado incluso de auxiliarse con "lupas tecnológicas", para verificar si esto es así. Del mismo modo en que sus detalles pueden concebirse como microarquitecturas, sus obras pueden a su vez entenderse como detalles de improbables arquitecturas faraónicas.

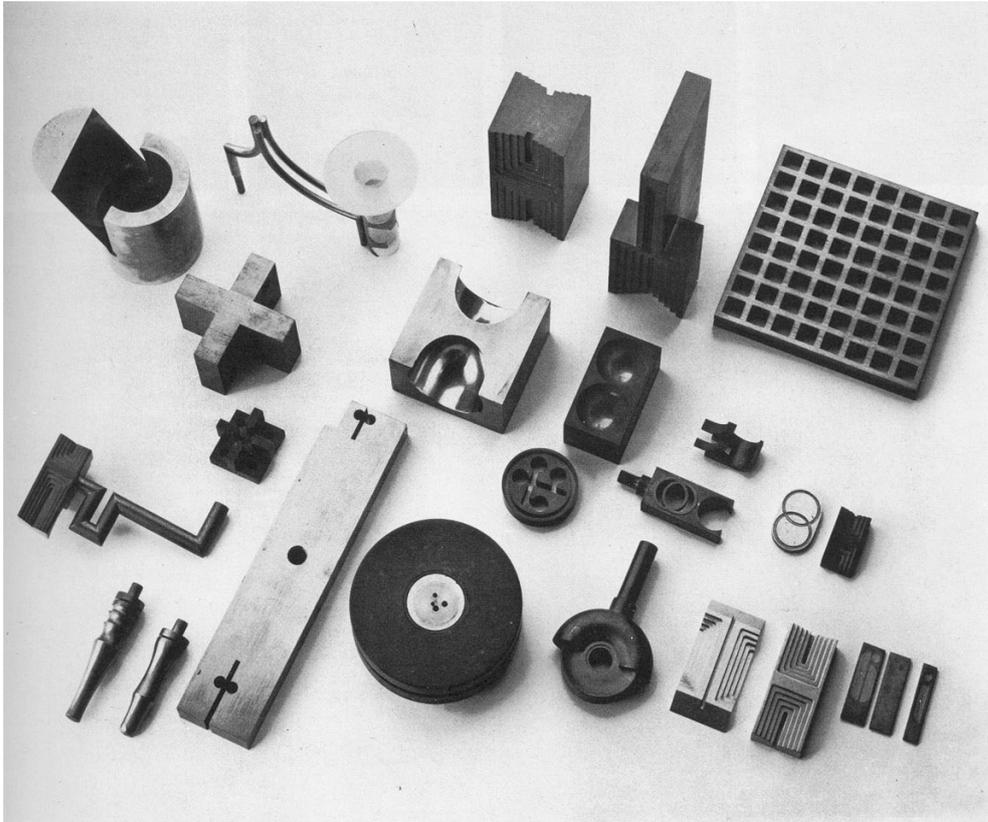
Volviendo al ejemplo del inicio, los jardines de la *Fundación Querini Stampalia*, es interesante mencionar el trabajo de otros creadores, como los arquitectos Antonio Rossetti y Elviro Di Meo que, reconociendo y ejercitando esta forma particular de Scarpa de aproximarse al proyecto como una serie continua de realidades semejantes, transfieren la sutil impronta compositiva scarpiana al diseño de joyas [EP-258]. Continuando una tradición histórica que contemporáneamente ha sido retomada por Cleto Munari -como empresario y diseñador-, desarrollan en primer término una pieza emblemática, el anillo "Homenaje a Scarpa"<sup>285</sup>, para posteriormente diseñar una toda una colección de piezas inspiradas en la fuente, titulada "Scarpa, más allá del signo".

Cuando enfrentados a alguna página web que nos presenta imágenes del

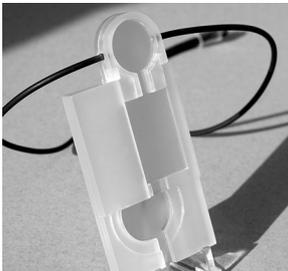
---

284 Dal Co, Franceso, *Op.Cit.*

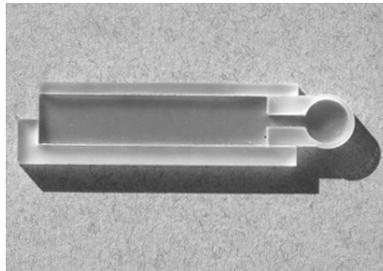
285 Del cual producen tan solo 50 ejemplares numerados, destinados a la venta en exclusividad en la tienda de la *Fundación Querini Stampalia*, en Venecia, con motivo de la apertura al público de toda el área reestructurada por Carlo Scarpa.



[EP-255]



[EP-256]



[EP-257]



[EP-258]

[EP-255] Carlo Sacrpa: Herrajes y piezas especiales diseñadas para el *Cementerio Brion*, 1969-78

[EP-256,258] Antonio Rossetti + Elviro Di Meo: *Joyas Scarpa más allá del signo*, inspiradas en las fuentes del jardín de la *Fundación Querini Stampalia*

catálogo de esta serie de joyas "pobres" fabricadas en acrílico, nos encontramos con la leyenda "hacer *clic* sobre las miniaturas para agrandarlas", crece dentro de nosotros la tentación irresistible de deshacer el hechizo y devolver las joyas a su escala arquitectónica original.

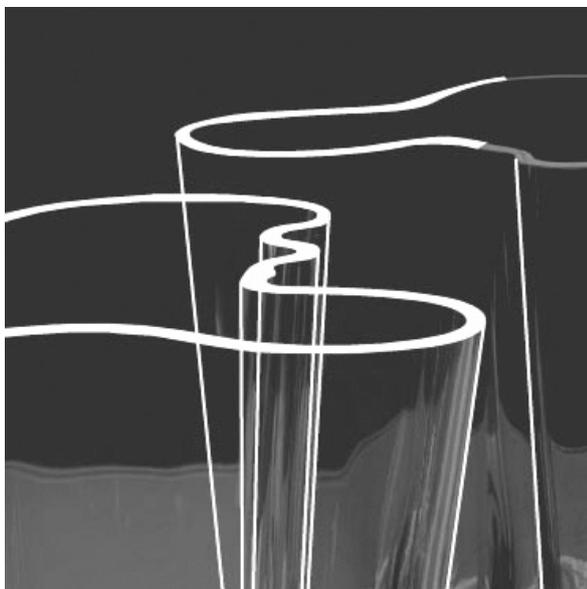


8

**SAVOY:**  
ALVAR AALTO



## SAVOY



[EP-259]

ALVAR AALTO: *Florero Savoy*, 1936

“[...] el espacio arquetípico aaltiano en el cual la yuxtaposición de un estricto plano liso con una superficie rítmicamente ondulada parece transformar el aire del espacio como el azote de un viento gigante [...], parece estar siempre en el argumento del proceso de edificación como una complementariedad entre el plano riguroso de análisis y el surgimiento turbulento y ondulado de la fantasía”<sup>286</sup>

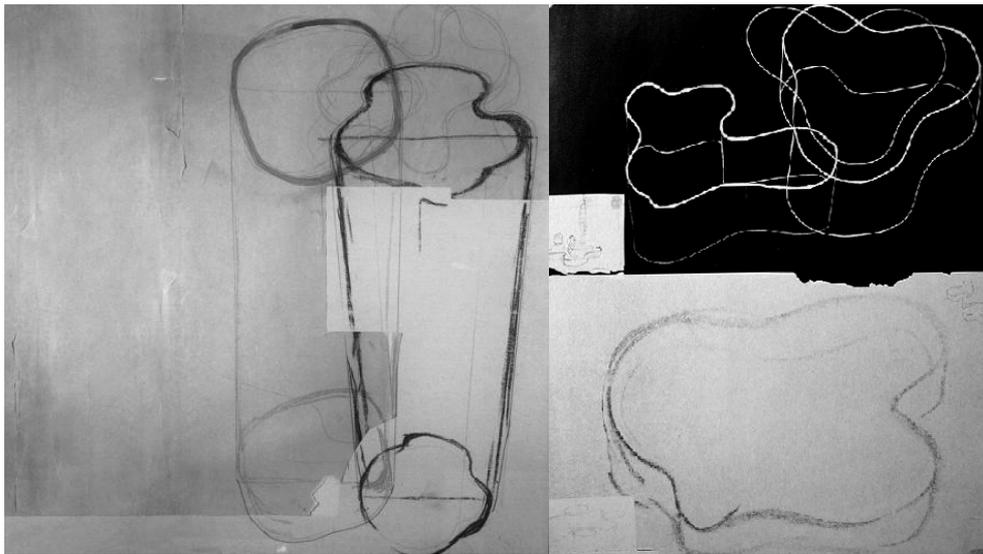
### JARRONES Y PABELLONES

#### *Eskimoerindens Skinnbuxa*

El exquisito objeto de diseño que muy pronto sería conocido como el florero Savoy, nace integrado a una serie de floreros, bandejas y platos con los que Alvar Aalto gana un concurso de diseño organizado por las cristalerías Karhula e Iittala en 1936 para seleccionar nuevas piezas a exponerse en el Pabellón de Finlandia en la Exposición Internacional de París del siguiente año. La serie presentada por Aalto consistía en

---

286 St. John Wilson, Colin, *Alvar Aalto and the State of Modernism*, Editorial Butterworth Architecture, Londres, 1992, p.91. Citado por Suau Ibáñez, Cristián, “El Pabellón Forestal para la Exposición Agrícola de Lapua” en Muntañola I Thornberg, Joseph; Ramírez Boscán, Beatriz, *Arquitectura y cultura: Nuevos paradigmas*. Khôra, Edicions UPC (Universitat Politècnica de Catalunya), 2001, p.68



[EP-260]

[EP-261]



[EP-262]



[EP-263]



[EP-264]

Alvar Aalto, *Florero Savoy*, 1936:

[EP-260,261] Dibujos incluidos por Aalto en la presentación al concurso de las cristalerías Karhula e Iittala en 1936

[EP-262] Fotografía de mujer esquimal vistiendo un par de *Eskimoerindens Skinnbuxa* (Pantalones de cuero de la mujer esquimal), seudónimo con el cual Aalto se presenta al concurso

[EP-263] *Restaurante Savoy*, cuyo interior diseña Aalto en 1937 y en honor del cual el florero es finalmente bautizado

[EP-264] La colección de floreros *Savoy* en exhibición en un salón de la firma Iittala

variaciones dimensionales y proporcionales de una misma matriz formal. El mismo patrón geométrico podía hacerse más grande o más pequeño, pero también más o menos esbelto, dando vida a piezas que fluctúan entre los altísimos floreros y los bajísimos platos-bandeja [EP-264]. La serie, en su conjunto, encuentra su identidad en el inconfundible perfil ondulante de su sección, reafirmada por los dibujos de presentación en los cuales la línea exhibe una gran presencia expresiva [EP-260,261]. El seudónimo con el cual Aalto se presenta al concurso -*Eskimoerindens Skinnbuxa*- puede traducirse como 'pantalones de cuero de la mujer esquimal' y remiten a la ondulación del grueso cuero en la prenda tradicional de abrigo de dicha etnia.

### **Savoy**

En 1937 abre al público el *Restaurante Savoy* para el cual Alvar y Aino Aalto habían realizado el diseño integral de su interior, incluyendo equipamiento, mobiliario y luminarias e incorporando los hoy famosos floreros [EP-263]. Su ondulación característica formaba parte del paisaje de cada mesa al tiempo que encontraba su contrapunto a escala de todo el restaurante en una mesa curvilínea ubicada en el centro del salón comedor. De ahora en adelante serán internacionalmente conocidos como los floreros *Savoy*.

### **Pabellón 1: Exposición Internacional de París**

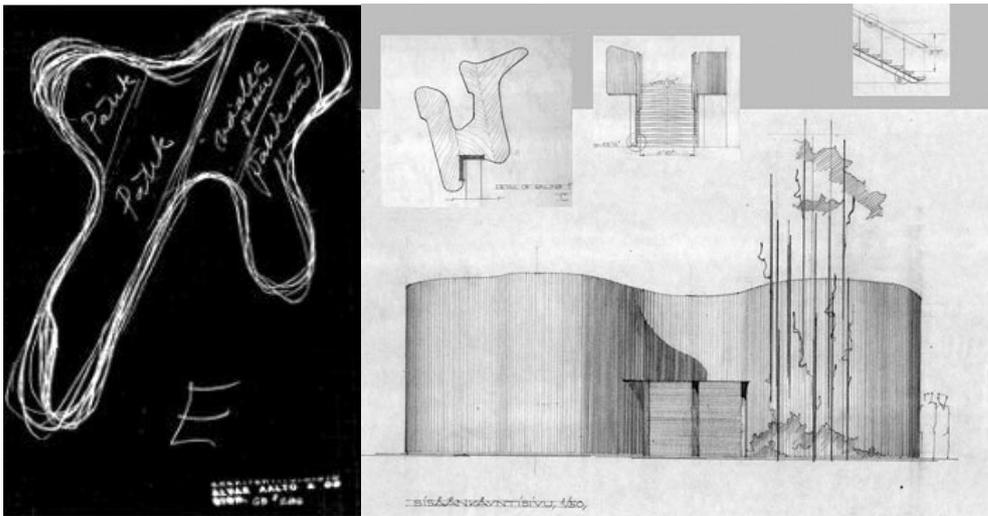
El mismo año que gana el concurso Karhula-Iittala (1936), Aalto se presenta y vence el concurso para el diseño del Pabellón Nacional de Finlandia para la *Exposición Internacional de París de 1937*, dónde finalmente serán exhibidos sus jarrones, floreros y bandejas de cristal. El estudio de Alvar y Aino Aalto participa con dos propuestas: *Tsit Tsit Pum* y *El bosque está en marcha* -que gana el concurso. Ambos proyectos, bastante diferentes entre sí compartían el uso extensivo de la madera como tema de identidad nacional. En el interior del primero, "una gran tribuna curva invadía la zona central y, a modo de pista de despegue inclinada, completaba la escenografía con tres biplanos de madera suspendidos del techo, situados allí donde la altura del pabellón tomaba su máxima magnitud. [...] El balcón curvo era allí por primera vez la *interpretación* de la *aurora boreal* que se puede observar en los cielos del norte de Finlandia y que posteriormente enfatizaría con acierto en el interior del Pabellón de Nueva York de 1939"<sup>287</sup>. La misma búsqueda, la misma dinámica formal del plano libremente ondulado

---

<sup>287</sup> Domínguez, Luis Angel, *Alvar Aalto: una arquitectura dialógica*, Edicions UPC, Barcelona, 2003, p.72



[EP-265]



[EP-266]

[EP-267]

[EP-265,267] Pabellón Agrícola de Lapua, 1938: Vista exterior y dibujo de fachada

[EP-266] Croquis de detalle de madera para el Pabellón de París de 1937

nace entonces de manera simultánea en dos proyectos pertenecientes a rangos escalares bien distintos: un pabellón de exposiciones y un jarrón de cristal, un espacio experimentable y un objeto habitable tan solo con la imaginación.

### **Pabellón 2: Exposición Agrícola de Lapua**

Entre el diseño del pabellón parisino y el de Nueva York, el estudio de Aalto proyecta y construye -por encargo directo- otro pabellón, en esta oportunidad para una exposición nacional agrícola en una población del centro de Finlandia: Lapua. Es una construcción pequeña (18 x 14,5 m, h variable: 4,75 a 2,75 m) y de bajo presupuesto, construida enteramente en madera dentro de un entorno natural boscoso. Un único volumen escultórico ciego y un espacio interior unitario interrumpido solamente por varios grupos de soportes conformados con troncos naturales -algunos incluso sin descortezar- agrupados de a 3 o 4. El cerramiento vertical es continuo y ondula libremente rodeando los pilares agrupados y eludiendo algunos árboles cercanos [EP-265]. Su única perforación es la puerta principal de ingreso. El pabellón se reviste en ambas caras listones verticales de madera rústica al igual que el de París. Esta unidad material y de textura, conjuntamente con sus discretas dimensiones, refuerzan el carácter objetual y de aprehensión directa del pabellón. La iluminación cenital proviene de una serie de cortes lineales y angostos realizados en la cubierta. Con independencia de la escala y los materiales utilizados en cada caso, el florero Savoy y el Pabellón de Lapua desarrollan una misma idea, un mismo concepto, se informan mutuamente. Teniendo en cuenta la cronología de los eventos, la primera lectura del motivo formal fue objetual (florero y balcón interior de la propuesta desechada para París, ambas de 1936) y recién al año siguiente manifiesta en Lapua en toda su potencial espacial, como si mágicamente hubiéramos sido capaces de empequeñecernos hasta poder ingresar a los cristales Savoy.

"Se manifiesta de esta manera la demostración de la transmisión conceptual a través de las obras de Aalto, al margen del procedimiento artístico utilizado: pintura, escultura, diseño industrial, expresión gráfica o arquitectura. Tentador, egoísta e injusto sería pensar que las diversas artes eran meros campos de experimentación para poder realizar sus obras de arquitectura; ellas, creemos, que eran por igual complementarias."<sup>288</sup>

---

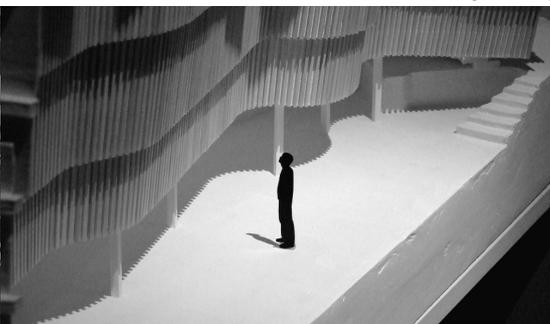
288 Domínguez, Luis Angel, *Op.Cit.*, p.87



[EP-268]



[EP-269]



[EP-270]

Pabellón de Finlandia en la Exposición Internacional de Nueva York, 1939

[EP-268] Vista interior desde el ingreso

[EP-269] Vitrinas en las que se exhibe la colección de cristales de Alvar Aalto

[EP-270] Modelo del pabellón

### **Pabellón 3: Exposición Internacional de Nueva York**

De los pabellones que Aalto realizó, indudablemente este es el que ha merecido mayor difusión. La toma del orgánico interior desde el acceso al recinto, realizada por el propio Aalto, ha sido reproducida en incontables publicaciones dedicadas tanto al conjunto como a aspectos específicos de su obra [EP-268].

Dando continuidad al apretado encadenamiento de trabajos que desarrollan variantes del cerramiento vertical ondulante<sup>289</sup>, Aalto proyecta en simultáneo con el diseño y la construcción del pabellón de Lapua, el pabellón de Finlandia para la *Exposición Internacional de Nueva York de 1939*.

La propuesta se desarrolla a partir de un desdoblamiento de la envolvente del pabellón. La envolvente exterior del pabellón<sup>290</sup> es un prisma regular mientras que en su corazón se despliega un segundo cerramiento múltiple y ondulante. Entre ambos se desarrollan las áreas de servicio y una sala destinada a proyecciones y conferencias.

La relación dialéctica entre regularidad externa y singularidad interior recuerda los propios moldes de madera en los que los jarrones Savoy son sopladados durante su proceso de producción [EP-274]. El cerramiento curvo estaba además inclinado hacia dentro y se desdoblaba en tres cintas paralelas y solapadas, como si hubiéramos invertido una serie de floreros de distintas dimensiones, encajados uno dentro de otro (tal y como habitualmente son presentados).

### **Remolinos**

Tanto en el pabellón de Nueva York, como en el de Lapua o París las vibraciones curvas remiten a fuerzas dinámicas fluidas como la luz, el viento, o el agua. La aurora boreal es un fenómeno atmosférico-luminoso de apariencia muy cambiante, que es posible observar algunas noches entre septiembre y octubre al norte de Finlandia. A veces el arco de luz es visualizado como una fina trama de rayos luminosos verticales, debido a lo cual los delicados cerramientos ondulantes de listones realizados por Aalto son percibidos como una interpretación de este fenómeno tan singular como local. Pero están también los remolinos del viento y el agua, del viento en el agua. Está la delicada e intrincada filigrana que dibuja la frontera entre la tierra y el agua en un país que, como Finlandia, es geográficamente rico

---

289 El cerramiento horizontal ondulante había ya aparecido en el cielorraso del auditorio de la Biblioteca de Viipuri (19xx) bajo excusa técnico-acústica.

290 El espacio Finandés si bien tenía acceso desde el exterior, compartía con otros países un pabellón multinacional.



[EP-271]

[EP-271] Meandros congelados:  
El paisaje natural de Finlandia como evocación y detonante formal  
<http://www.flickr.com/photos/p-e-t-r-i/363422939/>

en archipiélagos y lagos. La misma impronta formal del fluir de la materia se refleja en todas las escalas del paisaje y se transforma con facilidad en un signo de identidad en un país eminentemente rural como Finlandia. Importa poco si es un pequeño charco o un lago el detonante formal de los jarrones Savoy porque, al igual que en la naturaleza, las referencias internas a este gesto seminal, formal y geométrico, serán incontables en la obra de Aalto y abarcarán todas las disciplinas y todas las escalas imaginables: viviendas, pabellones, edificios religiosos, óperas, vajilla, biombos, mobiliario, luminarias, tiradores de puerta, esculturas y pinturas. La geometría libre y fluida de curvas y contracurvas parecería confirmar la teoría de Cristian Suau Ibáñez según la cual "la obra aaltiana está definida por *vórtices*, no *vértices*."<sup>291</sup>

## ÍCONO

### Cubitos de hielo

Con el paso del tiempo, a esta altura casi 75 años, la serie de cristales Savoy (todavía en producción) se ha transformado en un objeto de culto y en ícono del diseño finlandés. Su perfil ondulante y su inconfundible sección aparecen hoy apadrinando una gran cantidad de objetos de diseño derivados de su impronta. El estudio *Pentagon Design*, en el año 2006 y con motivo de cumplirse 70 años del diseño original, presenta una completa serie de productos domésticos basados en su iconografía: posafuentes de madera, *bowls* metálicos, anillos para servilletas, moldes para galletitas y cubeteras de hielo [EP-277,278].

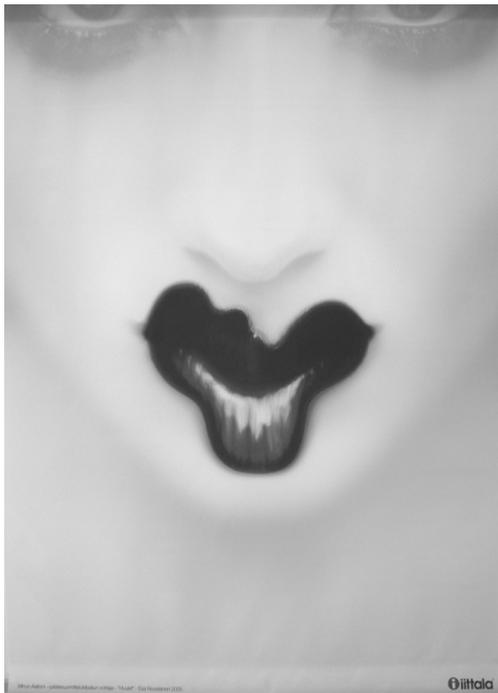
Al menos esta última alternativa, el "cubito de hielo Savoy", en su adaptación escalar, conserva intacta la modulada transparencia del modelo original y la referencia directa al universo de los fluidos.

### NanoSavoy

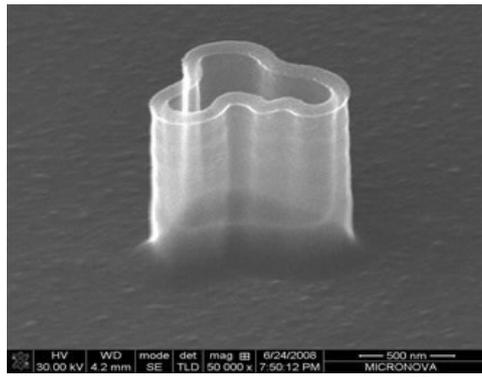
Nikolai Cherukov, investigador del Departamento de Micro y Nanotecnología de la Universidad de Tecnología de Helsinki (Micronova, TKK), fabricó el florero Savoy más pequeño del mundo [EP-273]. Con una altura total de apenas 600 nanómetros, serían necesarios 10 millones de billones de estos floreros de silicona para contener un litro de agua, aunque uno solo de ellos pueda albergar cerca de 4 billones de

---

291 Suau Ibáñez, Cristián, "El Pabellón Forestal para la Exposición Agrícola de Lapua" en Muntañola I Thornberg, Joseph; Ramírez Boscán, Beatriz, *Arquitectura y cultura: Nuevos paradigmas*. Khôra, Edicions UPC (Universitat Politècnica de Catalunya), 2001, p.69



[EP-272]



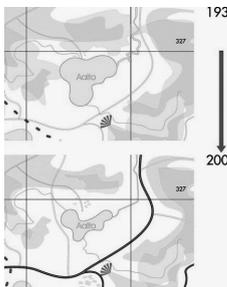
[EP-273]



[EP-274]



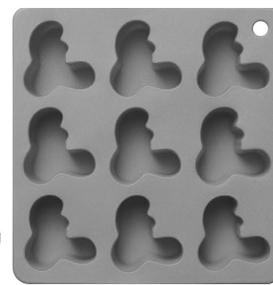
[EP-275]



[EP-276]



[EP-277]



[EP-278]

[EP-272] 70 años del *Florero Savoy*, Poster promocional de la firma *Iittala*

[EP-273] Nikolai Cherukov: El *Florero Savoy* más pequeño del mundo, h=600 nanómetros, 2008

Departamento de Micro y Nanotecnología de la Universidad de tecnología de Helsinki

[EP-274] El *Florero Savoy* y el molde de madera maciza dentro del cual el vidrio es soplado artesanalmente

[EP-275] El signo inconfundible del perfil planimétrico del *Florero Savoy*

[EP-276] Jan Čtvrtník, Nueva versión del *Florero Savoy*, 2007

Propuesta ganadora del concurso de diseño impulsado por *Droogdesign* sobre el calentamiento global. Los perfiles del "lago Savoy" antes y después de un periodo de 70 años, se funden en la nueva pieza

[EP-277,278] Pentagon Design: El signo *Savoy* en la vida cotidiana

Serie de productos domésticos basados en la iconografía del *Florero Savoy*: posafuentes de madera, *bowls* metálicos, anillos para servilletas, moldes para galletitas y cubeteras de hielo

moléculas de agua. El minúsculo florero fue terminado a tiempo para celebrar la fecha de proyecto fundacional de la nueva Universidad Aalto a la cual TKK se integra (2008).<sup>292</sup>

### **Calentamiento global**

El estudio holandés *Droogdesign*, lanzó en el año 2007 un concurso abierto de ideas relacionadas con el calentamiento global del planeta. Mediante una votación pública en línea los visitantes del su sitio *web* decidieron premiar la propuesta de Jan Čtvrtník [EP-276], diseñador checoslovaco que, basándose en la mentada analogía entre la silueta del florero *Savoy* y los lagos finlandeses, propone una nueva versión del mismo, cuya envolvente adopta un nuevo espesor variable, resultado de superponer el perfil "antes y después" del *lago Savoy*, considerando un intervalo de 70 años.

### **Savoys arquitectónicos**

Son varios los proyectos arquitectónicos que de uno u otro modo aparecen emparentados con la imagen de los jarrones *Savoy*.

Por ejemplo, el *Parador Ariston* de Mar del Plata, un trébol cuatrilobado y acristalado levitando sobre la playa serena de Mar del Plata desde 1948, proyecto de Marcel Breuer con los argentinos Eduardo Catalano y Carlos Coire [EP-279].

La torre *Lake Point* (Schipporeit-Heinrich, 1965-68) sobre Lake Shore Drive en Chicago [EP-282], recurre también a la superficie acristalada sobre una planimetría en forma de trébol. Sus proporciones se aproximan a las versiones más esbeltas de los cristales *Savoy*.

Alberto Campo Baeza se remonta a los orígenes del rascacielos de cristal y deteniéndose en la propuesta de Mies de 1922 [EP-280, 284,285], constata algunas correspondencias reveladoras con los floreros de Aalto, y ficciona algunas hipótesis que viajan en el tiempo y transcribimos a continuación.

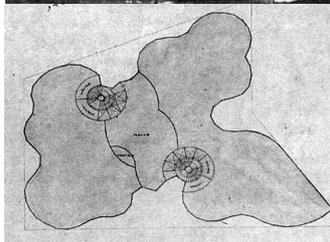
"Mies acababa de perder el concurso para la torre de la Friedrichstrasse. Allí había hecho, con el lema *Beehive* (colmena), un maravilloso proyecto en cristal (sigo prefiriendo el término cristal a vidrio) que nunca repetiría. Para resolver el solar triangular entre la Friedrichstrasse, la estación de trenes del mismo nombre y el río Spree, había inventado una planta foliforme con geometría triangular,

---

<sup>292</sup> Información recogida del artículo informativo de Ilkka Tittonen, profesor del Micronova, TKK, disponible [en línea] en <http://www.micronova.fi/news/news/index.html>



[EP-279]  
 [EP-280]



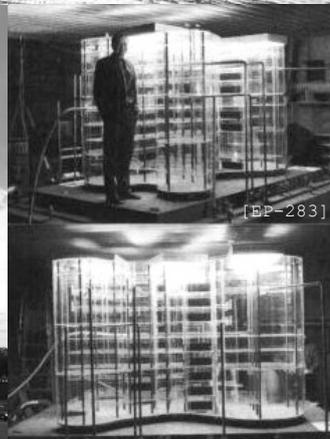
[EP-284]



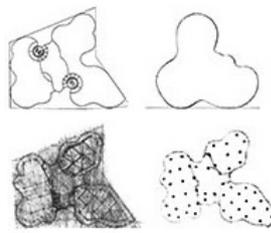
[EP-281]



[EP-282]



[EP-283]



[EP-285]



[EP-286]

[3.9/21] Marcel Breuer, Eduardo Catalano, Carlos Coire: *Parador Ariston*, Mar del Plata, 1948

[3.9/23] Herzog y De Meuron: *Biblioteca del Universidad Técnica de Cottbus*,

[3.9/22] Mies Van Der Rohe: *Rascacielos de cristal*, maqueta y planta

[3.9/24] Schiporeit-heinrich: *Lake Point Tower*, Chicago, 1965-68

[3.9/25] Fotogramas -publicados en el libro *Herzog & de Meuron: Natural History*- de un corto de 15 minutos desarrollado en torno a un gran modelo de la *Biblioteca de Cottbus*

[3.9/26-28] Alberto Campo Baeza: Ilustraciones de una hipótesis interpretativa o relato de ficción que -alterando la secuencia temporal lógica- vincula el proyecto del *Rascacielos de Cristal* de Mies con el diseño del *Florero Savoy* de Aalto

de manera que la luz entrara en los intersticios y fuera capaz de traducir con su juego de reflejos en los vértices la verticalidad deseada.

[...] Y Mies, en vez de enfadarse por haber perdido, decidió seguir su investigación sobre lo que es y significa un edificio en altura con la transparencia del cristal. La torre de cristal, el *glass skyscraper*. Y su reflexión frente al Loos lleno de Riesling y al vacío Aalto cristalino tuvo sus frutos cuando, tras echarse al coleteo el tercer vaso de vino, lo vio todo claro. *In vino veritas*, o con palabras de Karen Blixen, 'el vino es el mejor camino para llegar a la verdad'. Tomó un papel blanco sobre el que puso boca abajo el vaso de Aalto, y con su grueso lápiz trazó el contorno. Y vio claro que la continuidad cristalina que en el vaso era patente, podía ser trasladada casi literalmente a la tan buscada planta. Hagan ustedes la prueba y quedarán sorprendidos. No es que el contorno del vaso de Aalto y el del rascacielos de Mies sean parecidos: son idénticos.

Yo mismo me he asustado al comprobarlo."<sup>293</sup>

Por último, vale la pena referirse a un proyecto reciente de uno de los estudios con actividad internacional más intensa, la *Biblioteca de la Universidad Técnica de Cottbus* (IKMZ) de Herzog y de Meuron [EP-281]. El volumen acristalado de la biblioteca encuentra referencia en los rascacielos de Mies que recién mencionábamos. Sin embargo su envolvente, si bien es de vidrio, se encuentra serigrafiada en toda su superficie con una apretada textura de caracteres tipográficos. Por lo tanto la permeabilidad controlada del cerramiento ondulado, sumada a la escasa altura y proporciones del edificio hacen que la biblioteca sea percibida como una escultura, como un objeto. Más aún si tenemos en cuenta su emplazamiento sobre un alto montículo que, aunque este motivado en distanciar la construcción de las crecidas del curso de agua cercano, no hace más que enfatizar su monumentalidad. La biblioteca universitaria de Cottbus se presenta al observador con un objeto colosal de impecable factura, como un gigantesco florero Savoy en su versión opalina.

Son particularmente interesantes algunos fotogramas -publicados en el libro *Herzog & de Meuron: Natural History*- de un corto de 15 minutos desarrollado en torno a un gran modelo de la biblioteca [EP-283]. La maqueta, alta como una persona en pie, conserva aún la transparencia que evidencia el entrepisado y los soportes estructurales. Puede ser

---

293 Campo Baeza, Alberto, "¿Mies sin columnas? del sueño de una noche de verano de 1922" en *Minerva*, Publicación cuatrimestral del Círculo de Bellas artes de Madrid, n°7, 2008: El Futuro del rascacielos, disponible [en línea] en <http://www.circulobellasartes.com/>

percibido todavía como un fragmento de rascacielos miesiano.. aunque tampoco sería descabellado pensar que se trata del florero de Aalto que ha comenzado a leudar.

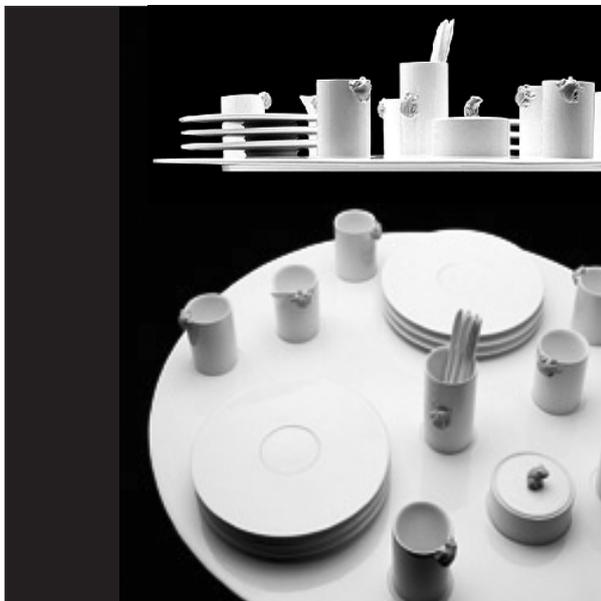
9

**URBANISMO DE MESA:**

ALESSI-MENDINI



## URBANISMO DE MESA



[EP-287]

Toyo Ito: Juego de café diseñado para la convocatoria  
*Tea & Coffee Towers* de la firma Alessi en el año 2000

"...Siempre me ha gustado mirar la escala de las cosas de forma 'errónea'... cosas grandes que se vuelven pequeñas y cosas pequeñas que parecen grandes... y después poner cosas pequeñas convertidas en grandes junto a cosas grandes hechas pequeñas... y luego ponerlas junto al hombre... así incluso él pierde la proporción y las referencias resultan insólitas... y no se entiende bien que pasa... si somos grandes o pequeños..."<sup>294</sup>

### **TEA & COFFEE**

En los años 1983 y 2003, la firma Alessi y Alessandro Mendini proponen a grupos de arquitectos representativos del quehacer proyectual de cada momento el mismo desafío: diseñar juegos de té y café compuestos por cinco piezas básicas: cafetera, tetera, lechera, azucarero y una bandeja que presente el conjunto y sirva para su transporte. El emprendimiento conjuga una interesante dosis de trabajo experimental con un descontado objetivo comercial.

Con la convicción de que el discurso arquitectónico refleja de modo más

<sup>294</sup> Palabras de Alessandro Mendini citadas en Capella, Juli, *Arquitecturas diminutas: diseños de arquitecto en el siglo XX*, Edicions UPC, Barcelona, 2001

comprehensivo el pensamiento de un momento histórico determinado<sup>295</sup>, Alessi apuesta a traducir sus métodos, que normalmente son aplicados a grandes estructuras contenedoras, a pequeños objetos íntimos que forman parte de nuestra vida cotidiana, y confía en la contaminación como "el medio para obtener resultados inesperados y frescos de disciplinas que normalmente buscan inspiración dentro de sus propios límites"<sup>296</sup>.

Alessandro Mendini, organizador, arquitecto y único participante presente en ambas ediciones, tiene una idea bastante precisa de los posibles resultados que, basado en tradiciones históricas y actuales, no duda en bautizar como "urbanismos de mesa"<sup>297</sup>.

El juego de té o café es uno de los arquetipos tipológicos del universo de utensilios domésticos y tradicionalmente representa y revela el estatus del anfitrión. Al igual que la fachada de la residencia, la "fachada" del paisaje de la mesa está signada por la imagen del servicio de Té y Café.

## **PLAZAS**

### ***Strada novíssima***

A inicios de la década de 1980 y en su primera edición, *Tea & Coffee Piazza* fue un proyecto innovador en varios planos. Si bien no faltaban antecedentes de arquitectos diseñando objetos cotidianos, juegos de té incluidos (basta pensar en el trabajo de la Bauhaus y en su herencia), tampoco era por ese entonces, tal como se consolidó poco después, una política extendida en el mundo de las empresas dedicadas a la producción de piezas de diseño. Y, aunque hoy parezca historia antigua, tampoco era frecuente el hecho de recibir diseñadores extranjeros en el mundo del diseño italiano que, hasta los '70, no solo se caracterizaba por ser producido en Italia, sino incluso por ser proyectado casi exclusivamente por diseñadores italianos.

Esta tendencia a convocar superestrellas del diseño, está hoy cómodamente instalada en el campo de la arquitectura, con el *star system* en pleno reconstruyendo la identidad de ciudades que en su

---

295 "Creo que los arquitectos hoy día poseen más talento que los diseñadores para enfrentar los desafíos de la contemporaneidad. Un hermoso edificio se transforma en un polo de energía positiva, integra y atrae cualidades, revitalizando el sistema social que lo rodea. Por el contrario, el juego estético que muchos diseñadores llevan a delante parece ser meramente auto-hedonista, y conlleva una actitud más acritica", Alberto Alessi.

296 Alessandro Mendini, 1997 durante la planificación del proyecto *Tea & Coffee Towers*

297 "Desde el período neoclásico, muchos han utilizado los juegos de té y café para crear arquitecturas miniaturizadas, con la bandeja como campo de exploración de micro-urbanismos" (A.Mendini)

origen tuvieron una historia proyectual preponderantemente local. Alessi inaugura esta experiencia cuando el postmodernismo entraba en su apogeo y ostentaba una presencia cultural hegemónica (con la arquitectura como carta de presentación) luego de la presentación de la "Strada Novíssima" en la Bienal de Arquitectura de Venecia de 1980.

La arquitectura, como forma cultural predominante, tenía el poder y la cualidad de conferir representatividad a los productos industriales a través de su expresión, estilo y retórica. En este contexto, los once arquitectos convocados para el *Tea & Coffee Piazza*, en su mayoría, redujeron proporcionalmente las lógicas formales de la disciplina arquitectónica para hacer posible su transferencia expresiva y semántica a la escala del objeto de diseño. La lección de la historia, tan cara y esencial para el postmodernismo, proporcionó su instrumento preferido: el repertorio formal y tipológico. De este modo "se aplicó una representación, una imagen arquitectónica sobre los distintos elementos constitutivos de un juego de té o café (picos, asas, cuerpos) como un *kit* de componentes. Aceptando sin cuestionar la tipología del producto, los arquitectos simplemente aplicaron una estética aditiva en la cual los elementos arquitectónicos eran sobreimpuestos en los distintos componentes funcionales, logrando una arquitecturización del producto a través de la referencia y el patrón signico"<sup>298</sup>.

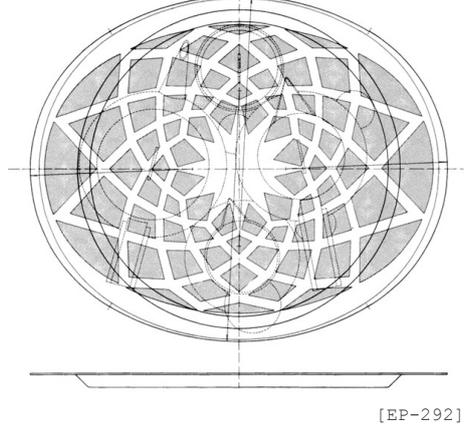
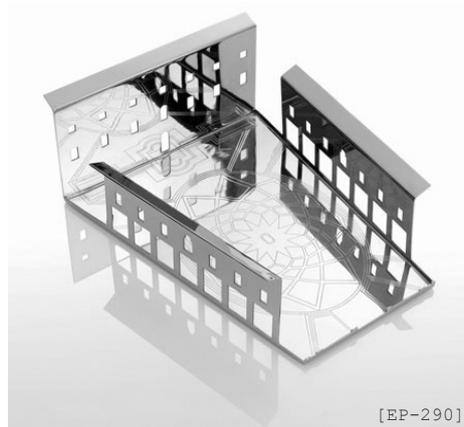
Relativizando el comentario anterior, debemos decir que honestamente esto fue así solo en algunos casos, y que si bien la atmósfera expresiva de la colección rezumaba una estética derivada más o menos directamente de la arquitectura, el conjunto integraba una cierta variedad de aproximaciones metodológicas al problema planteado.

### **Servicios**

La referencia más directa, paradigmática y difundida, debido a su gran aceptación, la encontramos en el proyecto de Aldo Rossi, uno de los pocos arquitectos que continuaron trabajando con éxito comercial para la empresa. Dentro de un delicado edículo con cubierta a dos aguas y frontón, los cuatro personajes invitados al servicio de té delinear una nueva referencia arquitectónica, esta vez en forma de torres levemente antropomórficas rematadas por cúpulas cónicas. El desafío de Alessi fue para Rossi una oportunidad insoslayable para

---

298 Dean, Penélope, "Blow up", en Hunch n°11, Rethinking Representations, Febrero, 2007, p.79



Aldo Rossi:

[EP-288] Teatrino Científico, como escenario para la representación de la arquitectura, 1978

[EP-289] Juego de té y café para *Tea & Coffee Piazza*, 1980 (imagen-espejo)

[EP-290] Fabio Novembre: *Bandeja Piazza del Campidoglio, Serie 100 piazze*, para *Driade*, 2008

La serie 100 Piazze reproduce a escala el recinto de 8 plazas italianas y las transforma en bandejas

Robert Venturi:

[EP-291] Juego de té y café para *Tea & Coffee Piazza*, 1980

[EP-292] Geométrales de la *Bandeja Campidoglio* que integra el servicio

volver a materializar, esta vez bajo la forma de un producto de consumo, su famoso *Teatrino Científico* de 1978 <sup>299</sup> [EP-288,289].

El Teatro supone representación y el diminutivo *teatrino* refiere por un lado al tamaño pero por otro al carácter mucho más íntimo y provisional de las escenas que en él tienen lugar. Para Rossi, el proyecto, conceptual y material del *Teatrino Científico* concebido como una máquina para realizar experimentos arquitectónicos, supuso la intervención de un universo arquitectónico ideal capaz de representar el drama de la ciudad. En el reducido espacio de la caja, toda la acción se desarrolla a escala, con Rossi moviendo los hilos que determinan los encuentros y despedidas que en él tienen lugar. Aparecen, estratificados en la profundidad escénica de los sucesivos telones, el Gallaratese, el urnario y la chimenea del cementerio de San Cataldo en Módena, anticipaciones del Teatro del Mundo, la torre poligonal escalonada para el centro cívico de Pesaro, la fuente monumental de Segarte, las casetas de playa de Elba y por supuesto su fantasía de infancia: las cafeteras, que en ese entonces, ya había representado repetidamente en sus dibujos como arquitecturas.

Robert Venturi presenta un servicio cuyo único comentario arquitectónico se restringe a la expresión de la bandeja en la cual se imprime el patrón geométrico de la Plaza del Campidoglio en Roma [EP-291,292]. La bandeja "Campidoglio" -como inevitablemente fue bautizada- sirvió, con el correr de los años, de inspiración para toda una serie de plazas urbanas italianas en miniatura, diseñadas por Fabio Novembre y destinadas al mismo uso doméstico<sup>300</sup> [EP-290].

Alessandro Mendini convoca y participa con una propuesta que evita la referencia arquitectónica pero que recoge el espíritu formal del juego de Té diseñado por Eliel Saarinen en 1934, cuyas esferas y ovoides perfectos solo podrían evocar las utopías fantásticas de Boullé [EP-293,294].

Kasumaza Yamashita parte de la abstracción radical de una serie de prismas perfectos de altura decreciente para, a continuación, dar nacimiento desde ellos a delgados tubos que ondulan como si fueran "miembros" materializando picos y asas en un juego compositivo de síntesis casi gráfica [EP-297].

Stanley Tigerman trabaja también de volúmenes puros, tres cilindros

---

299 Proyecto compartido con Gianni Braghieri y Roberto Freno.

300 La colección denominada "100 piazze" realizada para la empresa Driade en el 2008, está conformada por 8 bandejas-plaza de Roma, Florencia, Lucca, Vigevano, Palmanova, Turín y Venaria Reale, realizadas en bronce plateado.



[EP-294] Eero Saarinen: Servicio de té con samovar, 1934  
Diseñado para la Exposición *Contemporary American Industrial Design* del Metropolitan Museum of Art en 1934. Un Joven Harry Bertioia fue quien realizó los prototipos para la lechera y el azucarero. Colección Metropolitan Museum of Art

*Tea & Coffee Piazza*, 1980, propuestas

- [EP-293] Alessandro Mendini
- [EP-295] Richard Meier
- [EP-296] Michael Graves
- [EP-297] Kasumaza Yamashita
- [EP-298] Paolo Portoghesi
- [EP-299] Stanley Tigerman: cafetera del servicio diseñado para Alessi
- [EP-300] Charles Jencks
- [EP-301] Hans Hollein
- [EP-302] Oscar Tusquets Blanca

y una esfera sobre los cuales desarrolla un juego surreal en el cual trenzas-serpiente sirven de asas y bocas carnosas de picos [EP-299].

Richard Meier propone un juego de piezas duales, en el que cada una exhibe una metamorfosis (de estética neo-suprematista) entre los sólidos platónicos contenedores y los perfiles tradicionales de las piezas de un servicio de té [EP-295].

Hans Hollein reelabora, como Rossi, una obsesión que lo acompaña desde hace mucho tiempo y que viene reinterpretando en diferentes escalas de intervención <sup>301</sup>: el portaviones [EP-301]. Sobre la bandeja de su proyecto aterrizan esta vez las distintas piezas del servicio de Té.

Paolo Portoghesi, con mayor superficialidad y con mucho menos humor que Rossi proyecta una agrupamiento de pequeños "baptisterios florentinos", ecos del Teatro del Mundo [EP-298].

Oscar Tusquets Blanca no busca referencias dentro del repertorio arquitectónico, se desdobra y opera dentro de los códigos específicos de la disciplina del diseño de objetos [EP-302].

Michael Graves, reitera una vez más el recurso de eterna recomposición en base a un vocabulario personal de fragmentos arquitectónicos [EP-296]. Estriados que recuerdan la modulación de columnas, tapas cónicas que remedan cúpula con linternas en forma de minúsculos templetes incluidas. Y un aire antro-po-zoo-mórfico en los cuerpos apoyados sobre pequeñas patas con pezuñas-zócalo.

Charles Jencks reduce de escala la propuesta de Hollein para la "Strada Novíssima" y la sirve en bandeja [EP-300]. Una columna de orden jónico, otra compuesta y una dórica y media (la mitad complementaria a la faltante en la instalación de Venecia) dan vida a los componentes fundamentales del servicio de té y café.

## **TORRES**

### **20 años después**

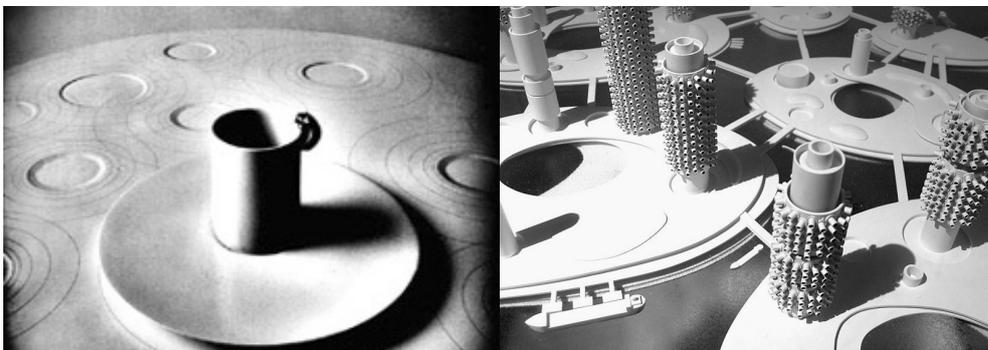
Coincidiendo con el nuevo milenio, Alessi relanza su convocatoria, esta vez como *Tea & Coffe Towers*, *aggiornando* la sugerencia del título a los tiempos que corren. El planteo urbano-posmoderno contextual y rossiano parecería estar dando paso a posturas más objetuales, icónicas y autorreferentes, propias de nuestra contemporaneidad disciplinar. Esta vez la convocatoria es más amplia y son 22 los

---

<sup>301</sup> Basta recordar la conocida perspectiva de la *Ciudad-Portaviones* posada sobre el paisaje, 1964, que integra hoy día la colección del MOMA.

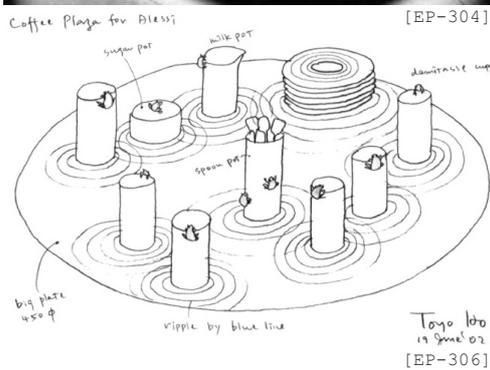


[EP-303]

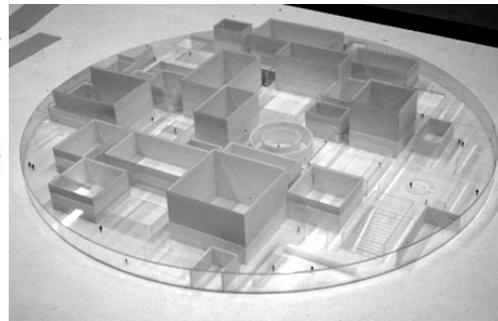


[EP-304]

[EP-305]



Toyo Ito  
19 June '02  
[EP-306]



[EP-307]

[EP-303] *City of Towers*, Bienal de Venecia, 2002. Propuestas de Denton-Corker-Marshall, Future Systems, MVRDV y Zaha Hadid

Toyo Ito, *Servicio Tea & Coffee Towers*, 2003:

[EP-304] Prototipo, 2002

[EP-306] Croquis de estudio

[EP-305] Kuyunori Kikutake: *Marin City*, Tokio, 1963, proyecto

[EP-307] Sanaa: *Maqueta del Museo de arte contemporaneo del siglo XXI*, Kanazawa, Japón, 2004

estudios que participan de la experiencia (exactamente el doble). 21 más Mendini que vuelve a participar y es el único que repite el proceso inaugurado con "Piazza". El criterio de selección, 20 años después, es similar. Se buscaron estudios y rubricas capaces de representar el panorama cultural de la disciplina, de la forma más exhaustiva posible, a saber y a juicio de la empresa: Vito Acconci, Will Alsop, Wiel Arets, Shigeru Ban, Gary Chang, David Chipperfield, Denton Corker & Marshall, Dezso Ekler, Massimiliano Fuksas, Future Systems, Toyo Ito, Tom Kovac, Greg Lynn, Morphosis, MVRDV, Juan Navarro Baldeweg, Jean Nouvel, Dominique Perrault, Sanaa, UN Studio, Zaha Hadid y Alessandro Mendini.

El grupo, debido al número de estudios involucrados y a la ausencia de un consenso tan fuerte como el que significó el postmodernismo para la década de 1980, resultó mucho más ecléctico y heterogéneo que en la edición anterior, y este hecho se vio naturalmente reflejado tanto en los procesos y etapas intermedias -que en esta oportunidad fueron seguidos más de cerca- como en los productos finales.

### ***City of Towers***

La experiencia, que abarco casi tres años hasta su prestación final en la Trienal de Milán y la Galería Max Protecht de Nueva York en abril de 2003, tuvo algunos eventos "promocionales" intermedios. En setiembre del año 2002 y con motivo de la Bienal de Arquitectura de Venecia, se exhibe el avance de los proyectos de servicios de té a través de gráficos y modelos no funcionales. La muestra se acompaña con una segunda exhibición -*City of Towers*- para la cual Deyan Sudjic, director de la bienal, pidió a ocho de los estudios participantes<sup>302</sup>, que volvieran momentáneamente atrás hacia la dimensión arquitectónica y trasladaran las ideas que estaban conduciendo sus exploraciones a la propuesta de sus torres [EP-303]. Esta instancia, sin embargo no exhibió, más allá de algún caso puntual, continuidades productivas en el proceso de investigación proyectual en curso, apareciendo solamente como un desarrollo paralelo y autónomo.

### **Servicios**

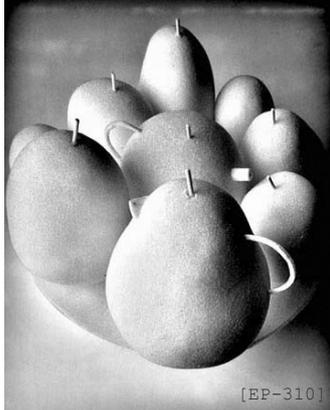
Sanaa proyecta el servicio inspirándose en la imagen doméstica del frutero y reinterpretando las frutas en "personajes" de distinto tamaño y jerarquía que, con cabo y todo, se agrupan amablemente como

---

302 David Chipperfield, Denton Corker & Marshall, Future Systems, Toyo Ito, Morphosis, MVRDV, Jean Nouvel y Zaha Hadid.



[EP-308]



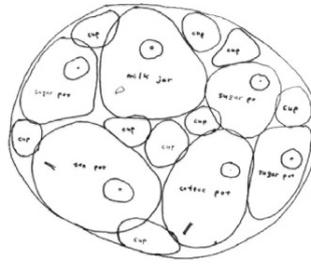
[EP-310]



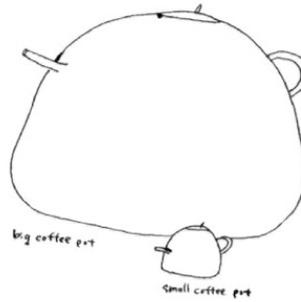
[EP-312]



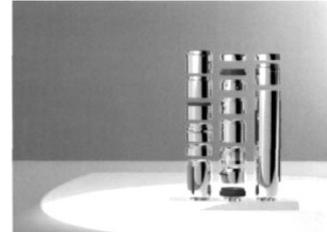
[EP-313]



[EP-311]



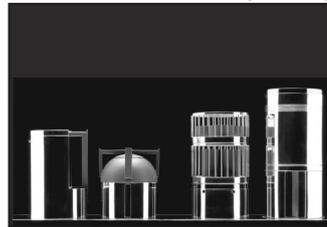
[EP-309]



[EP-314]



[EP-315]



[EP-316]

Tea & Coffee Towers, 2000-03, propuestas

[EP-308a311] Sanaa: piezas de producción, prototipos y croquis de estudio

[EP-312] Deszo Ekler

[EP-313] David Chipperfield

Gary Chang:

[EP-314] diagramas conceptuales

[EP-316] piezas de producción

[EP-315] referencia morfológico-cultural de los recipientes apilables de bambú para cocción al vapor

una familia completa de pequeñas arquitecturas-*Blob* [EP-308a311].

Deszo Ekler reproduce un abrazo igualmente apretado entre los componentes de su juego de Té al que bautiza como "*La familia*" [EP-312].

Toyo Ito bucea en sus intereses y obsesiones habituales esencias compositivas y evoca un paisaje Zen en el cual cada pieza deja, en su contacto con el estanque, representado en la bandeja circular, la huella viva de las ondas concéntricas en expansión [EP-287,304,306]. La uniformidad blanca que unifica discos, cilindros y espacios intersticiales en perfecto equilibrio, solo es alterada por las pequeñas pinceladas verdes de las ranitas que hacen las veces de asas.

David Chipperfield es el Tusquets de esta edición, siendo prácticamente el único que diseña el servicio en términos tradicionales, tanto tipológicos como expresivos [EP-313].

Alessandro Mendini, de algún modo, es el excéntrico del grupo: propone un juego de té y café, proyectado sin auxilio del dibujo digital y fabricado en madera tallada a mano [EP-317].

Dominique Perrault, Jean Nouvel y Wiel Arets proponen agrupamientos arquitectónicos de volúmenes abstractos (cilindros en los dos primeros casos y prismas de base cuadrada en el tercero) consistentes con la práctica expresiva de sus estudios [EP-318a320].

Denton Corker y Marshall (DCM), Gary Chang y MVRDV, toman de forma más literal el título de la convocatoria y diseñan altas torres conformadas por elementos apilables. DCM retoman, en versión miniaturizada, la imagen de una Torre no construida proyectada para Abu Dabi en 1998 (la misma que presentan para la muestra *City of Towers*) [EP-322a324]; Gary Chang evoca el apilado de las zarandas, vaporeras y coladores apilables en bambú de la cocina oriental [EP-314,316]; MVRDV enfatiza la imagen unitaria de la torre provocando una torsión en el conjunto que relativiza la presencia de las distintas piezas en la composición [EP-321].

### **Servicios digitales**

Future Systems, Tom Kovac, Greg Lynn, Morphosis, Zaha Hadid, proponen servicios que, en casi todos los casos, integran todos los componentes dentro de una única forma madre que privilegia la sensación de descubrimiento, a través de una aproximación misteriosa a un objeto desconocido y sin antecedentes. Ninguno refiere a tipologías formales establecidas y todos ellos recurren centralmente al instrumento digital para desarrollar sus formas fluidas de raíz orgánica, generalmente



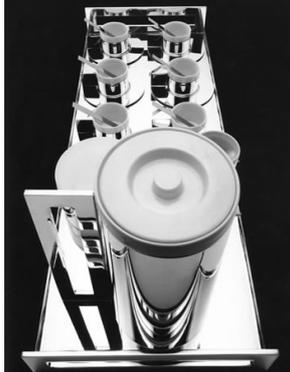
[EP-317]



[EP-320]



[EP-321]



[EP-318]



[EP-322]



[EP-323]



[EP-319]



[EP-324]

Tea & Coffee Towers, 2000-03, propuestas

- [EP-317] Alessandro Mendini
- [EP-320] Jean Nouvel
- [EP-321] MVRDV
- [EP-318] Dominique Perrault
- [EP-319] Wiel Arets

Denton, Corker , Marshall:

- [EP-322] El servicio en piezas separadas
- [EP-323] El prototipo de ensamble vertical de las mismas, 2002
- [EP-324] Perspectiva conceptual que muestra el servicio como rascacielos

consonantes con las experimentaciones expresivas de sus respectivos estudios.

Es en las propuestas de estos "arquitectos digitales" donde quizás se advierta la diferencia más significativa con la experiencia previa de *Tea & Coffee Piazza*. Diferencia que hace que, en el caso de sus proyectos, no sea tan fácil afirmar que se trate de arquitecturas miniaturizadas. Por más que el repertorio formal sea el mismo, por más que si redujéramos dimensionalmente algunos de sus proyectos de arquitectura nos encontraríamos con objetos bastante similares a los respectivos juegos de té, y por más que si aumentáramos de escala sus servicios podríamos imaginar el resultado como un proyecto presentado a algún concurso internacional de arquitectura, hay algo que ya no funciona de la misma manera. No es más la arquitectura la que, como disciplina autónoma, comanda los códigos de representación. Hay una nueva energía estética fruto de una era tecnológica. Ahora "son los micro procesos de los códigos digitales los que han comenzado a demandar y proporcionar un nuevo orden, tanto de representación de los productos como de producción de la representación... Son el nuevo punto de partida desde el cual el objeto, ahora entendido como un 'genético primordial' (indiscriminadamente producto, edificio o ciudad), puede crecer y desarrollarse"<sup>303</sup>.

La ilusión de ausencia de escala y la facilidad extrema para su manipulación que poseen los medios digitales, genera una percepción de gradientes escalares continuos en los cuales la identificación de rangos precisos son casi una accidente. El "zoom", comando o herramienta, es en realidad un arma silenciosa y real en manos del diseñador. Es tan fácil aproximarse y alejarse de una misma representación del proyecto, y son tantas las operaciones de miniaturización y agigantamiento enlazadas en lapsos de tiempo tan breves, que es muy sencillo (de modo consciente o no) perderse, olvidar cual es -si es que existe- la escala de observación a privilegiar. Los rangos escalares, al menos desde la lógica de generación de la forma, parecen estar en extinción.

Si a estos conceptos, ya experimentados en el estudio de arquitectura, agregamos todo el desarrollo tecnológico y las técnicas de industrialización específicas del diseño del producto, en particular las nuevas posibilidades de diseño de los procesos de producción a través

---

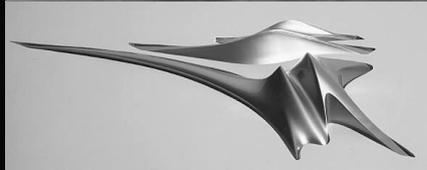
303 Dean, Penélope, *Op.Cit.* pp.79-80



[EP-325]



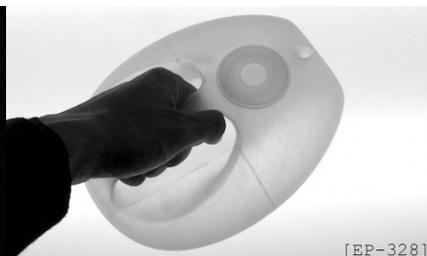
[EP-326]



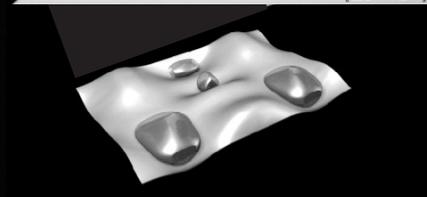
[EP-327]



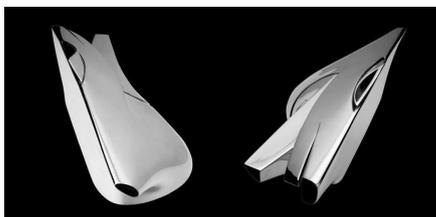
[EP-329]



[EP-328]



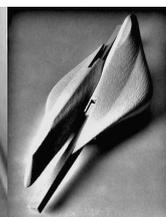
[EP-330]



[EP-331]



[EP-332]



[EP-333]

Zaha Hadid:

[EP-326] Banca, 2003-06

[EP-327] Escultura *Dubai Opera House*, 2006

Tea & Coffee Towers, 2000-03, propuestas

[EP-325] Zaha Hadid

[EP-328a330] UN Studio

[EP-331a333] Morphosis

de la automatización de máquinas de "Control Numérico Computarizado" (CNC), el mundo del diseño del producto se abre ante la disciplina arquitectónica como un campo fértil para nuevas investigaciones proyectuales.

Es por ese motivo que, no la escala, sino las posibilidades técnicas específicas de un determinado espacio establecido de producción (el del objeto de diseño en este caso) son la responsables de la ambigüedad interpretativa de proyectos desarrollados en rangos escalares diferentes -o incluso muy diferentes- y de la consiguiente transferencia cruzada de enseñanzas que brindan sus recursos compositivos y productivos.

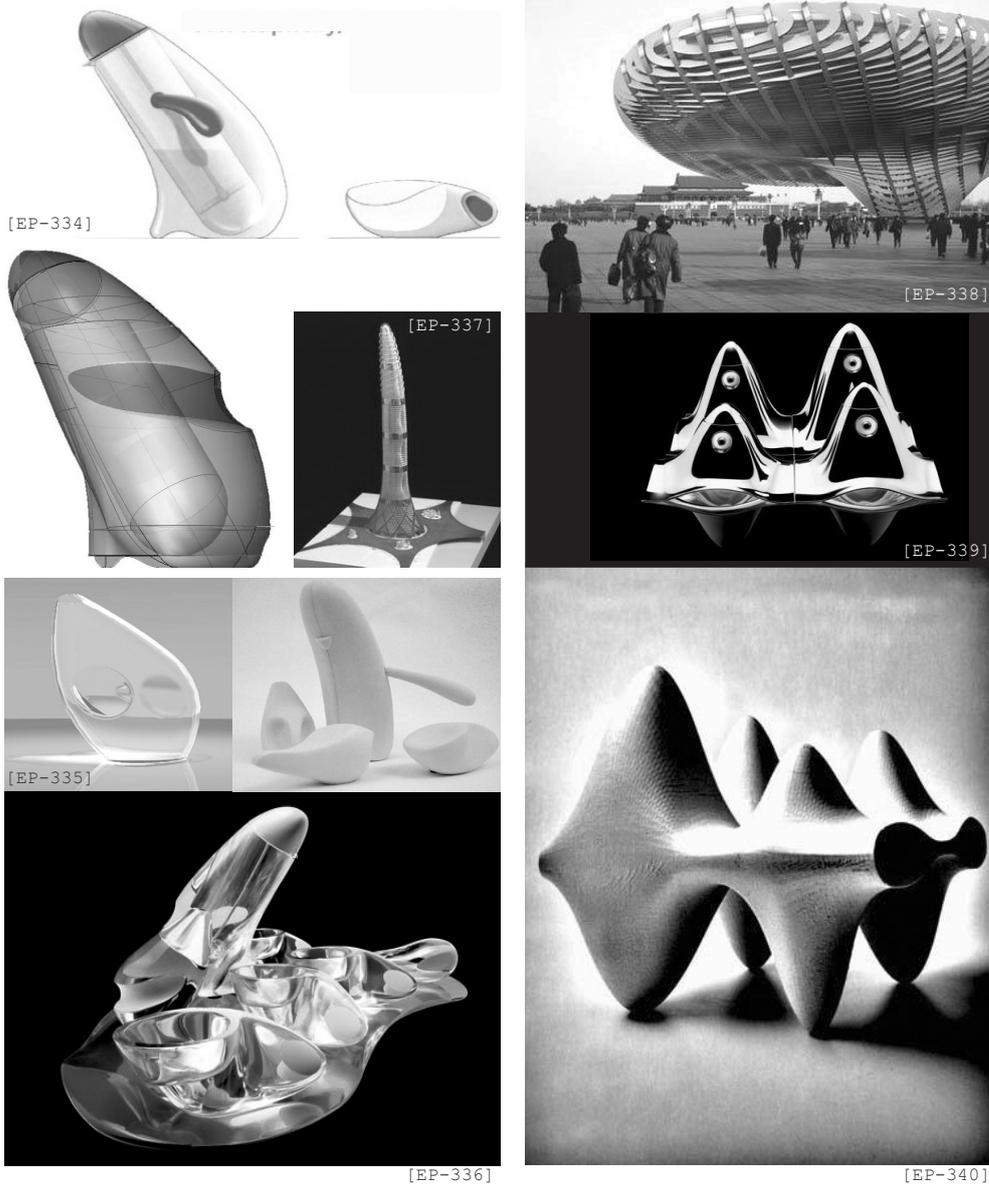
Zaha Hadid juega con uno de sus proyecto gestuales "estables", que reaparece reformulados aquí y allá con distintas caras, funciones y escalas [EP-325], y que incluyen entre otros: la escultura habitable de la exposición *Dune Formations* (Venecia 2007), el proyecto para el Museo Guggenheim de Taichung (Taiwán), la Ópera de Dubai y la serie de muebles Z-scape (Sawaya y Moroni).

Un Studio proyecta cuatro gotas de mercurio de distinto tamaño [EP-328a330], flotando sobre un mar ondulante de color naranja metalizado.

Jan Kaplicky y Amanda Levete (Future Systems) proyectan un servicio que da continuidad a su experimentación con formas orgánicas encapsuladas en envolvente continuas y ondulantes [EP-334a336], como su proyecto *Blob* de 1985 para un edificio de oficinas en *Trafalgar Square*, como la torre *Green Bird* de 1990 (que comparte además con el juego de té un indisimulado carácter erótico), como su casa rodante diseñada en 1991, como su reciente propuesta para el *Concert Hall Budvar* de Praga.

Morphosis diseña una pieza escultórica compacta cuyo carácter plástico, sumado a una cualidad de forma compleja, compuesta y aún así unitaria, reaparece integralmente en un proyecto actual para China: el *Giant Group Campus* de Shangai: un ondulante edificio de oficinas que integra diversas funciones en un marco flexible de formas arquitectónicas que se desplazan dentro y fuera del paisaje esculpido - según una definición del propio estudio en su página web.

Podría decirse que el proyecto de Greg Lynn para *Tea & Coffee Towers*, se asemeja formalmente a una fruta, tal vez un gran higo cibernético. Su envolvente ondulante revela el ritmo de posibles gajos bajo la piel y esta primera lectura de la forma resulta clave para develar el misterio que nos permitirá a la larga disfrutar de una taza de té caliente. Cuatro contenedores-gajo, diferentes en tamaño y vibración superficial y contruidos cada uno por cuatro láminas metálicas que



Tea & Coffee Towers, 2000-03, propuestas de:

Future Systems:

[EP-334,336] Dibujos de ideación, prototipos tridimensionales digitales y analógicos

[EP-337] Rascacielos ecológico *Green Bird*, 1990. proyecto

Tom Kovac:

[EP-338] Pabellón Di Stasio, Segunda Bienal de Beijing, 2006, proyecto  
[EP-339,340] Servicio de té para Alessi, Piezas de producción y prototipo del 2002

aseguran el aislamiento térmico, comparten la forma de las superficies de contacto de modo de poder combinarse libremente, generando en cada oportunidad una composición levemente distinta. Cuando los gajos de titanio iridiscente se separan, el servicio florece. Según el propio Lynn: el objeto más sofisticado en el que su estudio había trabajado hasta entonces.

La misma estructura de gajos orgánicos configura la propuesta inicial para su participación en el proyecto urbano Sociópolis<sup>304</sup> en Valencia [EP-342], conocida como *Onion Blossom* (florecimiento de la cebolla), y la propuesta para el *Museo Arca del Mundo* en Costa Rica, ambos posteriores a la convocatoria de Alessi (y como la mayoría de su estudio aún sin construir). Pero el proyecto que podría trasladar con más fidelidad ese sentido de la variación propio del producto de diseño en tiempos informáticos, es su *Embriological House* [EP-346,348], desarrollada en paralelo al juego de té y café. Una investigación de larga data sobre una solución de vivienda masificada y a la vez hecha a medida, "una tipología de habitación universal que como el ADN es capaz de adaptarse y responder a condiciones locales específicas, llevada adelante con software de animación y viabilizada por procesos de fabricación controlados digitalmente" <sup>305</sup>.

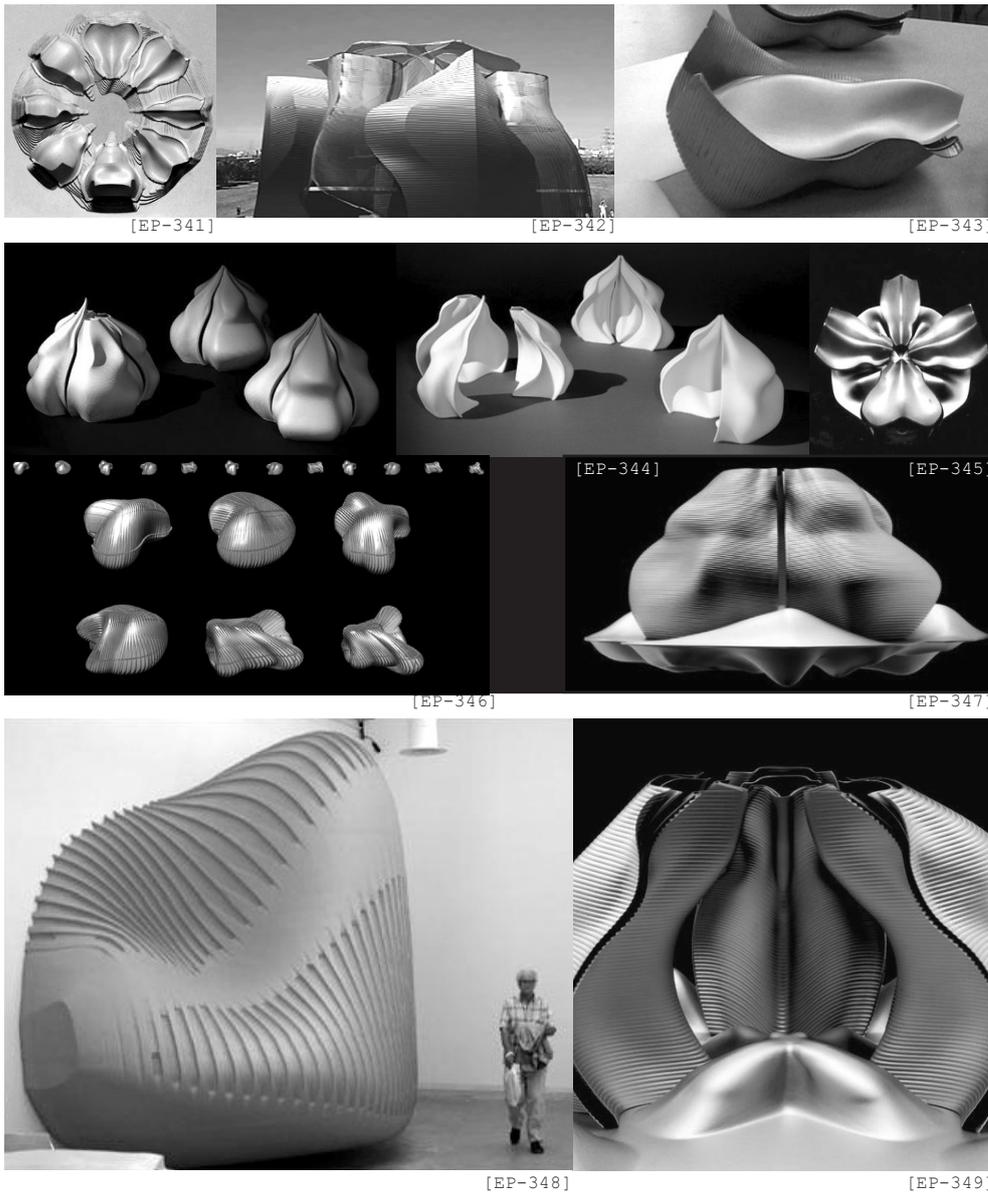
El proyecto de Tom Kovac toma un plano horizontal de referencia y reproduce a uno y otro lado una lámina ondulante y pulida que modela cuatro altos picos de cumbres redondeadas hacia el hemisferio superior y "reflejos" de menor intensidad hacia el hemisferio inferior [EP-339,340]. Kovac considera, como Greg Lynn, que su propuesta para Alessi ha sido una de sus experiencias de proyecto más satisfactorias. También para él, el diseño del juego de té y café tendrá repercusiones internas en sus proyectos de arquitectura. Los primeros ecos formales pueden observarse poco tiempo después en la propuesta para el *Penthouse Amatruda* en Melbourne (2004) o el *Pabellón "di Stasio"* de la Bienal de Arquitectura de Beijing del 2006 [EP-338], cuya perspectiva parece transportarnos dimensionalmente y ubicarnos entre una multitud de diminutos visitantes que exploran el espacio inferior del servicio de té.

Para Greg Lynn (responsable de la utilización del término *Blob*

---

304 Sociópolis es un proyecto en el participaron 13 arquitectos internacionales, presentado en la Bienal de Valencia del año 2003, En él se proponía un nuevo modelo de desarrollo urbano en el que las viviendas y los equipamientos multifuncionales se integraban en un entorno agrícola, siguiendo el modelo del "hortulus" mediterráneo. Información disponible [en línea] en <http://www.sociopolis.net/>

305 Rappolt, Mark, Reseña de la exposición: *Greg Lynn, Intricate Surface*, MAK Gallery, Viena, en *ICON* magazine n°5, setiembre de 2003, disponible [en línea] en <http://www.icon-magazine.co.uk>, [TA]



Greg Lynn

[EP-342] *Onion Blossom*: Conjunto habitacional para la convocatoria SocióPolis Barrio de vivienda social impulsado por la Generalitat de Valencia

*Servicio Tea & Coffee Towers*, 2000-03:

[EP-341] Moldes de los gajos que conforman el servicio

[EP-343] Prototipo de uno de los elementos modulares

[EP-344a347] Modelo tridimensional digital

[EP-349] El servicio conformado por las piezas de producción

*Embryological House*, 1997-2002, proyecto :

[EP-346] Rendering digital, 1998

[EP-348] Maqueta de espuma modelada digitalmente, 2001

aplicado a la arquitectura y el diseño: *Blobitecture*) y Tom Kovac, ambos fanáticos y obsesivos confesos del mundo digital, poco importa la escala en el momento de generar ideas. Sin embargo, los dos conocen bien y respetan el valor de difusión social que ostenta la arquitectura. Por este motivo, si bien algunos conceptos pueden parecer independientes de la escala, en el momento de su materialización cada rango dimensional saca a relucir sus condiciones específicas y, aunque tiendan a aproximarse, todavía se observan mutuamente desde cierta distancia.

### **SOUVENIR**

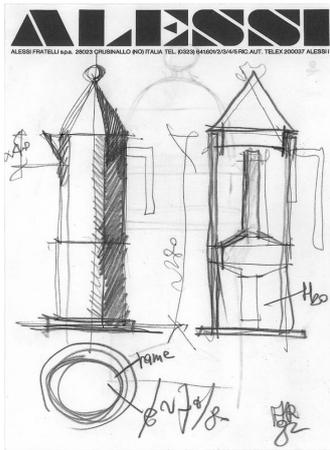
En la actualidad Alessi integra a su interés por la manipulación de la escala, fundante del proyecto *Tea & Coffee Piazza* como arquitecturas "*shrink to fit*"<sup>306</sup> y presente en *Towers* como ejercicio de un gradiente escalar continuo bajo el dominio del código digital, la edición de miniaturas de sus diseños más difundidos. Entre otros productos y junto a la caldera *9093M* de M. Graves (1985), el exprimidor *Juicy Salif* de P. Starck (1990), y el sacacorchos *Anna G* de A. Mendini (1994), Alessi edita una miniatura de la cafetera *La Cónica* de Aldo Rossi [EP-351].

De este modo las cafeteras de Rossi encuentran una nueva escala de materialización para la misma idea arquitectónica. A las interpretaciones gráficas iniciales de la década de 1970, el museo Bonnefant en Maastricht (1996), el servicio para *Tea & Coffee Piazza* (1983) y las cafeteras *La Cónica* (1984) y *La Cupola* (1988) en sus tres tamaños, se agrega una versión en miniatura de esta última, de tan solo 8 cms. de altura (2008).

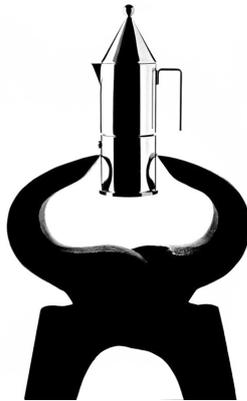
La cadena de miniaturización, una vez desembarcada en el *souvenir*, parece no detenerse, ya que el año pasado Alessi realizó la presentación social y comercial de las lapiceras *La Cupola* y *La Cónica* [EP-352], que no solo reducen aún más las dimensiones del objeto-fetiché, sino que en esta oportunidad juegan además con sus proporciones, operando un violento *stretch* sobre uno de sus ejes de coordenadas.

---

306 *Encoger hasta encajar*, término utilizado en Dean, Penelope, *Op.Cit.* p.77



[EP-350]



[EP-351]



[EP-352]



[EP-353]

Aldo Rossi: *Cafetera La Cónica*:

[EP-350] Croquis de proyecto

[EP-351] Miniatura *La Cónica*, para *Alessi*

[EP-352] Lapiceras *La Cónica*, y *La Cupola*, para *Alessi*

[EP-353] Charles y Ray Eames: *La Plywood chair* como soporte de su versión en miniatura, comercializada por *Vitra*

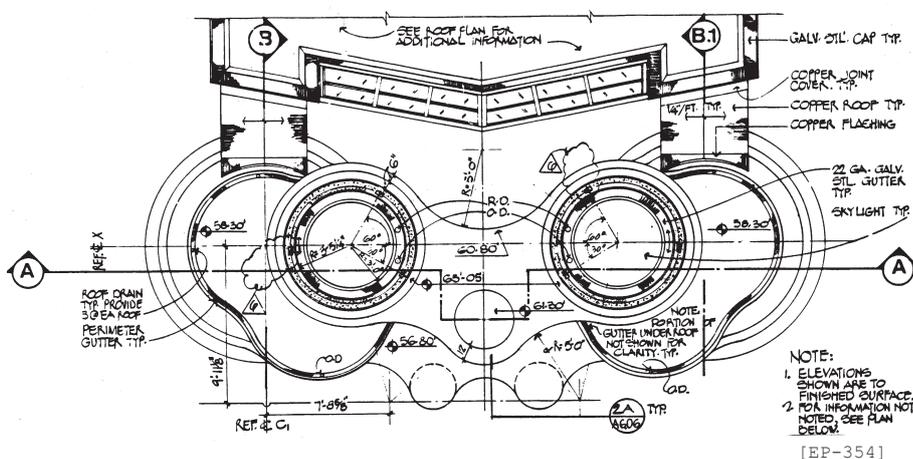
10

**SURREALISMO MANIFIESTO:**

FRANK O. GEHRY



## SURREALISMO MANIFIESTO

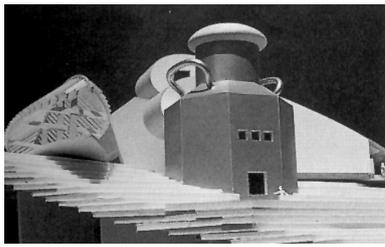


Frank O. Gehry, Claes Oldenburg, Coosje Van Bruggen: Agencia de publicidad Chiat-Day-Mojo, Los Ángeles, 1985-91. Planta de los binoculares que configuran pórtico de acceso

### Binoculares y navajas

Para el momento en que Gehry proyecta el "edificio de los binoculares", como él mismo identifica a las oficinas de la Agencia de Publicidad Chiat-Day-Mojo en Los Ángeles [2.8/13], había ya colaborado con Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen<sup>307</sup> en un par de oportunidades. El primer contacto fue establecido por la pareja de artistas plásticos que, cuando comenzaron a proyectar sus intervenciones a gran escala, consultaron a Gehry acerca de la mejor forma de materializar sus propuestas. Luego vino el proyecto conjunto y nunca construido de la colonia de vacaciones para niños con cáncer, *Camp Good Times* (1984-85), en Santa Mónica Mountains [2.8/12]. Enormes olas -o velas metálicas- movidas por el viento, la estructura de un inmenso bote dado vuelta, oficiando como glorieta y un comedor con la forma inconfundible de un gigantesco tarro de leche, configuraban la iconografía optimista y lúdica del proyecto.

307 Claes Oldenburg (1929-), sueco de nacimiento y estadounidense por adopción, es un artista de punta en el panorama del arte moderno desde 1959, famoso en un inicio por sus esculturas blandas y sus instalaciones, obras fundamentales del Pop Art, pero conocido internacionalmente gracias a sus proyectos a gran escala y colosales monumentos erigidos en contextos urbanos de las principales ciudades del mundo. A partir de 1976 trabaja conjuntamente con su esposa, la escultora e historiadora del Arte holandesa Coosje Van Bruggen (1942-2009).



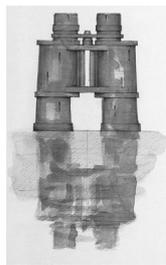
[EP-355]



[EP-356]



[EP-358]



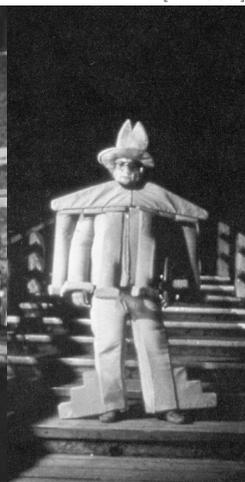
[EP-357]



[EP-359]



[EP-360]



[EP-361]

Frank O. Gehry

[EP-355] Campamento de Verano Good Times, 1984-85, maqueta

Agencia de publicidad Chiat-Day-Mojo, Los Ángeles, 1991:

[EP-356] Maqueta del conjunto

[EP-358] Modelo de estudio del arco de los binoculares

*Il Corso dell Coltello*, instalación y performance, Campo dell'Arsenale de Venezia, 1985. Con Claes Oldenburg y Coosje Van Bruggen:

[EP-357] Biblioteca en forma de binoculares, Acuarela de Claes Oldenburg

[EP-359] *Eventos proyectados para "Il corso dell Coltello"*, 1984  
Litografía offset en cuatricromía. 26,7 x 26,7 cms

[EP-360] *Barco-Cuchillo*, anclado junto al Arsenal de Venecia, 1985  
Cerrado y sin remos, 2,32 x 3,2 x 12,32 m

[EP-361] Frank O. Gehry caracterizado como *Frankie P. Toronto*, uno de los personajes de la performance

Casi en simultáneo, el equipo integrado por Gehry, Oldenburg y Van Bruggen fue convocado por el crítico italiano Germano Celant para desarrollar un taller con estudiantes de la Facultad de Arquitectura de Milán, y montar una performance en el *Campo dell'Arsenale* de Venecia.

"*Il corso del coltello*" (*La travesía del cuchillo*, 1985), como finalmente fue bautizado el evento<sup>308</sup>, implicó una puesta en escena con actores caracterizados [EP-359a361] y entre otras estructuras, una gigantesca navaja suiza-barco (8 x 9,6 x 25,26 metros, desplegada) que terminó por convertirse en el emblema del acontecimiento cultural, siendo exhibida como pieza autónoma desde entonces, en el *Museo Guggenheim de Nueva York* (1985), en el *Palacio de Cristal* del Parque del retiro, Madrid (1986), en el *Centre Georges Pompidou*, París (1987) y en el *MoCA* de Los Ángeles (1988). Es muy interesante comprobar como los distintos espacios arquitectónicos que han recibido esta obra han colaborado de distinto modo con el cimbronazo escalar que la colosal navaja-barco por sí sola ya provoca.

Del taller dirigido a estudiantes quedó la idea de la *Coltello Island*, una pequeña ciudad flotante ubicada entre la parte posterior del Arsenal y el cementerio, donde los edificios que eran cortados y luego sus partes desplazadas, en consonancia con el tema de la embarcación-navaja, y dos propuestas arquitectónicas: una estación de bomberos en forma de serpiente proyectada por Gehry y una biblioteca de ladrillo rojo con forma de binoculares diseñada por Oldenburg [EP-357].

Desde entonces un pequeño modelo de los binoculares rojos, realizado por el propio Claes Oldenburg en Venecia, estuvo siempre sobre la mesa de trabajo de Frank Gehry en su estudio de Santa Mónica.

"Cuando comencé a trabajar en el proyecto de las oficinas para la agencia de publicidad Chiat/Day/Mojo (1989-1991), en Venice, algo sucedió. Estaba desarrollando una idea de Fachada en tres partes. Había diseñado una parte como árboles y otra como un bote, pero el centro permanecía en silencio, vacío. Tuvimos una reunión con nuestro cliente, Jay Chiat, un almuerzo de trabajo en mi oficina,

y el dijo                                    '¿cuando vas a terminar la parte central?',  
y yo respondí                                'Jay, siempre dejo lo mejor para el final. De todos modos no sé bien lo

---

308 Desarrollado el 6 de setiembre de 1985 en el Campo dell'Arsenale, Venecia, Italia. Gehry actuó durante el evento disfrazado de templo griego y con un sombrero en forma de cuchilla de navaja.



[EP-361]



[EP-362]

[EP-361] Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen junto a Frank O. Gehry en su estudio, 1988  
Foto S.B.Felsen

[EP-362] Construcción de una maqueta en el estudio de Gehry en Sta. Mónica  
Foto Archivo Thomas Mayer. <http://thomasmayerarchive.de/>

que voy a hacer'.  
el dijo entonces, 'Bueno, pero necesito saber hacia  
donde vamos con este tema'.  
y yo respondí, 'bueno, yo quiero hacer algo en  
ladrillo, unas torres, como si fuera  
la puerta de una fortificación, pero  
no tal cual un castillo'.

Estaba allí, buscando las palabras, y los binoculares de Oldenburg estaban frente a mí en el escritorio. No se que me pasó, pero los tomé y los puse en el medio, entre los otros dos cuerpos, y todo el mundo enmudeció."<sup>309</sup>

Forster reconoce en este gesto "una especie de acto surrealista automático"<sup>310</sup>. Y tal vez así sea ya que parecen conjugarse todos los elementos referidos en el manifiesto surrealista. Sin embargo es oportuno complementar este comentario apuntando algunos elementos más de juicio. Elementos que derivan de el entrelazamiento de un acto de estas características con otros aspectos que intervienen en el proceso proyectual de Frank Gehry.

### **Gehry iconográfico**

Gehry está habituado, casi desde sus inicios, al manejo de iconografías explícitas. Recordemos que, en el caso de la *Agencia Chiat-Day-Mojo*, los binoculares de Oldenburg-Van Bruggen aparecen cuando estaba intentando resolver una articulación formal entre un "bote" y un grupo de "árboles", y su primera intuición le indicaba la necesidad formal de una "puerta fortificada".

La expresión final de sus obras podrán reflejar de manera más explícita o velada su presencia pero siempre, detrás de cada una de sus arquitecturas, existe una voluntad iconográfica y figurativa, incorporada desde la óptica de la cita culta, desde la admiración artística, desde el juego o el humor o desde el guiño cómplice a sus propias obsesiones-fetiché, ya públicas. Drapeados clásicos, Bellini, peces y escamas, serpientes, embarcaciones, catapultas leonardescas, cabezas de caballo y bichos bolita, *Ginger y Fred*.

---

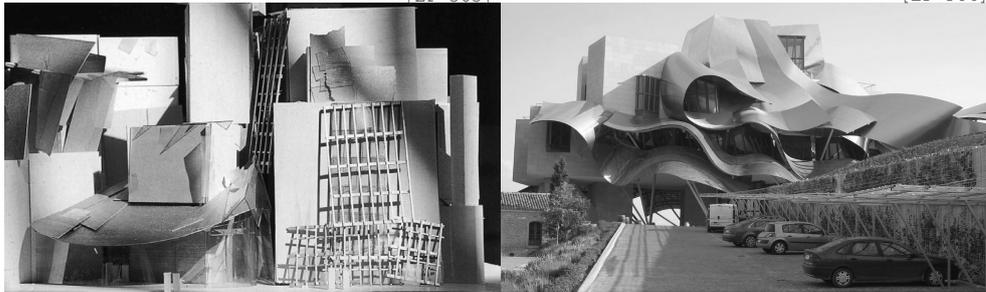
309 Gehry, Frank O.; Forster, Kurt; Bechtler, Cristina, "Conversation between F.O Gehry and Kurt W. Foster with Cristina Bechtler" (realizada el 24 de agosto de 1997), *Frank O. Gehry, Kurt W. Forster*, Editorial Cantz Cop., Alemania, 1999, ISBN: 3-89322-963-9, [TA]

310 *Ibid.*



[EP-363]

[EP-364]



[EP-365]

[EP-366]



[EP-367]

Frank O- Gehry:

[EP-363,364] Trabajo con modelos a diferentes escalas, estudio de Frank O. Gehry, Santa Mónica

[EP-365] Maqueta de estudio para el *American Center*, París, 1994

[EP-366] *Bodega y Hotel Marqués de Riscal*, El ciego, La Rioja, España, 2006

[EP-367] *Disney Concert Hall*, Los Ángeles, 2003. Trabajando en la construcción de un modelo a escala 1:10 del auditorio

Foto J. White

## **Gehry a escala**

Gehry proyecta auxiliado permanentemente por modelos tridimensionales físicos -amén de los modelos digitales-. Cuando se trabaja con maquetas, la mente oscila permanentemente entre la escala del modelo y la de la realidad en la cual este está siendo construido. En el proceso, todo cuando habita la mesa de trabajo puede y es interpretado como modelo. Por lo tanto no es de extrañar -ya que es una situación bastante natural en todos los proyectistas-, que Gehry haya recurrido instintivamente a lo que tenía a mano para suplir una ausencia física en la maqueta. Todos lo hemos hecho, todos lo hacemos. No es un mecanismo ajeno al proyecto. Es casi una deformación disciplinar gobernada por los instrumentos técnicos de representación a escala. Es interesante, sin embargo, que este impulso haya aflorado sin pudor en una reunión con el cliente, lo cual indica la confianza de Frank Gehry en este tipo de automatismos.

En el estudio de Gehry la maqueta, como instrumento de proyecto, es una pieza clave.

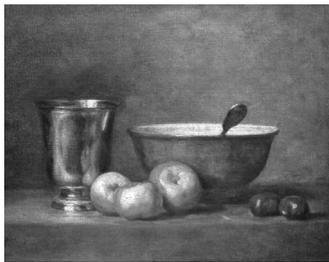
Se construyen simultáneamente modelos de la misma obra a varias escalas diferentes, en el entendido que cada escala de representación -y de realidad física de la maqueta como objeto- nos proporciona información diferente. Desde el pequeño modelo apenas manipulable [EP-364] hasta las maquetas en las cuales se puede ingresar [EP-367] o los detalles a escala natural que permiten verificar encuentros y articulaciones constructivas.

“Se construye un modelo volumétrico del programa y muchos modelos del sitio. Entonces trabajo a dos o más escalas al mismo tiempo. Busco así evitar el enamoramiento con una de ellas, con el objeto de mi deseo, como suelo llamarlo. Recuerdo cuando era niño, podía dibujar bastante bien y era de algún modo absorbido por mis propios dibujos. [...] focalizarse en el edificio real todo el tiempo mientras estás proyectando no es posible, porque te da pereza, entonces el cambio de escala te obliga a ser cuidadoso. Es la forma de prestar atención de un individuo naturalmente perezoso.”<sup>311</sup>

A cada escala la maqueta es “una realidad” paralela y complementaria. La proliferación de maquetas refleja la utilización extensiva del método de ensayo y error, pero también la confianza absoluta en el poder de sugerencia del espacio y la materia con la cual los modelos se construyen. Intervenir directamente sobre la maqueta le permite a

---

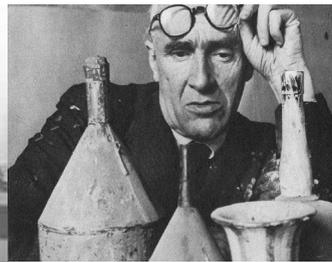
311 Palabras de Frank O. Gehry en entrevista con Robert Ivy, editor de la revista Architectural Record, diciembre de 1998, disponible [en línea] en <http://www.arcspace.com/>, [TA]



[EP-368]



[EP-369]



[EP-370]



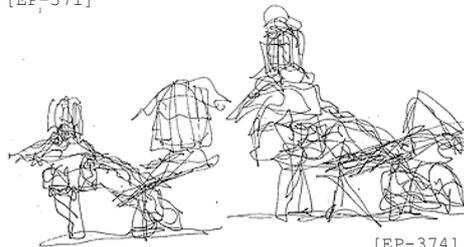
[EP-371]



[EP-372]



[EP-373]



[EP-374]



[EP-375]



[EP-376]



[EP-377]

[EP-368] Jean Baptiste Siméon Chardin: *Le gobelet d'argent*, Museo del Louvre  
Óleo sobre lienzo, 33 x 41 cms

[EP-369] Giorgio Morandi: Modelo para naturaleza muerta. Fotografía  
tomada por el artista en su estudio de Grizzana

[EP-370] Herbert List: Giorgio Morandi en su estudio, 1953

Frank O. Gehry:

[EP-371] Conjunto *Neuer Zollhof*, Düsseldorf, 1994  
Foto Archivo Thomas Mayer. <http://thomasmayerarchive.de/>

*Casa de invitados Winton*, 1983-86:

[EP-372] Maqueta, colección MoMA, Nueva York

[EP-375] Croquis de proyecto, planta

[EP-376] El pabellón en invierno

[EP-373] *Restaurante Fishdance*, Kobe, Japón, 1987

[EP-374] Croquis de estudio para el *Maggie's Center*, Dundee, Escocia, 1999

[EP-377] *The Ray and María Stata Center*, MIT, 2004, "cafeteras cubistas"

Gehry emular, aunque más no sea momentáneamente, la inmediatez del trabajo del escultor con la arcilla o del pintor con el pincel sobre el lienzo.

“Observar a Frank (Gehry) trabajando era fascinante porque una vez que sus primeros croquis eran traducidos a un modelo, el realmente comenzaba a esculpir, del mismo modo que nosotros lo hacemos, posicionando la maqueta del edificio en una base giratoria de forma de poder verla desde todos lados, por ejemplo. Y el modo en que percibía la experiencia urbana como una combinación de objetos más o menos autónomos, en correspondencia con nuestras ideas de objetos de forma fragmentada no explícita, parados uno junto a otro o cruzándose como por casualidad.”<sup>312</sup>

Muchos proyectos de Gehry, una vez construidos, emanan aún un aire de modelo aumentado de escala, fabricada con inmensos cartones, chapas y palitos maqueteros [EP-366].

Retienen parte de la atmósfera experimental de la pieza en proceso de transformación. Existe una intensión expresa de que los edificios conserven la frescura del hallazgo formal de la maqueta. Las arquitecturas al materializarse reproducen la condición expresiva del modelo. Se destina mucho esfuerzo a que los edificios finalmente no pierdan esa condición objetual y en cierto modo efímera. Cuando es papel es papel; cuando es cartón, cartón; cuando es lámina metálica, lámina metálica: la condición expresivo-material esta en el modelo del mismo modo que en la alteración de la escala que supone su transformación en arquitectura. Muchas decisiones técnicas y resoluciones de detalles constructivos apuntan en este sentido.

Resulta imperioso para Gehry que sus edificios, que por un lado se enlazan a diversos niveles con su contexto de una forma más o menos tradicional, sorprendan -además de por razones iconográficas- por un controlado desfasaje en su expresión de escala que nunca les permite liberarse totalmente de ser percibidos como gigantescas maquetas. Podría incluso afirmarse que las proporciones de determinados componentes y sus formas aparentes de articulación parodian el modelo de estudio.

### ***Still life Gehry***

La dinámica del trabajo “maquetero” obliga constantemente a contrastar

---

312 Palabras de Coosje Van Bruggen tomadas de “Coosje van Bruggen, Germano Celant and Claes Oldenburg: A Conversation” del libro de Celant, Germano: *Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen*, Skira, Milán, 1999, p.82

elementos pertenecientes a universos escalares diferentes y, en ese juego, transforma el espacio de trabajo en un escenario de composición y recomposición de naturalezas muertas en clave arquitectónica.

Gehry desde sus inicios, y tal vez por su vinculación temprana con las disciplinas artísticas, está acostumbrado al ejercicio continuo de hipótesis encadenas de lectura de la realidad. Para él, los modelos más que instrumentos de representación de la realidad, son herramientas útiles para su interpretación escalar.

Gehry estuvo siempre interesado en las naturalezas muertas analizadas bajo la óptica de la composición arquitectónica: desde los caprichos de Canaletto, hasta las pinturas de Jean-Baptiste-Siméon Chardin [EP-368] (que también fueron estudiadas por Aldo Rossi) y Giorgio Morandi [EP-369], con cuya obra tuvo contacto directo por primera vez en 1981 a raíz de una gran exposición montada en el *Museo de Arte Moderno de San Francisco*.

Frank Gehry reconoce la influencia que tuvo, en este aspecto, el pensamiento y la obra contemporánea de Aldo Rossi: "el punto de quiebre fue ver el teatro [del mundo] en la balsa, entrando en el contexto de Venecia, con San Marco. Inmediatamente hizo de toda la ciudad una naturaleza muerta."<sup>313</sup>

La casa de invitados Winton (Wayzata, Minnesota, 1982-87) [EP-372,375,376], cuya residencia principal es un proyecto de Philip Johnson, inhibió a Frank Gehry de rivalizar con la preexistencia y, casi desde un inicio, sus maquetas fueron naturalezas muertas con aspiraciones de escultura, de obra de arte (como las que coleccionaban sus dueños). La experiencia dio como resultado "un Morandi, con tres botellas y dos 'pots', tres botellas grandes y tres pequeñas, de modo que cada elemento conserve su objetualidad"<sup>314</sup>.

Si bien este pequeño proyecto es un caso emblemático y absolutamente explícito, la obra de Gehry no abandonaría más la impronta de la naturaleza muerta, especialmente eficiente para ensamblar componentes eclécticos con expresiones muchas veces contrastantes, producto de la metodología utilizada para incorporar las múltiples influencias formales que confluyen en cada una de sus obras.

Es posible repasar ejemplos como la *Casa Schnabel* (Brentwood, California, 1986-9) que extiende el criterio a una casa configurada

---

313 Gehry, Frank O.; Forster, Kurt; Bechtler, Cristina, *Op.Cit.*, [TA]

314 *Ibid.*

a partir de la articulación de un gran número de pabellones; o el conjunto de edificios en altura *Neuer Zollhof* (Dusseldorf, 1994-99) [EP-371]; o el *Experience Music Project* (Seattle, 2000); o el *Fishdance Restaurant* (Kobe, Japan, 1986-7) [EP-373], una naturaleza muerta con elementos orgánicos como en la tradición histórica, pero lo cierto es que tanto la metodología y los instrumentos proyectuales utilizados, como los intereses y obsesiones personales de Gehry y la forma de mirar el mundo que le rodea, confluyen de modo que la lógica compositiva de la naturaleza muerta este ausente solo como excepción. Consecuentemente, siempre la obra de Frank Gehry desafiará de alguna manera la percepción de escala, sea esta intrínseca, del componente, contextual, del observador, o todas a la vez. Hay siempre algún tipo de extrañamiento escalar en el modo en el cual sus obras se presentan.

### **Gehry, arte y parte**

Gehry nunca fue ajeno al mundo del arte y reconoce que sus procesos de diseño están influidos por su conocimiento del arte, por su relación personal con numerosos artistas y con cierta frecuencia detonados, en su estructura o figuración, por obras de arte específicas.

"Me ejercito y dedico tiempo a desarrollar mi inteligencia visual. Hace mucho tiempo me he mentalizado para apreciar toda clase de material. Observar las cosas. Dedicar mucho tiempo a observar. Apreciar el espacio entre los objetos. Solía sentarme y fantasear sobre hipotéticas ciudades. Hago lo mismo en el entorno construido. Es algo que puede hacerse a tiempo completo. Tengo una buena memoria visual. Y me encantan los objetos modelados. La pintura también es muy importante."<sup>315</sup>

"Entre artistas me sentía como en casa y aprendí mucho de ellos [...] Estaba intelectualmente intrigado por sus procesos, su lenguaje, sus actitudes, su habilidad para hacer cosas con sus propias manos."<sup>316</sup>

"La pintura y la escultura han influenciado mi trabajo. Por ejemplo, cuando me enfrenté a la pintura de Bellini, '*Madona con el niño*', en principio pensé en ella como la estrategia arquitectónica '*Madona con el niño*'. Existe una gran cantidad de grandes edificios con muchos pequeños edificios, pequeños pabellones enfrente. Yo le atribuyo esto

---

315 Palabras de Frank O. Gehry en entrevista con Robert Ivy, editor de la revista *Architectural Record*, diciembre de 1998, disponible [en línea] en <http://www.arcspace.com/>, [TA]

316 *Ibid.*



[EP-378]



[EP-379]



[EP-380]



[EP-381]



[EP-382]



[EP-383]



[EP-384]



[EP-385]

[EP-378] Claus Sluter (m 1406): *Mourner from the tomb of Philip the bold*  
Alabastro, 42 cms de altura, Cleveland Museum of Art

[EP-379] Frank O. Gehry: *One Times Square*, maqueta  
Foto J. White

[EP-380] Frank O. Gehry: *Maggie's Center*, Dundee, Escocia, 1999

[EP-381] Johannes Vermeer: *Mujer joven con jarra*, c.1662  
Óleo sobre lienzo. 45,7 x 40,6

[EP-382] Marcel Duchamp: *Desnudo bajando la escalera*, 1912

[EP-383] Frank O. Gehry: *Casa Telluride*, Colorado, 1999, maqueta  
Foto J. White

[EP-384] Frank O. Gehry: *Casa propia en Santa Mónica*, 1978

[EP-385] John Chamberlain: *Blanco terciopelo (Chamberlain 108)*, 1962,  
escultura de chatarra

a la condición compositiva 'Madona con el niño' [...] Volví a Bellini y me enganché con los pliegues de la vestimenta. Se puede apreciar este tipo de movimiento en el Giotto también. Todo ese drapeado me interesaba."<sup>317</sup>

*Todo es comparable*, titula Oscar Tusquets Blanca un pequeño libro con historias sobre diseño y arquitecturas que se entrelazan como lo hacen las ideas en el proceso de creación. Así, Bellini, Giotto y Claus Sluter [EP-378] (escultor medieval, Siglo XIV) confluyen en el interés de Gehry por los pliegues textiles y el movimiento de los drapeados de la vestimenta, el mismo que admirará en tantas naturalezas muertas y que será reinterpretado a escalas improbables en muchas de sus obras. Con gran espectacularidad, inmensos mantos metálicos aparecerán ondeando movidos por el viento y la música en el *Experience Music Project* de Seattle (2000) o colonizando con colores vibrantes las últimas versiones de la Casa Lewis. El edificio *One Times Square* (1997) descansa su expresión en los pliegues textiles, tal y como queda documentado en los modelos de estudio y con su esbelta proporción no puede sino recordar algunos de los personajes monásticos de Sluter [EP-379]. El pequeño centro Maggie para pacientes oncológicos de Glasgow (2008) inspira su cubierta en los pliegues almidonados del tocado de la *Joven con jarra de agua* de Vermeer [EP-380,381].

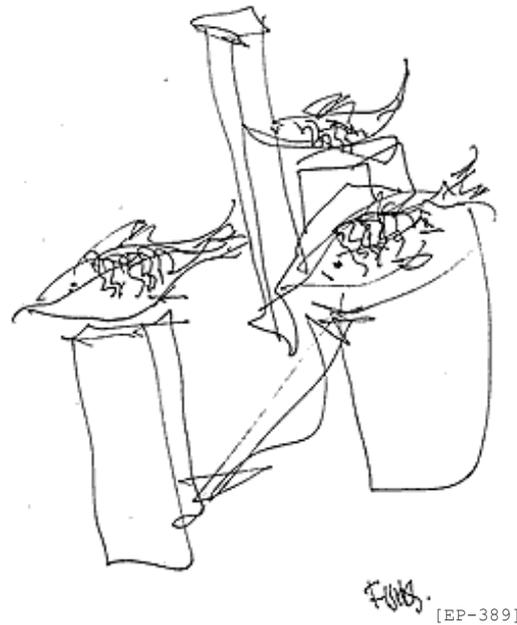
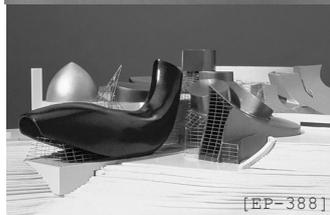
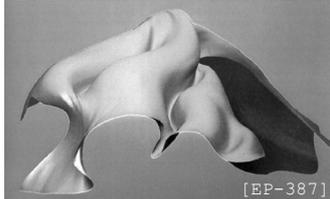
La impronta textil está asociada según Gottfried Semper a los orígenes de la arquitectura. Los cerramientos fueron en un principio tejidos con ramas y mimbres y cubiertos por telas y alfombras. Esta teoría que, entre otras cosas y gracias al avance tecnológico, permitió concebir el muro cortina fue recuperada iconográficamente por otros autores. Basta mencionar dos o tres ejemplos paradigmáticos: el "pañuelo" de la *Roofless Church* de Philip Jonson (New Harmony, Indiana, 1960); los *Almacenes Selfridges* diseñados por Future Systems (Birmingham, 2003) inspirados en un vestido de Paco Rabanne de la década de 1960; o el proyecto de templo para la secta budista Shingon-Shu en Kagoshima, Japón (2005), desarrollado por el estudio de Thomas Heatherwick y que evoca al tejido ceremonial sobre el que se sienta Buda.

La utilización contemporánea de chatarra como materia plástica del arte en la obra de Rauschenberg, Jasper Johns y John Chamberlain [EP-385] se ve reflejada en el estética pobre del proyecto de su propia casa [EP-384].

La expresión de movimiento de la pintura *Desnudo bajando la escalera*

---

<sup>317</sup> Friedman, Mildred; Sorkin, Michael, *Gehry talks: architecture + process*, New York, Rizzoli, 1999, p.43, [TA]



Frank O. Gehry: *Casa Peter B. Lewis*, proyecto, 1987-2002, Cleveland

[EP-386] Maqueta de 1995

Técnica mixta. Trabajo en colaboración con Richard Serra, Claes Oldenburg y Coosje Van Bruggen, Larry Bell y Maggie Keswich-Jencks. Foto J. Lewis

[EP-387] Pliegues textiles, modelado 3D realizado con el programa Catia

[EP-388] Maqueta de 1992 con la proa del Pabellón-Pez avanzando sobre la pendiente del terreno

Técnica mixta. Foto Gehry Partners

[EP-389] Frank O- Gehry: Lámparas *Fish*, croquis exploratorios

Foto Gehry Partners

[EP-391] Frank O. Gehry: Museo Guggenheim-Bilbao, 1997

Foto David Heald

[EP-390] Umberto Boccioni: *Despliegue de una botella en el espacio*, 1913

(1912) de Marcel Duchamp [2.8/40] sirvió a Gehry como punto de partida para el proyecto de la *Casa Telluride* [EP-383] (1995)<sup>318</sup> .

La hiper-articulación y fragmentación de las volumetrías de Gehry es frecuentemente asociada con expresiones del cubismo pictórico. Pero también el futurismo con su búsqueda de registro de la dimensión temporal es reconocido en su obra.

Según Richard Serra, "Bilbao es uno de los mayores logros de la arquitectura del siglo XX. Conceptualmente combina una colisión de espacios inéditos con un manto de antropomorfismo. Es tan sinuoso como un cardumen de peces, cubiertos por las curvas de una botella de Boccioni"<sup>319</sup> [EP-390] .

Esta cercanía con el mundo del arte fundó un universo experimental en el cual Gehry compartía eventualmente sus proyectos con distintos artistas.

El mecenazgo incondicional del coleccionista de arte y magnate Peter B. Lewis, resultó decisivo para su investigación arquitectónica. Entre los años 1987 y 2002 Gehry proyecto y re proyectó, desmanteló y volvió a rearmar una y otra vez lo que, de haberse construido, hubiera sido su mayor proyecto doméstico. La *Casa Lewis*, fue diseñada en colaboración con un nutrido grupo de artistas entre los cuales estaban Richard Serra, Claes Oldenburg y Coosje Van Bruggen, Larry Bell y Maggie Keswich-Jencks. A cambio, Gehry y compañía tuvieron la oportunidad única de financiar y llevar a delante durante más de una década un taller experimental que a la larga resultó decisivo para sus carreras y cuyos resultados emergieron aquí y allá dentro de los proyectos que en paralelo estaban construyendo.

"El trabajo colectivo asume diversas formas. En el caso de la casa Lewis, hice formas que derivan de la torre ING de Praga (1995). Richard Serra las vio, ya que venía a menudo mientras trabajaba en ellas; estaba intrigado y realizó dos modelos propios. Yo también estaba mirando atrás a las "rodillas" de Oldenburg (aunque no era consciente de ello), y entonces, aquí en mi estudio, el comenzó a desarrollar bolsas de golf. El había empezado a observar las mismas formas en las que Serra estaba interesado. En realidad, todo había empezado con sus propias rodillas, creo. Existe entonces un proceso de mutua fertilización de la imaginación. [...] Llegamos a experimentar este tipo de intensa colaboración por primera vez en la casa Lewis."<sup>320</sup>

---

318 Friedman, Mildred; Sorkin, Michael, *Op.Cit.*, p.183, [TA]

319 Gehry, Frank O.; Forster, Kurt; Bechtler, Cristina, *Op.Cit.*, [TA]

320 Gehry, Frank O.; Forster, Kurt; Bechtler, Cristina, *Op.Cit.*, [TA]

Todas las versiones de la casa reproducen el mismo espíritu caleidoscópico que anima la conformación del equipo de proyecto y fragmenta la imagen de la casa en un sinnúmero de objetos y eventos espaciales que, entre figuraciones y abstracciones, refieren invariablemente a la composición de las naturalezas muertas fuera de escala [EP-386,388].

La odisea de la Casa Lewis ha quedado documentada en numerosos modelos y fotografías y en un film titulado sugestivamente: Una locura constructiva, en la cual Frank Gehry y Peter Lewis dilapidan una fortuna y una década, que termina en la nada y cambia el mundo.

### **Gehry autobiográfico**

Gehry no solo no elude su autobiografía como fuente de insumos proyectuales sino que, por el contrario, alimenta su actividad de diseño con imágenes provenientes de su memoria de infancia, algunas de las cuales lo acompañan como iconografías personales desde hace décadas.

"Su abuela, nos cuenta, le enseñó la idea de edificio cuando hacía casa con palitos y maderitas. Pero fue su cocina la que verdaderamente dio forma a su carrera, ya que con frecuencia preparaba pescado y, desde entonces, la forma del pez ha sido un estándar iconográfico y estético para Gehry.

[...] 'En una oportunidad fuimos al mercado judío, compramos un carpa viva, la trajimos hasta su casa en Toronto, la pusimos en la bañera y jugué con ese bendito pez por todo un día, hasta que al siguiente mi abuela lo mató para cocinarlo'.

[...] 'Siempre lo dibujaba y croquisaba y empezó a convertirse para mí en una especie de símbolo de un cierto tipo de perfección que no podía alcanzar con mis edificios. Eventualmente cada vez que dibujaba intentando diseñar algo y no podía terminar de resolverlo, dibujaba el pez como un recordatorio... de que quería que eso fuera algo más que un simple edificio. Que quería que fuese más bello'."<sup>321</sup>

Esta historia, reproducida infinidad de veces en gran cantidad de publicaciones, tal vez sacie nuestra avidez por la anécdota que explica desde el subconsciente nuestros actos creativos. Pero los procesos de proyecto suelen ser más complejos.

Frank Gehry puede coquetear con la "escritura" automática o con el

---

321 Jhelen, Myra, *Readings at the edge of literature*, University of Chicago Press, 2002, pp.210,211, [TA]

método paranoico crítico de Dalí<sup>322</sup>, pero lo hará siempre combinando fuertes dosis de humor e irreverencia, confiando tanto en su inconsciente abstracto como en su racionalidad concreta. La búsqueda más profunda gira en torno a como transferir el sentido de flexibilidad y movimiento a las formas de la arquitectura, y a un sentido desprejuiciado y abierto de no cerrar la puerta a sugerencia alguna, provenga de donde provenga.

"Ya venía desde antes investigando en el movimiento, y lo encontré en el pez. La forma del pez consolido y materializó mi comprensión de cómo lograr que la arquitectura se moviera."<sup>323</sup>

Frank Gehry, al haber desarrollado su actividad fuertemente influenciado por el medio artístico, logra asumir algunas libertades que pueden resultar ajenas a los estándares de la cultura arquitectónica dominante: "Atravesar la línea que divide la arquitectura de la escultura es algo que ha resultado siempre dócil para mí."<sup>324</sup>

"El pensamiento neoclásico estaba de vuelta y me di cuenta que no tenía nada que ver con él. La arquitectura siempre está relacionada con la historia de una u otra manera, pero cuando comenzaron a exagerar este vínculo, el pez fue una especie de broma acerca de todas estas referencias al pasado. Todo el mundo estaba citando esos viejos edificios clásicos, entonces decidí citar algo 500 millones de años más antiguo que la humanidad. Era también una crítica al antropocentrismo de la arquitectura clásica a través de la referencia directa al cuerpo de un animal. Lo veo más como una instancia experimental dentro del mundo de la cultura arquitectónica, que un hecho significativo en mi obra".<sup>325</sup>

Estas "instancias experimentales" -como las denomina Gehry- que adaptan el postmodernismo reinante a su propia subjetividad, se transforman con el tiempo en patrones. Patrones que se suman de un modo mucho más estático y previsible a toda una serie de invariantes formales y metodológicas que podemos encontrar en su extensa obra.

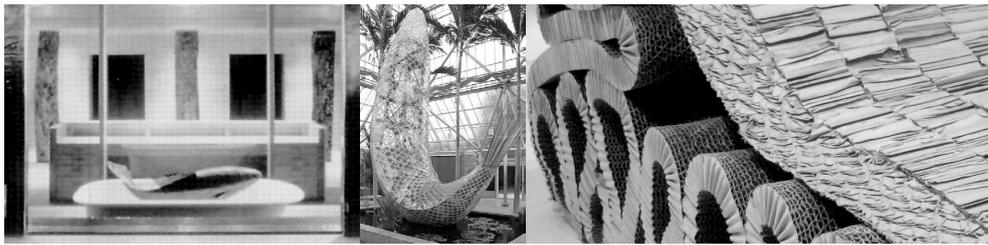
---

322 El método paranoico-crítico se basa en la manipulación, mediante la participación crítica de la inteligencia, de todo el material inédito, excéntrico e irracional perteneciente al mismo terreno del subconsciente y la locura.

323 Palabras de Frank Gehry citadas en: Friedman, Mildred; Sorkin, Michael, *Op.Cit.*, p.43, [TA]

324 Palabras de Frank Gehry citadas en: Friedman, Mildred; Sorkin, Michael, *Op.Cit.*, p.249, [TA]

325 Zaera-Polo, Alejandro, "Conversaciones con Frank O. Gehry", en *Frank Gehry 1991-1995*, El Croquis Editorial, n° 74/75, Madrid, 1995, pp.33



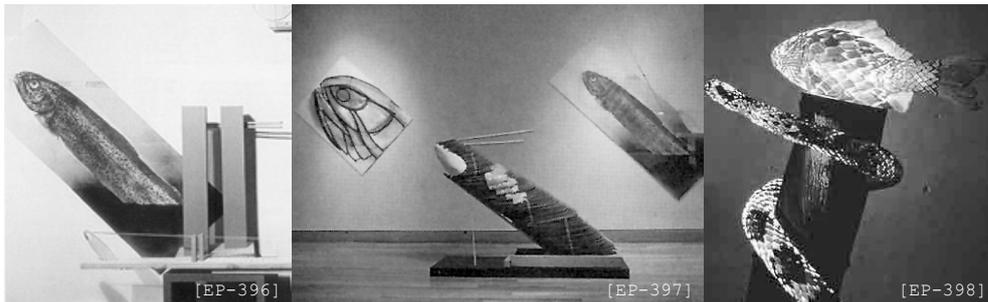
[EP-392]

[EP-393]

[EP-394]



[EP-395]



[EP-396]

[EP-397]

[EP-398]



[EP-399]

[EP-400]

[EP-401]

Frank O. Gehry:

[EP-392] Agencia de publicidad Chiat-Day, Toronto, 1988, atrio de acceso

[EP-393] Escultura *Standing Glass Fish*, Walker Art Center, Minneapolis, 1986

[EP-394] Reposera *Easy Edges*, detalle, 1969-73

[EP-395a397] Frank O. Gehry-Richard Serra: *Connections*, 1980-81

Instalación artística-arquitectónica que vincularía las torres gemelas y el edificio Chrysler

Frank O. Gehry:

[EP-398] Lámparas *Fish* y *Snake*, 1983-86, para *Formica Company*

[EP-399] DG Bank, Berlín, 1997-99, Patio central cubierto con la presencia dominante del *Pabellón Horsehead*

[EP-400] Museo Guggenheim-Bilbao, galería *Fish*, Exposición permanente de la pieza *Snake* de Richard Serra, 1997

[EP-401] Banca escultórica continua *Snake*, 2008

Entre ellas la alteración escalar. Manipulación del tamaño relativo que, a nivel general, se vincula con una expresión material, directa, simple y tan provisoria como las maquetas de estudio que alimentan sus procesos de ideación y, a nivel específico y concreto, con la inclusión dentro de sus naturalezas muertas colosales de elementos figurativos que no dejen dudas al respecto.

### **Peces y serpientes**

[...] "ahí está el 'pez soluble' que todavía me da un poco de miedo. ¡PEZ SOLUBLE, no, no soy yo el pez soluble, yo nací bajo el signo de Acuario, y el hombre es soluble en su pensamiento! La fauna y la flora del surrealismo son inconfesables."<sup>326</sup>

Tanto el pez como la serpiente aparecen sistemáticamente en la obra de Gehry como presencias figurativas o interpretaciones abstractas de sus cualidades esenciales. Ambos animales poseen una carga semántica antigua e intensa que el caso del pez se remonta a los inicios del cristianismo y en el caso de la serpiente la reconocen como "la criatura salvaje mas frecuentemente convocada en los sueños y las alucinaciones [...], convocadas como depredadores, demonios amenazantes, guardianes de lo oculto, oráculos, espíritus de los muertos, y deidades."<sup>327</sup>

Ambos son presencias fugaces animadas por movimientos rápidos, ambas están cubiertas por pieles escamadas y, como el bien y el mal, conforman para Gehry una pareja que se integra formal y semánticamente tanto como se complementa.

Habitar un pez o una serpiente, además de invocar ineludibles asociaciones de significados (Jonás en el vientre de la ballena, por ejemplo), supone siempre la incorporación de un violento cambio de escala y una invitación a experimentar el espacio de lo desconocido.

Frank Gehry opera de modo consciente y exhaustivo con la imagen de ambos animales. Por momentos los detalla con precisión y en otras oportunidades evade explícitamente su figuración más directa y, por ejemplo, corta cabeza y cola al pez, intentando retener tan solo la expresión más pura de su movimiento.

A estas alturas difícilmente Gehry pueda seguir afirmando que la manipulación formal-iconográfica del pez y la serpiente hayan sido

---

326 Bretón André, [primer] Manifiesto surrealista, 1924

327 Wilson, Edward O., *Biophilia*, Harvard University Press, 1984, p83



[EP-402]

[EP-403]



[EP-404]

Frank O. Gehry:

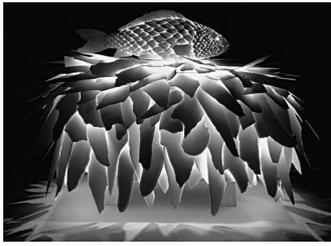
[EP-402,403] Luminaria de techo Snake y luminaria de pared Fish, Oficinas centrales, Vitra, Basilea, 1992-94  
Fotos R. Bryant

[EP-404] Pabellón Jay Pritzker y puente peatonal BP (Snake), Millenium Park, Chicago, EE.UU., 2006.  
Vista aérea general del sector norte del parque. A la izquierda puede apreciarse la megaescultura Cloud Gate de Anish Kapoor

simples experimentaciones. En todo caso, la inocultable evidencia que supone su figuración exhibe convincentemente su metodología de investigación proyectual, el exhaustivo ensayo de alternativas de interpretación escalares y materiales de una misma realidad, de un mismo vocabulario formal.

Repasando la presencia regular de estas imágenes-fetichismo podemos establecer la siguiente reseña cronológica de peces y serpientes:

- 1969-1973 Gehry presenta su serie *Easy Edges* de piezas de mobiliario construidas con cartón corrugado. Algunas de ellas presentan perfiles serpenteantes que anticipan en varios años sus primeros ejemplos explícitos de ofidios [EP-394].
- 1980-81 *Connections*, proyecto realizado conjuntamente por Frank O. Gehry y el escultor Richard Serra. Con motivo de una muestra de la *Architectural League of New York*, Gehry y Serra concibieron un vínculo aéreo que naciendo en un pilón geométrico, diseñado por Serra sobre el *East River*, atravesaba el edificio *Chrysler*, sobrevolaba Manhattan, se afirmaba entre las torres gemelas del *World Trade Center*, para finalizar anclándose en el otro extremo en otro pilón, esta vez con la forma de un centelleante pez que emergía del agua, diseñado por Gehry sobre el *Hudson River*. De este modo las formas monolíticas y regulares de las *Twins* resuenan en la geometría pura del pilón de Serra mientras que la superficie iridiscente del pez de Gehry evoca los brillos del remate de orfebrería del *Chrysler* [EP-395a397].  
Es la primera vez que Gehry usara la iconografía del pez para una estructura a escala arquitectónica. Es interesante ver que al mismo tiempo que Serra conserva su lenguaje abstracto habitual, Gehry desborda sus fronteras habituales en ese momento, diseñando una presencia figurativa inconfundible de dimensiones colosales.
- 1981 Este mismo año el pez aparecerá como presencia escultórica delante de la *Casa Smith*, proyectada en Los Ángeles y nunca construida.
- 1983 *The Prison Follies*, proyecto presentado en la galería Leo Castelli de Nueva York [EP-408]. Primer pez habitable, y primera vez que aparece además acompañado por la serpiente enroscada sobre sí misma.
- 1983-86 Lámparas Pez y Serpiente diseñadas para la *Formica Company*, y fabricadas por *New City Editions* [EP-398,405]. El laminado traslúcido y la textura escamada sirven de nexo entre todas las piezas de la serie. Distintas versiones de esta misma idea aparecerán en el futuro en varios de sus proyectos.
- 1986 En una muestra curada por Germano Celant en el Castello di



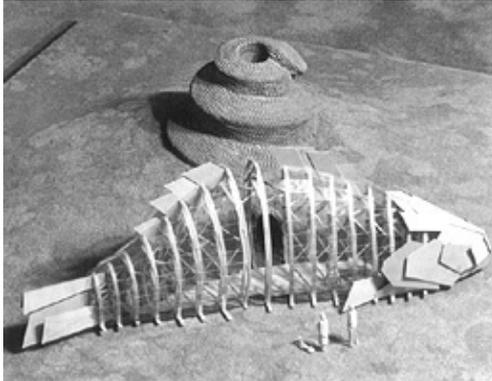
[EP-405]



[EP-406]



[EP-407]



[EP-408]



[EP-409]



[EP-410]



[EP-411]

Frank O. Gehry:

[EP-405] Luminaria-escultura *Fish*, para *Formica Company*, 1983

[EP-406] Collar de la serie *Fish*, para *Tiffany*, 2005

[EP-407] *Caldera Pito*, para *Alessi*, 1992

[EP-408] *The Prison Follies*, Galería Leo Castelli, Nueva York, 1983

[EP-409] *Restaurante Fishdance*, Kobe, Japón, 1986-87

[EP-410] Gehry en su estudio de Santa Mónica, acunando un modelo del *Standing Glass Fish* para el Museo de Arte de Minneapolis, 1997

[EP-411] *Pez-sombráculo*, Villa Olímpica, Barcelona, 1992

- Rivoli (Turín, Italia) y para acompañar sus luminarias pez y serpiente, Gehry construye un enorme pez con piezas de madera laminada, al que el mismo denomina como pez *kitsch*.
- Con motivo de una muestra retrospectiva de su obra, Gehry realiza dos nuevos peces. Uno de ellos, realizado en vidrio y con 7 metros de altura, se exhibe como pieza escultórica, integrado a un jardín interior del *Walker Art Center de Minneapolis* [EP-393].
- El otro, cuya cola y cabeza han sido cortadas, en un ejercicio de abstracción formal que intenta distanciarlo de la alusión directa y plan, conforma un pabellón de recepción en madera dentro del Hall principal del museo, custodiado por una pequeña serpiente. Es la segunda oportunidad en la que Gehry utiliza el pez como envolvente arquitectónica.
- 1986-87 Se levanta en Kobe, Japón, el *Fishdance Restaurant*, una nueva naturaleza muerta colosal integrada por un pez y una serpiente gigantescos [EP-409]. Se invierte la ecuación de *The prison follies*: el pez -de 22 metros de alto- es una presencia meramente escultórica mientras que la serpiente enroscada conforma el espacio de comidas.
- 1988 En la Agencia Chiat-day de Toronto, Gehry coloca un enorme pez suspendido sobre una bañera cerámica blanca, en alusión directa a su anécdota personal de infancia [EP-392].
- 1989 Pabellón pergolado para la *Library Square*, en forma de serpiente y como remate de las escalinatas Larry Halprin de Los Ángeles
- 1989-1995 La composición hiper-articulada de las primeras versiones de la *Casa Lewis*, entre otras figuraciones, incluye un pabellón en forma de pez [EP-388].
- 1992-94 En el interior de las oficinas centrales de Vitra en Basilea, aparecen dos nuevas versiones de lámparas pez y serpiente como piezas funcionales-escultóricas de las salas de reunión principales. Esta vez están conformadas por cintas regulares de madera laminada entrelazadas como en una cestería [EP-402,403].
- 1992 Diseño de la *Caldera Pito* para Alessi cuyo bruído volumen metálico es coronado por varios peces de madera (pico y asa) [EP-407].
- Este mismo año se inaugura el sombráculo de la Villa Olímpica de Barcelona, una inmensa estructura entramada de cobre en forma de pez, flotando sobre un área de servicios y descanso [EP-411].
- 1993 Otra versión más de lámpara pez forma parte del diseño interior del Museo Weisman diseñado por Gehry.
- 1994 La envolvente en forma de pez aumenta de tamaño, se hace transparente y se convierte en el enorme lucernario del *DG Bank* de Berlín en *Pariser Platz* [EP-399].
- 1997 Las referencias a la serpiente y el pez se entrelazan de forma

- mucho más abstracta en el *Museo Guggenheim* de Bilbao [EP-391]. La galería *Fish* alberga la escultura *Snake* de Richard Serra [EP-400], pieza de la colección permanente del museo. Según Serra, el museo de Gehry "es tan sinuoso como un cardumen de peces, cubiertos por las curvas de una botella de Boccioni"<sup>328</sup>.
- 2004 El puente peatonal del *Millenium Park* de Chicago, presenta a Gehry la oportunidad ideal para materializar su serpiente a gran escala [2.8/62].
- 2005 Tiffany presenta una extensa colección de joyas diseñadas por Frank O. Gehry entre las cuales una entera serie está dedicada a sus peces [EP-406].
- 2008 Se presenta en el *Tokyo Design Festival*, una gran banca escultórica continua, construida con una trama abierta de escuadrías de madera, en forma de serpiente [EP-401].

Después de toda una vida, la serpiente, pero sobre todo el pez, tienen que haberse convertido en una presencia afectiva e indudablemente familiar. Al menos eso trasmite Gehry a los 70 años en una fotografía tomada en su estudio de santa Mónica, acunando entre sus brazos un modelo del pez de vidrio, con una sonrisa de oreja a oreja que se despliega en paralelo al gesto del animal.

---

328 Gehry, Frank O.; Forster, Kurt; Bechtler, Cristina, *Frank O. Gehry, Kurt W. Forster*, Editorial Cantz Cop., Alemania, 1999

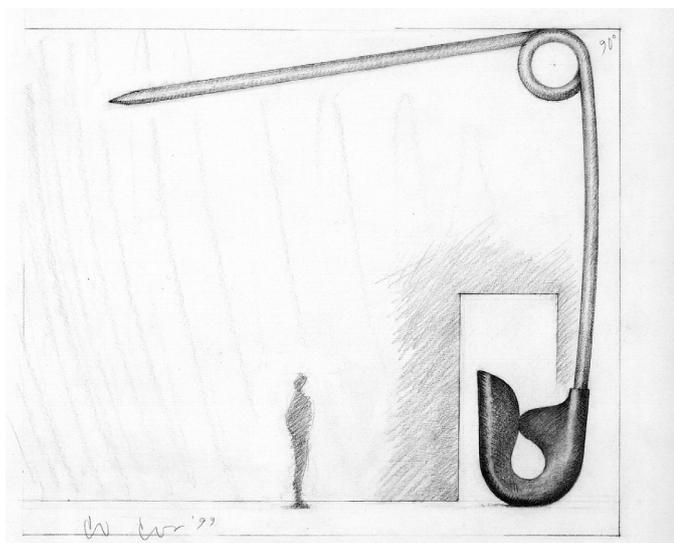
**11**

**LA ESCALA IMPORTA:**

CLAES OLDENBURG, COOSJE VAN BRUGGEN



## LA ESCALA IMPORTA



[EP-412]

Claes Oldenburg: *Estudio para la instalación del alfiler de gancho en el corredor del Museo Correr, Venecia, 1999.*  
Lápiz gráfita, lápiz de color y acuarela, 30,5 x 28 cms

## ESCULTURAS METAMÓRFICAS

### Claes y Coosje

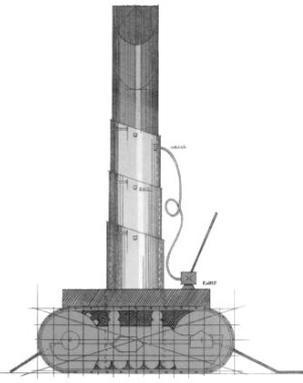
Claes Oldenburg (1929- ) es una figura central en el panorama del arte moderno desde hace medio siglo. Reconocido en un inicio por sus esculturas blandas y sus instalaciones, obras fundamentales y fundacionales del Pop Art, es internacionalmente célebre gracias a sus colosales monumentos y proyectos urbanos a gran escala, erigidos en las principales ciudades del mundo. Esta última etapa que se continúa hasta el presente es desarrollada desde 1976 en conjunto con su esposa, la escultora e historia del arte holandesa Coosje van Bruggen (1942-2009).

Su trabajo, en conjunto, está fuertemente identificado con el proceso de surgimiento y desarrollo de la ideología y los preceptos del Arte Pop. "Desde 1959, el centro de la obra de Oldenburg ha sido la cotidianidad: la calle y el comercio, el objeto y la situación [...], lo que lo atrae es la cruda desnudez de la realidad, que nunca apunta, por medios simbólicos u operaciones rituales a una superrealidad"<sup>329</sup>.

<sup>329</sup> Celant, Germano, "Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen: Urban Marvels" en Celant, Germano (editor), *Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen*, Skira, Milán, 1999, p.22, [TA]



[EP-413]



[EP-414]



[EP-415]



[EP-416]



[EP-417]



[EP-418]



[EP-419]

[EP-413] *Bottle of Notes*, Central Gardens, Middlesbrough, England, 1993

[EP-414] Estudio para *Lipstick ascending on caterpillar tracks*, 1969  
 Colección Whitney Museum of American Art. 27,3 x 41,3 cms

[EP-415] *Serrucho (Saw, Sawing)*, 1996, Tokyo International Exhibition Center, Japón

[EP-416] *Pala y escoba (Big Sweep)*, 2006, Denver Art Museum, Denver, Colorado

[EP-417] *Herramientas en equilibrio (Balancing tools)* Fábrica Vitra, Weil Am Rhein

[EP-418] *Goma de borrar de máquina de escribir a escala X*, 1975 Seattle's Olympic Sculpture Park

[EP-419] *Puente-Cuchara y cereza*, 1988, Minneapolis Sculpture Garden, Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota

Sus esfuerzos confluyen en la recuperación de un universo de objetos y elementos cotidianos que es posteriormente manipulado convenientemente antes de ser devuelto a la sociedad, alimentado por procesos plásticos, expresivos y de resignificación, que derivan de algún tipo de extrañamiento que reconfigura su percepción y función original privada e individual en colectiva y pública. Para eso recurre tanto a modificaciones en la conformación material-perceptiva de estos objetos -como sucede con sus esculturas blandas, dominantes en una primera etapa pero presentes hasta el día de hoy en sus trabajos- como a la alteración abrupta de su escala.

Esta "arqueología"<sup>330</sup> de lo banal" como la denomina Celant, aspira a recrear la sorpresa utilizando como materia prima objetos que debido a su familiaridad universal devienen en signos colectivos reconocibles en cualquier parte del mundo.

Por eso mismo durante el proceso de aislamiento y reinserción aplicado por Oldenburg y Van Bruggen sobre el objeto, "no lo humilla, distorsionando su función o su nombre como lo hizo Duchamp"<sup>331</sup>.

### **Cambalache**<sup>332</sup>

...  
Igual que en la vidriera  
irrespetuosa  
de los cambalaches  
se ha mezclado la vida,  
y herida por un sable sin remache  
ves llorar la Biblia  
junto a un calefón<sup>333</sup>

En 1961 Oldenburg presenta un manifiesto personal titulado: *I am for an art...*<sup>334</sup> (Estoy a favor de un arte...). En él, presenta de forma exhaustiva su credo ideológico con relación a la función del arte.

---

330 La atmósfera arqueológica se reconoce también en el modo en que algunas piezas parecen emerger de la tierra como recientes descubrimientos. Esto sucede, por ejemplo, con la bicicleta enterrada en el Parque de *La Villette* en París, o con el arco y flecha de Cupido en San Francisco, junto al Golden Gate. Por otra parte algunos de los objetos cotidianos elegidos, con el paso del tiempo se han vuelto obsoletos y, para las nuevas generaciones, pueden no ser ni siquiera un recuerdo transformando algunas esculturas en honesta e involuntaria arqueología del diseño industrial.

331 Celant, Germano, *Op. Cit.*, p.43, [TA]

332 En Argentina, Paraguay y Uruguay: Tienda en que se compran y venden prendas, alhajas o muebles usados y famosísimo tango escrito y musicalizado por Enrique Santos Discépolo en 1935.

333 Fragmento del Tango cambalache

334 Consultable en: Stiles, Kristine; Selz, Peter Howard, *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artist' writings*, University of California Press, 1996



[EP-420]



[EP-421]

[EP-420] *Shuttlecocks*, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri, 1994

[EP-421] *Cupid's Span*, Rincon Park, San Francisco, California, 2002  
El dialogo lúdico entre las estructuras tensadas de la escultura y el puente

Su frase inicial: "Estoy a favor de un arte que es político-erótico-místico, que hace algo más que sentarse sobre su trasero en un museo", lo instala en un terreno que se desliza desde los espacios tradicionales y recurrentes para conquistar nuevas temáticas y reconfigurar la relación entre espectador, obra de arte y emplazamiento. A lo largo de su texto se desgranar una serie de imágenes-ícono que luego, a través de los años, aparecerán materializadas en sus colosales esculturas urbanas: cigarrillos consumidos y zapatos, pantalones y pañuelos, pedazos de pastel y vendas, canales auriculares y filos de cuchillo, martillos y agujas, manzanas y llaves de luz, cucuruchos de helado y paraguas rotos, cepillos de dientes y tenedores. Este resumen premonitorio, o plan de obra a futuro pacientemente elaborado, resuena en la nómina de proyectos a escala arquitectónica abordados por la pareja a lo largo de varias décadas de trabajo.

Lápiz de labios-tanque / Palillo de Ropa / Pala / Alfiler de gancho / Goma de borrar para máquina de escribir / Bate béisbol-columna / Bolas de pool / Paraguas / Linterna / Botón partido / Sombrero / Pico / Manguera / Tornillo blando / Cepillo de dientes / Soga y estaca / Martillo, Pinza y Destornillador / Nave-navaja / Cuchillo / Cuchara-puente y cereza / Frutas y cáscaras / Bicicleta / Herradura / Binoculares / Sello de goma / Fósforos / Botella de mensajes / Cuello y corbata / Pelotas de Bádminton / Serrucho / Cuaderno espiral / Porción de pastel / Cola de león / Aguja, hilo y nudo / Bolos / Cucurucho de helado / Arco y flecha de Cupido / Cáscara de banana / Escoba y palita / Caracol / Flor / Enchufe triple / Bolsa de hielo / Pañuelo en bolsillo / Tubo de pasta de dientes / Pucho / Rodilla / Canilla / Guante

El universo objetual de Oldenburg y Van Bruggen abarca tanto objetos cotidianos valorados *per sé* como asociaciones cómplices de pares de objetos capaces de detonar nuevas imágenes y significados según un mecanismo emparentable con el surrealismo. En todos los casos los objetos elegidos son herramientas de trabajo, instrumentos de acción que "se conectan con los sueños y deseos, con la memoria y la historia de la comunidad. Esta es una suerte de psicología social en la cual la figura del objeto asume la identidad del sitio y sus manifestaciones"<sup>335</sup>, interpretando de forma crítica la vida cotidiana de nuestra sociedad actual. Su escala y monumentalidad, su ubicación en el espacio urbano público, refuerza la alegoría.

---

335 Celant, Germano, *Op. Cit.*, p.32



[EP-422]



[EP-423]



[EP-424]

[EP-422] Claes Oldenburg, Coosje Van Bruggen: El estudio de los artistas con estanterías repletas de modelos a distintas escalas de su proyectos  
Foto I. Dalla Tana, 1988

[EP-423] Claes Oldenburg junto a un gigantesco pomo de pintura antropomórfico

[EP-424] Retrato fotográfico de Claes Oldenburg realizado por Duane Michals, c.1970

Oldenburg y Van Bruggen proponen "el uso de objetos como diseños 'encontrados', para construir objetos colosales tan seriamente como se construyen los edificios."<sup>336</sup>

## **LA ARQUITECTURA DE LA ESCULTURA**

### **Apropiación debida**

El proceso de proyecto adoptado por la pareja de artistas, y adaptado a las características de su obra, presenta analogías claras y firmes con el de la arquitectura.

Su travesía escalar, tantas veces parangonada por ellos mismos con las del viajero de Swift, no descarta ningún sistema de representación y recurre, al igual que la arquitectura, a representaciones simultáneas y alternativas en el sistema diédrico ortogonal, sistema perspectivo paralelo, cónico y modelos tridimensionales a diferentes escalas. También incorpora, llegado el momento -y sin desechar los medios originales- la representación digital.

Claes Oldenburg y Coosje Van Bruggen "intentan seguir la travesía de Gulliver desde principio a fin, desde Lilliput a Brobdingnag, que es, de los bocetos y apuntes, pasando por el modelo hasta los monumentos colosales."<sup>337</sup>

Las esculturas urbanas de Oldenburg y van Bruggen no solo se apropian de la escala de la arquitectura, recurren a sus técnicas y procedimientos, la comentan e interpretan críticamente y aprovechan su ajenidad para oficiar de contrapunto en la lectura de los edificios, la ciudad y el paisaje que configura su entorno. Apropiación debida.

Antes que muchos arquitectos contemporáneos Oldenburg configura, a través de sus proyectos urbanos, un retorno a la figuración en arquitectura. "Su temática icónica se contrapone a la 'abstracción' de la volumetría y geometría de la arquitectura moderna. Las propuestas de Oldenburg y van Bruggen son figurativas y literales, apuntando a una iconofilia de la construcción [que] [...] descansa en la relación que el arte y la arquitectura tienen con la memoria y el mito."<sup>338</sup>

Los objetos de Oldenburg y Van Bruggen se metamorfosean en catedrales, rascacielos, obeliscos, puentes, estaciones de tren, museos o en presencias antropomórficas que evocan arquitecturas.

---

336 *Ibid.*, p.24

337 *Ibid.*, p.37

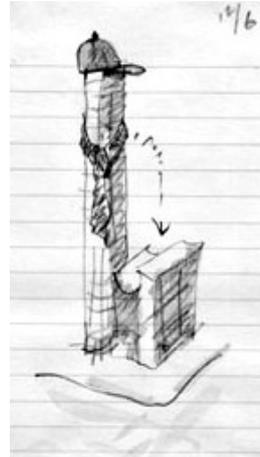
338 Celant, Germano, *Op. Cit.*, p.31, [TA]



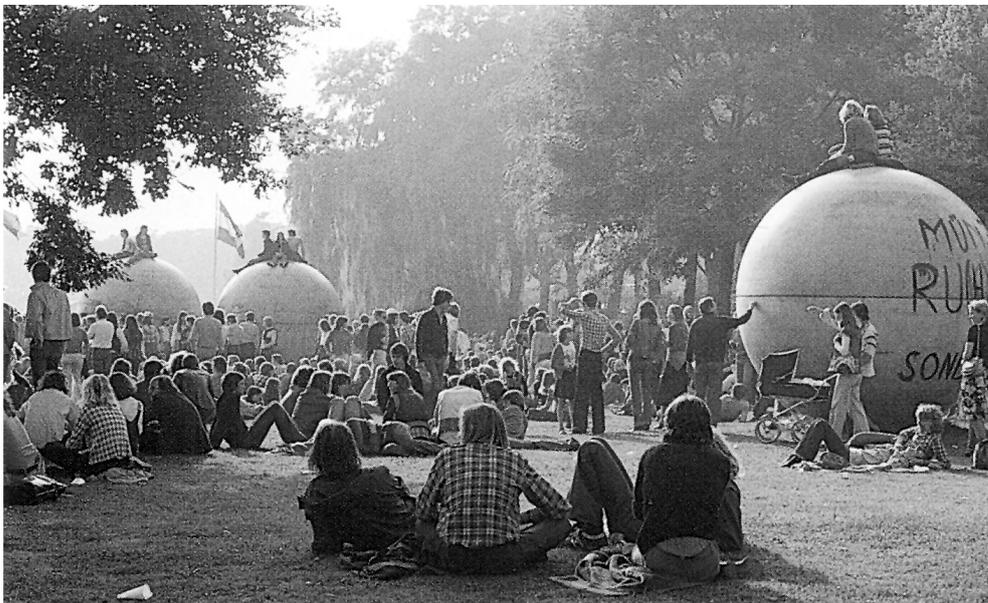
*Edward Laprazon*  
[EP-425]



[EP-426]



[EP-427]



[EP-428]

[EP-425] *El edificio equitativo como sacapuntas*, 1995  
Collage

[EP-426] *Cuello y corbata invertidos (Inverted collar tie)*, Frankfurt, Alemania, 1994  
Foto A. Maranzano

[EP-427] Croquis de estudio con el cuello y la corbata antes de caer desde el rascacielos vecino a su lugar de implantación  
Archivo CO-CVB

[EP-428] *Pool Balls*, Münster, 1977  
Foto archivo CO-CVB. Diámetro 3,5 m

Pero la pareja no solo contempla los objetos de su afecto y obsesión como arquitecturas. También, en algunas oportunidades ensaya el camino inverso, objetualizando arquitecturas existentes. Es lo que sucede cuando interpreta al rascacielos de la *Equitable Life Assurance* de Nueva York (hoy AXA Center) proyectado por E. Larrabee Barnes de 1986, como un sacapuntas de escritorio [EP-425]. O cuando imagina que es un personaje-edificio quién pierde su corbata y da lugar a sus pies a la escultura *Inverted collar and tie* (Frankfurt-am-Main, 1994) [EP-427].

En todos los casos, los signos son siempre liberados a conciencia de la multiplicidad de lecturas que habilitan, poniendo en valor el proceso de proyecto. "Lo que se hace con el objeto es más importante que el objeto en sí mismo."<sup>339</sup>

### **Presentación tardía para el Concurso de diseño del Edificio del Chicago Tribune en 1922**

"Recuerdo que en octubre de 1967, cuando volaba hacia Chicago con motivo de la inauguración de una exposición de mi obra, '*Projects for monuments*', en el Museo de Arte Contemporáneo, tome un palillo que traía conmigo y lo sostuve delante de los rascacielos que veía abajo en el suelo. Al mes siguiente como respuesta a un encargo del diseño de una cubierta para la revista *Artforum*, hice un dibujo de un rascacielos con forma de palillo de ropa. Advirtiendo en él un cierto carácter gótico, lo imagine como sustituto para la torre del Chicago Tribune de la Av. Michigan, lo que me indico la dimensión exacta."<sup>340</sup>

Bajo este título y motivado por la escala de observación distante, ciertas analogías formales y el trasfondo cultural arquitectónico propio de la ciudad de Chicago nace la idea de *Palillo de ropa* (Filadelfia, 1976), el primer monumento diseñado por Oldenburg -en solitario- destinado a ser instalado en un entorono urbano [EP-431]. El dibujo simula ser un proyecto traspapelado y recientemente descubierto para el mítico Concurso del Chicago Tribune de 1922 [EP-429]. Oldenburg busca de este modo sumarse a la fama de las propuestas, que sin resultar vencedoras, cimentaron el rol protagónico de la contienda en la historia de arquitectura del siglo XX. Propuestas que, en muchos casos, conjugaban morfologías que mediaban explícitamente entre lo escultórico y lo arquitectónico. Basta recordar la columna

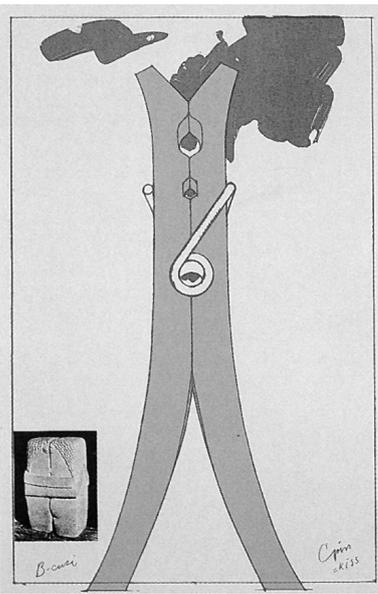
---

339 Palabras de Coosje Van Bruggenen en "Coosje van Bruggen, Germano Celant and Claes Oldenburg: A Conversation", Celant, Germano, *Op. Cit.*, p.77, [TA]

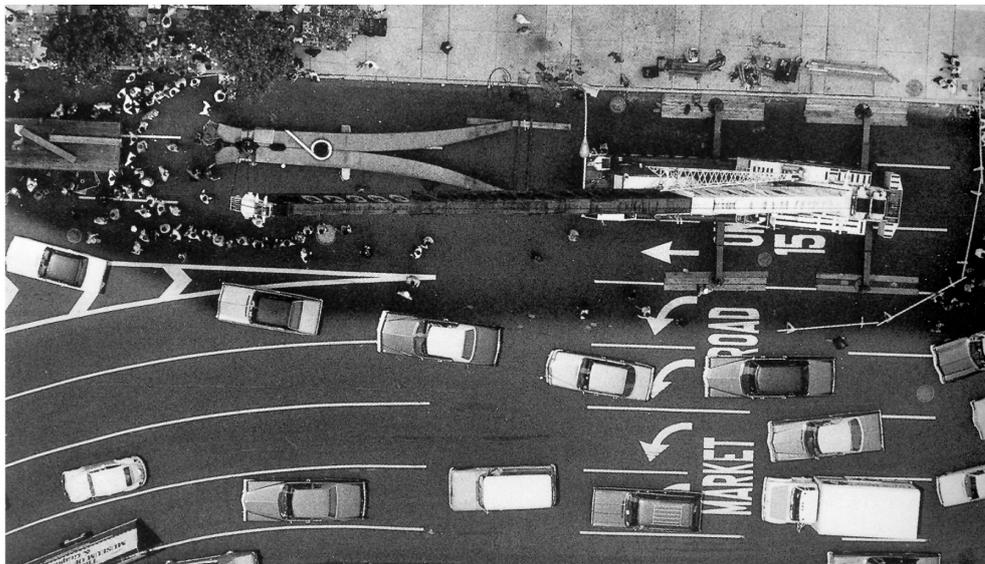
340 Palabras de Claes Oldenburg en *Op. Cit.*, p.144, [TA]



[EP-429]



[EP-430]



[EP-431]

*Palillo de ropa (Clothespin), Filadelfia, 1976*

[EP-429] Cubierta de ArtForum de Enero de 1968, *Presentación tardía para el Concurso de diseño del Edificio del Chicago Tribune en 1922, 1967*  
Crayola, Lápiz y acuarela, 68,6, 55,9 cms. Colección permanente Des Moines Art Center

[EP-430] *Propuesta de estructura colosal en forma de Palillo de Ropa, comparada con "El beso" de Brancusi, 1972*  
Serigrafía, 54,6 x 75,9 cms

[EP-431] *La escultura transportada por la ciudad de Filadelfia hacia su ubicación definitiva*  
Foto N. Crampton

colosal de Adolf Loos, sobre la que el humilde *Palillo de Ropa* resulta un comentario irónico. Anotaciones al margen indican que la cara interior de las "piernas" del palillo estará recubierta de vidrio azulado. Los pasajes a través del edificio fueron diseñados para producir toda una variedad de sonidos cuando el viento los atraviere. En la esquina superior izquierda un pequeño apunte croquisado muestra la cúpula y el minarete de la mezquita que remata en solitario el antiguo rascacielos del *Medinah Athletic Club* de 1929 (hoy *Hotel Intercontinental*, ubicado en la esquina norte del predio del Chicago Tribune). No es casual que Oldenburg haya dirigido la vista y el lápiz hacia este acontecimiento bizarro y exótico ya que, al igual que su *palillo de ropa gótico*, es un acontecimiento que emerge ante nuestros ojos fruto de un extrañamiento escalar y de contexto.

En un segundo dibujo difundido pocos años después, en 1972, como parte de una edición numerada de litografías (impulsada por la sociedad de amigos del Philadelphia Museum of Art), se ve a la propuesta del colosal *Clothespin* representado en fachada y acompañado por un pequeño comentario visual que remite esta vez al Beso de Constantin Brancusi (1908) [EP-430].

Entre estos dos gráficos se configura el mapa principal de referencias de las que la obra urbana de Oldenburg abreva: la propia disciplina, representada en la citación a Brancusi y la arquitectura como tipología formal y presencia urbana.

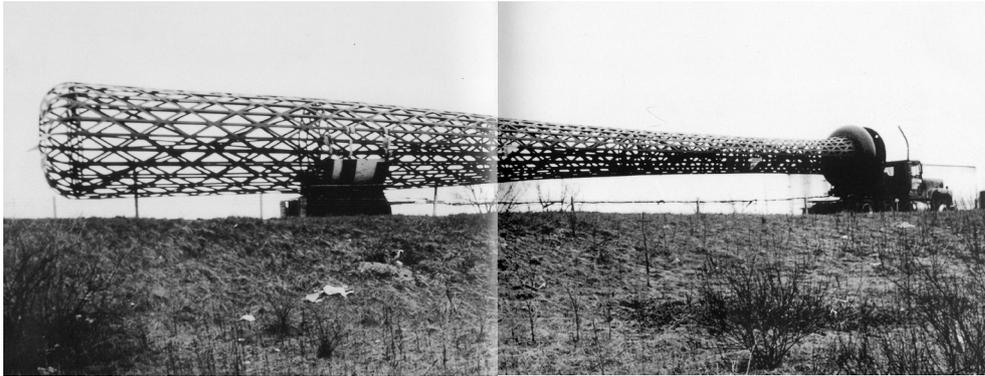
Otro comentario que con frecuencia se superpone a estos entrelazamientos semánticos, es la lectura antropomórfica de los objetos monumentalizados, evidente en la analogía con la escultura de Brancusi y, sobre todo, en la posición erguida y bípeda de palillo. La alusión es doble e imbricada si tenemos en cuenta la casi invariante interpretación del rascacielos como prosopopeya arquitectónica.

Un par de años más tarde, en 1974, un programa de fomento de las artes impulsado por el ayuntamiento le encarga la realización de la escultura en acero Cor-Ten que, desde 1976 y con casi 14 metros de altura, domina la *Centre Square Plaza* de Filadelfia.

### **Batcolumn**

El nacimiento de la columna-bate de béisbol (¿o Bati-columna?) tiene un origen semejante al *Palillo de ropa* en el sentido que se concibe como contrapunto-comentario sobre un entorno urbano de altos rascacielos.

Algunos apuntes realizados por Oldenburg en 1975 muestran fotografías invertidas de la Torre Sears, el Edificio Hancock y la Torre del Agua



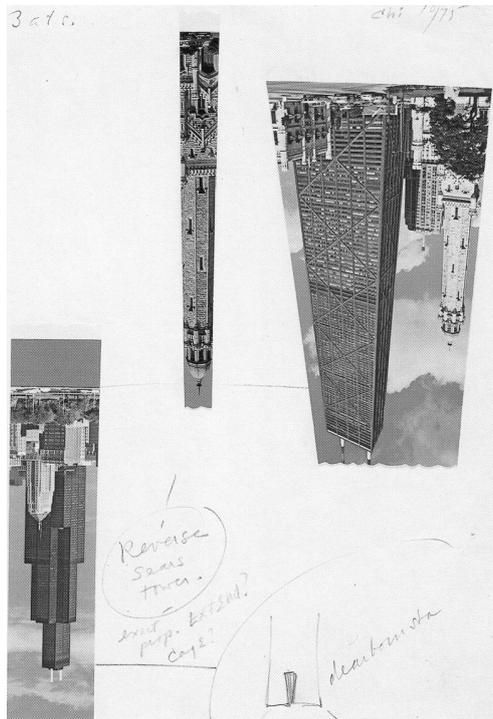
[EP-432]



[EP-433]



[EP-434]



[EP-435]

### Columna-Bate (Batcolumn), Chicago, 1977

[EP-432] La escultura en momentos de ser transportada hacia Chicago por la carretera. En la parte posterior el cartel de advertencia: *Long Load*

[EP-433, 434] La *Batcolumn* en su destino definitivo rodeada de rascacielos con cuya presencia vertical y deformación perspectiva dialoga explícitamente

[EP-435] Torres invertidas conformando siluetas de bate, 1975  
Sears towers, Water Tower y Hancock tower, Chicago.  
Lápiz y recortes de postales, 21,6 x 28 cms

-sobreviviente de los históricos incendios de Chicago. La inversión de la imagen arrastra consigo los efectos de la deformación perspectiva. El foco aéreo se transforma en subterráneo y la silueta de las edificaciones evocan el perfil esbelto y trapezoidal de los bates de béisbol [EP-435].

El gigantesco bate de casi 30 metros de altura (levantado en 1977) refiere a los rascacielos y las chimeneas industriales pero también a la columna trajana y a todas las columnas, obeliscos y monumentos conmemorativos totémicos de la historia. Incluida, como es natural, la colosal columna imaginada por Loos para Chicago.

Su materialización, según una superficie trama diagonal de hierro, evoca las estructuras reticuladas de los puentes elevados del Loop y de los puentes levadizos de Chicago.

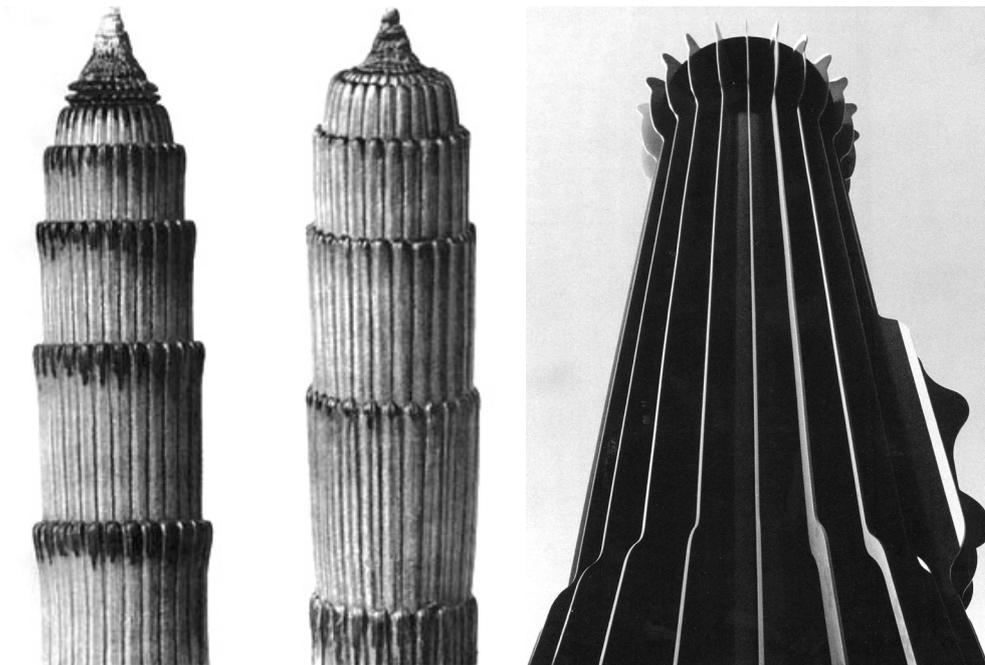
Es una presencia tan épica como doméstica que fluctúa de escala en función de la mirada que sobre ella se proyecta y del entorno en el cual se incorpora. Son particularmente elocuentes algunas fotografías que muestran a la *Batcolumn* siendo transportada horizontalmente por la ruta con un preventivo y necesario cartelito colgado detrás indicando: *long load*. El tamaño es verdaderamente impresionante en relación con el del camión que lo transporta. Luego de instalada en su destino final y rodeada por el eco de tantos otros impulsos verticales, la escala se ajusta a la sinfonía de estímulos y se estaciona en una identidad signica-escalar indisoluble de su entorno [EP-433].

### **Iluminando a Blossfeldt**

Proyectada por encargo de la *Universidad de Nevada* para su campus de Las Vegas, *Flashlight* es inaugurada en el año 1981 luego de que su proyecto atravesara un interesante proceso de ajustes y modificaciones.

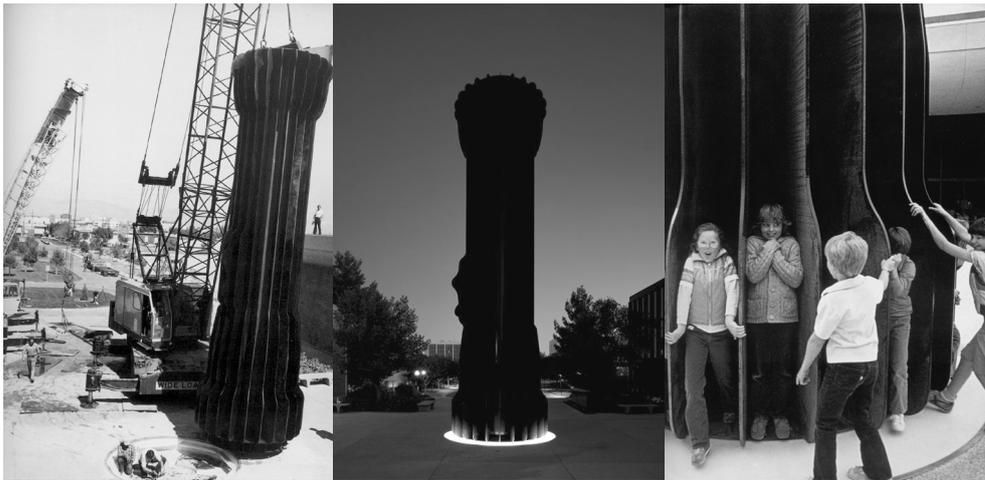
La primera intención fue la de construir una estructura tipo faro, accesible internamente y rematada en un rayo de luz vertical y potente que apunta al cielo. Con esta propuesta aprobada y la construcción demorada temporalmente, Coosje Van Bruggen revisó conceptualmente la idea a la que consideraba demasiado mecánica, autoevidente y con reminiscencias de espectáculo autoritario (muy al estilo "Las Vegas"). Teniendo en cuenta la sobrecogedora presencia del desierto, Coosje desvía sus intenciones iniciales hacia una alternativa capaz de reflejar esta condición natural del sitio.

En ese momento aparece en el proceso de creación la obra del alemán Karl Blossfeldt (1865-1932), primero escultor y luego fotógrafo, internacionalmente conocido gracias a sus asombrosos registros del



[EP-436]

[EP-437]



[EP-438]

[EP-439]

[EP-440]

[EP-436] Karl Blossfeldt: *Equisetum hiemale*  
Ampliación x 12, *Unformen der Kunst*, 1928, lámina n°3

[EP-437] Claes Oldenburg, Coosje Van Bruggen: *Linterna*, 1978-81  
Analogía propuesta por Coosje Van Bruggen, con las ampliaciones fotográficas de ejemplares botánicos minúsculos desarrolladas por Karl Blossfeldt en su libro *Unformen der Kunst*

[EP-438] Trabajos de instalación de la linterna colosal en el campus de la Universidad de Nevada, Las Vegas, 1981  
Foto H. Schunk, 1981

[EP-439] La escultura a la noche y el halo de luz surgiendo del suelo

[EP-440] La apropiación de la obra por parte de los niños  
Foto H Schunk, 1981

reino vegetal mediante violentos y cuidados *zooms* fotográficos. Apoyándose en el instrumento de la analogía, Coosje vincula la imagen de la linterna con las fotografías de cactus realizadas por Blossfeldt [EP-436] y detona así la apariencia definitiva de la escultura. La monumentalización operada por el fotógrafo a través del lente óptico es multiplicada al transferir sus códigos formales a una escultura de 12 metros de alto.

Simultáneamente y como es habitual en las esculturas de Oldenburg y Van Bruggen, una fuerte pero delicada abstracción es aplicada sobre el objeto de modo de habilitar la multiplicidad de lecturas en juego sin privilegiar ninguna en particular.

Como consecuencia de este viraje en el concepto general del monumento, la linterna es invertida de modo que tan solo un controlado halo de luz es proyectado en el encuentro con el suelo, intercambiando evidencia por misterio y afirmación por sugerencia [EP-439].

Nuevamente la pareja pone el ojo en artistas que, como ellos, están fascinados por los resultados de modificar abruptamente la escala del mundo que nos rodea, como acto detonante de procesos creativos.

"Las esculturas de plantas de Blossfeldt son abstracciones, modelos tectónicos de la naturaleza que concuerdan con la definición de Jacques Herzog del modelo de estudio como algo que 'apuntala la idea y el concepto y no es tan solo una mera ilustración' ". [...] "Su importancia reside no en su precisión científica sino en una prueba visual de una teoría de diseño."<sup>341</sup>

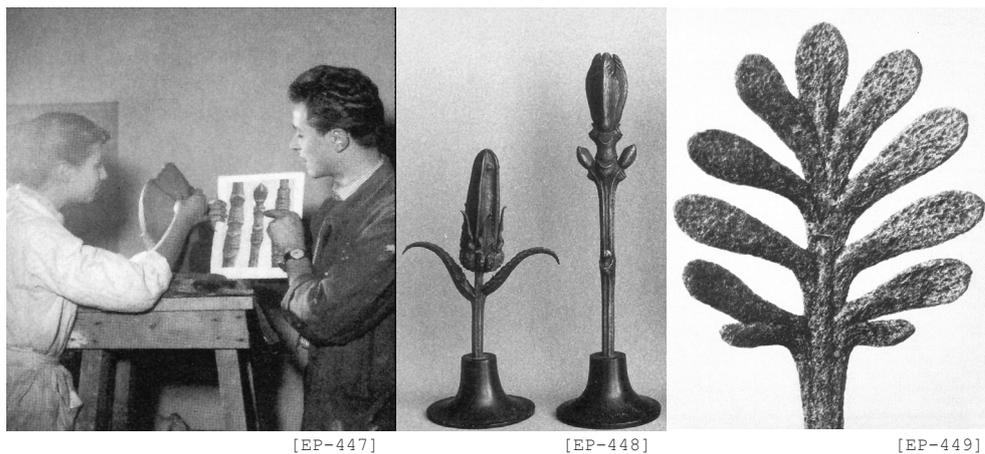
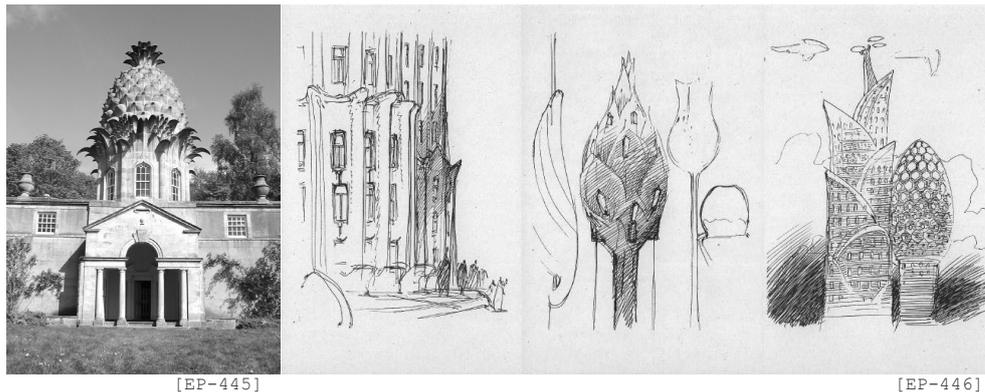
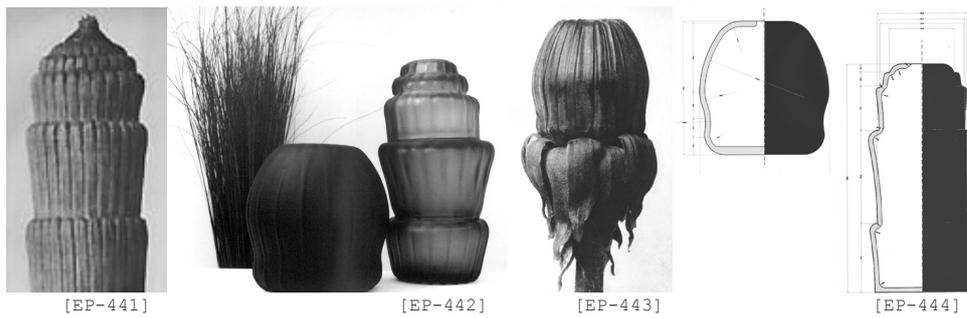
El estudio de Herzog y de Meuron ha recurrido en más de una oportunidad a la obra de Kart Blossfeldt para integrarla en sus proyectos. El ejemplo más difundido han sido indudablemente los depósitos de la fábrica Ricola en la cual enteros planos de cerramientos son serigrafiados con un motivo botánico del artista alemán [EP-449].

Riccardo Salvi, arquitecto y diseñador italiano interpreta también a Blossfeldt en una colección de piezas de cristal artesanal soplado de Murano (para la firma *All glass*, 2005) inspiradas en las imágenes de formas vegetales publicadas originalmente en su libro *Unformen der Kunst* (Formas artísticas en la naturaleza, 1928) [EP-441a444].

El universo liberado por la mirada magnificante de Blossfeldt ha sido también retomado y vuelto a magnificar por los autores de la serie de *comics Les cités obscures*: François Schuiten y Benoît Peeters, para la creación de *Blossfeldtstad* [EP-446], una ciudad poblada de rascacielos

---

341 Meyer Stump, Ulrike, "Modelos de la geometría oculta de la naturaleza: Los 'Meurer Bronzes' de Kart Blossfeldt", en Herzog, Jacques, *Herzog & de Meuron: natural history*, Canadian Centre for Architecture, Lars Müller Publishers, 2002



[EP-442,444] Riccardo Salvi: Piezas inspiradas en fotografías de Karl Blossfeldt, cristal soplado artesanalmente, Murano, para *All Glass*, 2005

[EP-441,443] Karl Blossfeldt:  
*Equisetum Hiemale*, Ampliación x 25 *Unformen der Kunst*, 1928, lámina n°1  
*Taraxacum officinalis*, Ampliación x 8, *Unformen der Kunst*, 1928, lámina n°75

[EP-445] John Murray: Pabellón *Pineapple*, Dunmore Park, Airth, Escocia, 1761

[EP-446] Francois Schuitten, Benoit Peteers: *BlossfeldtStadt*  
 Las imágenes de Karl Blossfeldt como inspiración de arquitecturas fantásticas

[EP-447] Estudiantes trabajando con una fotografía de Karl Blossfeldt  
 Curso de modelado *Live Plant Modelling*, Academia de B.Artes, Berlín  
 Instrumentado por Moritz Meurer y delegado a Karl Blossfeldt quién lo dirigió desde 1899 hasta su muerte en 1930

[EP-448] Karl Blossfeldt: Modelos en Bronce, c.1900  
 H c.15 cms, Universidad del Arte, Berlín

[EP-449] Karl Blossfeldt: *Achillea umbellata*, fotografía tomada como motivo decorativo Depósito Fábrica Ricola de Herzog y De Meuron  
 Ampliación x 30 *Unformen der Kunst*, 1928, lámina n°37

que remedan sus *zooms* botánicos y entre los cuales están los cactus que inspiraron a Oldenburg y Van Bruggen para la concepción de su *Flashlight* (y que tanto recuerdan también a algunos rascacielos de la Nueva York de Hugh Ferriss).

Un minúsculo organismo vegetal, un jarrón de cristal de Murano, un enorme cactus artificial en medio de un campus universitario y un rascacielos, son todos eventos pertenecientes a escalas divergentes que, mediados por las lógicas del proyecto, convergen en un mismo patrón formal.

### **Rodillas londinenses**

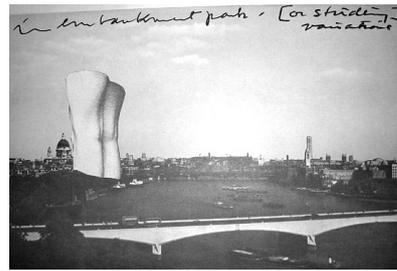
Del mismo modo que selecciona objetos de nuestra vida diaria para reformularlos alterando su escala abruptamente, Claes Oldenburg toma también fragmentos reconocibles y significante del cuerpo humano para ensayar con él interpretaciones arquitectónicas y urbanas. En la Londres del auge de las minifaldas, las rodillas femeninas se convirtieron en objeto de admiración y culto y Oldenburg aprovecha la lectura fetichista que la sociedad está elaborando. Selecciona y "recorta" el fragmento de piernas enmarcado entre la minifalda y las botas de cuero y centrado en las rodillas, para a continuación tomarlo como objeto de estudio y rediseño.

De este modo nace *London Knees* (1966) [3.10/39-44], una obra seriada que reúne 13 litografías que interpretan el par de rodillas en clave arquitectónica, y las presenta junto a un modelo plástico de las mismas dentro de una pequeña valija de madera entelada.

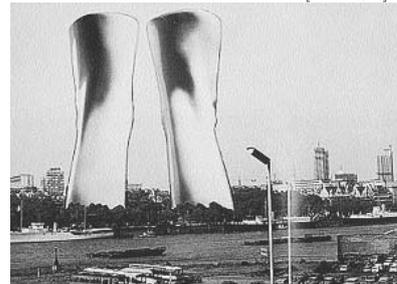
Como es habitual en los proyectos que realiza por entonces (aún no los construye) el tamaño del objeto elegido es aumentado violentamente al tiempo que se lo inserta en un entorno urbano reconocible, en esta oportunidad Londres. Las rodillas de Oldenburg se alzan así como torres gemelas monumentales en el centro de la ciudad y a orillas del Támesis, oficiando de contrapunto con sus hitos históricos, el *London Bridge*, el *Big Ben*, la sede del Parlamento y la Catedral de St. Paul. Algunos grabados las muestran repetidas como columnas en una galería o caídas como en una ruina clásica, mientras que otros las presentan como torres laterales en la fachada de una improbable catedral. En los márgenes de los dibujos aparecen apuntes que las imaginan como objetos de diseño, dando forma por ejemplo a la carcasa de un reloj pulsera, o configurando unos binoculares (que materializaría 25 años más tarde en el proyecto para la Agencia Chiat-Day-Mojo realizado con Frank Gehry en 1991).



[ER-450]



[EP-452]



[EP-453]



[EP-451]



[EP-454]



[EP-455]

[EP-450a455] *Rodillas londinenses*, 1966  
 Cada pieza consta de dos rodillas de látex terminado con pintura poliuretánica, dos fundas de tela, base acrílica, trece litografías impresas en uno o cuatro colores y una valija entelada para trasportar todos sus componentes

### **Iturria y Oldenburg**

En una acuarela de 1972, fantástica en más de un sentido, Oldenburg dibuja una monumental canilla en cruz a orillas de un lago devenida en catedral [EP-456]. El punto de vista elegido, con un horizonte extremadamente bajo casi a nivel del agua, refuerza el carácter colosal de la estructura arquitectónica. La propuesta, pensada como proyecto para completar una catedral inconclusa sobre el lago *Union* en la lluviosa ciudad de Seattle, funde la simbología religiosa de la cruz con el arquetipo formal y la función de la canilla e imagina una cubierta giratoria que recoge en una gran piscina el agua de lluvia para luego canalizarla a través del edificio y verterla en torrente sobre la superficie del lago. "La colosal canilla sería una celebración del agua y la gravedad, y una conexión entre el cielo y la tierra."<sup>342</sup>

Si la catedral es una canilla, entonces el lago bien puede ser el lavatorio. La imagen que la acuarela nos devuelve parece pertenecer tanto a la imaginación de Claes Oldenburg como a la de Ignacio Iturria. La perspectiva paralela distanciadora y universal de los cuadros de Iturria, da paso a la visión subjetiva de los pequeños hombrecitos bañándose en sus características piletas de pedestal [EP-457]. El tamaño relativo de los protagonistas de la escena nos muestra como una misma relación de escala y un extrañamiento semejante puede obtenerse tanto por el agigantamiento de los objetos como por la miniaturización del observador.

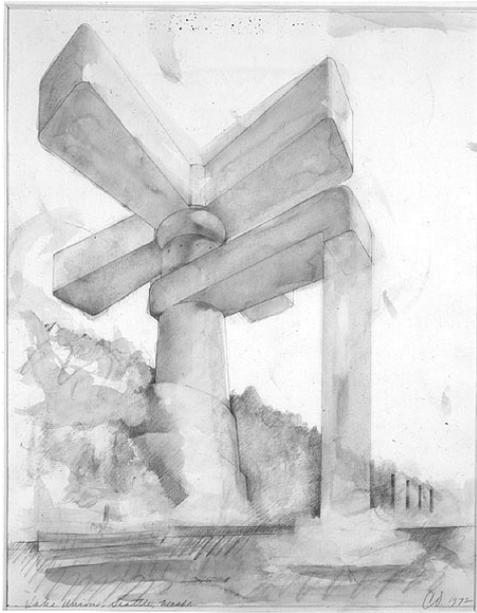
### **Plug-in City**

Oldenburg venía hace tiempo trabajando con el enchufe triple como pieza de estudio. La idea de imaginarlo como objeto arquitectónico ya había sido ensayada cuando un dibujo del enchufe parado sobre el suelo sobre sus paletas, evocando las arquitecturas modernas sobre pilotis, fue elegido por Oldenburg como imagen del poster de difusión de una exposición de su obra en la ciudad de Sydney (1967) [EP-459]. Luego, en 1976, el enchufe se hizo a la mar y, en su versión flotante, se convierte instantáneamente en una especie de isla coronada por una construcción tan sólida, masiva y geométrica como una iglesia románica [EP-461].

Cuando en 1979 realiza su *Propuesta alternativa para el Allen Memorial*

---

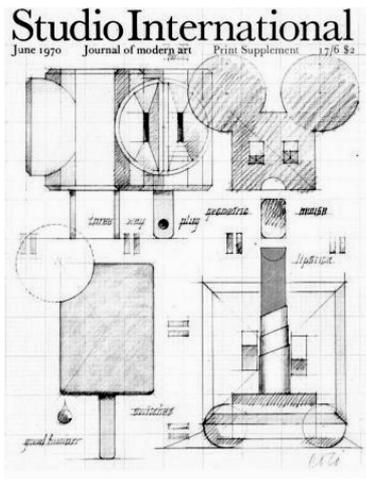
342 Fragmento de la descripción de Oldenburg en: Axson, Richard H.; Platzker, David, Oldenburg, Claes, *Printed stuff: prints, posters, and ephemera by Claes Oldenburg : a catalogue raisonné 1958-1996*, Editorial Hudson Hills, 1997, p. 209, [TA]



[EP-456]

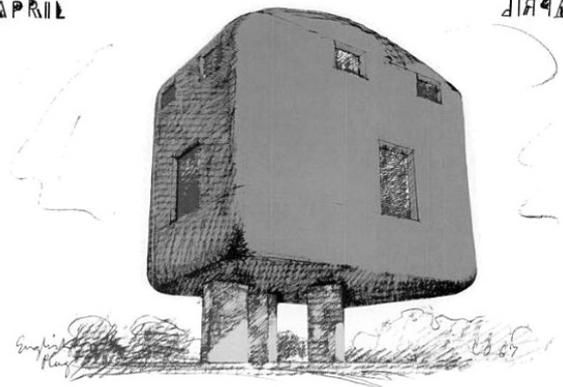


[EP-457]



[EP-458]

APRIL



CLAES OLDENBURG AT SIDNEY JANIS 15 E 57  
 OPENING ON WED. 4 177 APRIL 26 MAY 67

[EP-459]

[EP-457] Ignacio Iturria: *La pileta*, 1992  
 Óleo sobre lienzo, 81,5 x 99 cms

[EP-456] Claes Oldenbug: *Propuesta de Catedral en forma de canilla de pileta*, 1972  
 Acuarela, lápiz grafito y lápiz de colro, 58,1 x 73,7 cms. Colección Whitney Museum of Modern Art

[EP-458] *Sistema de Iconografía, Enchufe, Ratón, Helado Good Humor, Lápiz de labios, Llave de luz*, 1970  
 Ilustración de cubierta, revista de arte *Studio Internatuional*, Junio de 1970

[EP-459] Edificio en forma de trifásico inglés, 1967  
 Ilustración de Exposición de Claes Oldenburg en Sidney, 1967

*Museum de Oberlin, Ohio* [EP-460], Oldenburg da un nuevo giro a la interpretación del enchufe como arquitectura y, al igual que en el caso de la canilla-catedral incorpora la función del objeto con doble valencia, objetual y arquitectónica. Los enchufes se transforman de esa manera en módulos enchufables de un proyecto de museo de crecimiento ilimitado.

## **Puentes**

“En 1976, cuando comenzamos a trabajar juntos y mientras viajábamos por Holanda, empezamos a reconocer la versión arqueada del tornillo en la gran cantidad de puentes que existentes en el paisaje circundante, motivados también por la coincidencia de que el apellido de Coosje significa ‘de los puentes’ en holandés. Notamos también que la letra B acostada recordaba a un puente. Buscando una posible ubicación, Coosje sugirió que nos concentráramos en una convocatoria de la ciudad de Róterdam para construir un nuevo puente en su área central, atravesando el río Maas. Naturalmente nos dimos cuenta de la baja probabilidad de que un proyecto nuestro fuera elegido por la ciudad, pero continuamos imaginando que era posible. Dibujos y planos culminaron en grabados de gran formato realizados en color y en blanco y negro sobre la idea de un puente conformado por dos tornillos curvados que hacían contacto en medio del río, siguiendo un estilo influenciado por la admiración de Coosje por los paisajes emotivos del siglo XVII del grabador holandés Hercules Seghers.”<sup>343</sup>

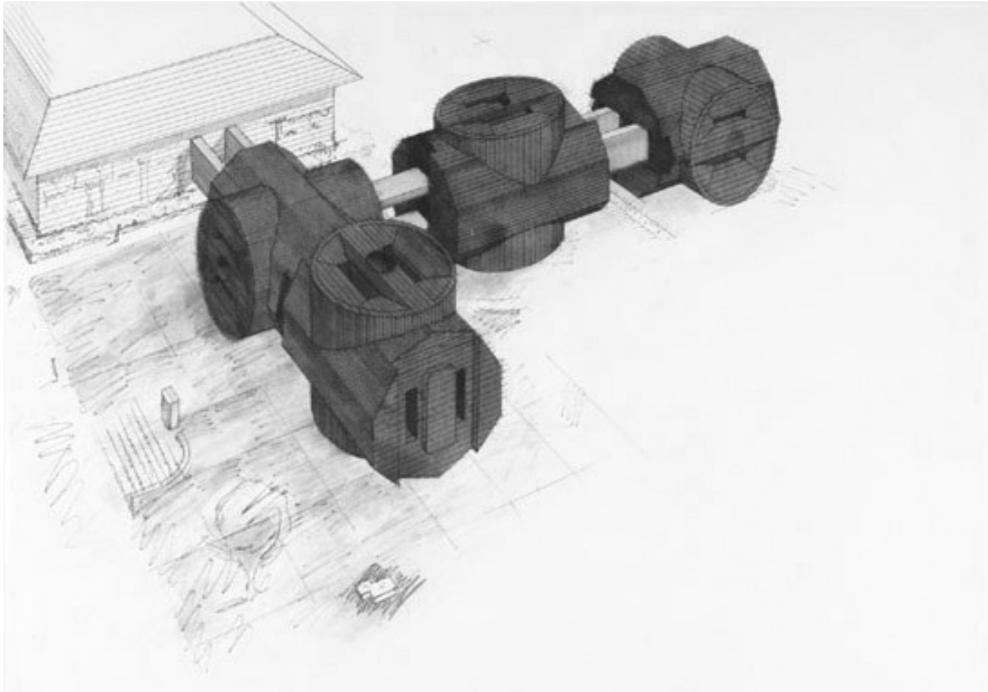
A lo largo de su carrera Oldenburg y Van Bruggen han desarrollado repetidamente propuestas de puentes basadas en el crecimiento desmedido de diversos objetos de afecto: los tornillos curvados que dan vida al del testimonio anterior, un enorme trombón azul, un serrucho, o una refulgente cucharita de postre coronada por una cereza.

Es interesante comprobar como el carácter lúdico de las asociaciones que detonan estas propuestas no termina en sí mismo. No solo la elección del “programa”, sino que también todo el proceso de diseño, incluyendo los códigos de representación y presentación, puede llegar a desarrollarse, como en el caso del puente colgante, dentro de una lógica tan específica y disciplinar como la de un concurso de arquitectura.

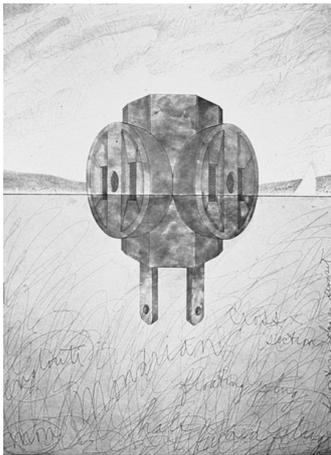
Muchos otros puentes enlazan los colosales objetos de Oldenburg y Van

---

<sup>343</sup> Testimonio de Claes Oldenburg presentado en el sitio web de la pareja de artistas, disponible [en línea] en <http://oldenburgvanbruggen.com/largescaleprojects/screwarch.htm>



[EP-460]



[EP-461]



[EP-462]

[EP-460] *Propuesta alternativa para la ampliación del Museo Allen Memorial, Oberlin, Ohio, 1979*  
Aguafuerte y aguatinta color, edición de 60, 73 x 58 cms

[EP-461] *Trifásico flotante, 1976*

[EP-462] *Puente Willem sobre el río Maas, Rotterdam, Maqueta del proyecto, 1977.* Colección Museo Boijmans Van Beuningen

Bruggen con la arquitectura y el diseño del paisaje.

Un cucurucho helado invertido sobre el ángulo superior de un edificio en la ciudad alemana de Colonia (2001) no es otra cosa que un clasico remate arquitectónico de esquina [EP-465]. Los sombreros aterrizando en el Parque Sherwood de Salinas, California (1982), son perfectos gazebos bajo los cuales protegernos del sol [EP-466]. Un reloj pulsera bien puede formalizar una estación de tren para Florencia (1984) [EP-464]. Enormes binoculares pueden oficiar de portal de ingreso a una agencia de publicidad en Los Ángeles (1991)<sup>344</sup>. Una linterna olvidada por algún coloso en el paisaje puede oficiar de represa hidráulica recogiendo el agua del embalse en uno de sus extremos y liberándola de forma controlada por el otro, según documenta una litografía utilizada para difundir un corto sobre el proceso de diseño de *Flashlight* para la Universidad de Nevada (1982) [EP-467]. Una inmensa caja de cigarrillos, tumbada en la hierba y con algunos de ellos proyectando sus grandes cilindros hacia el exterior, bien puede formalizar un edificio para un museo (1968). Un gigantesco pedazo de pastel puede ironizar eficazmente sobre la expresión del Museo de Arte Moderno de Frankfurt de Hans Hollein, tal y como se aprecia en la litografía *Museum à la mode* (1994) [EP-463].

Las propuestas escultóricas de Oldenburg y Van Bruggen van acompañadas frecuentemente por geometales técnicos y sus perspectivas poseen un carácter arquitectónico que revela, con la elección del punto de vista y a través de la altura del horizonte, la magnitud de la manipulación escalar de los distintos objetos. A veces, cuando la implantación de la obra refiere a entornos más amplios, el punto de vista asciende y se aleja de modo de presentarnos una panorámica de la presencia colosal inserta en el paisaje. En ambos casos, el observador es miniaturizado por la estrategia de representación adoptada, poniendo en evidencia la escala, tan sobrecogedora como sorprendente, de nuestros objetos cotidianos devenidos en arquitectura.

#### **[Paréntesis] C. O. & H. H.**

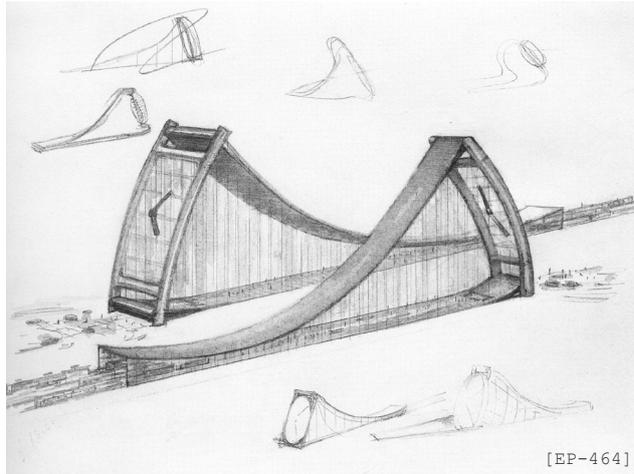
El último ejemplo mencionado en el apartado anterior era una interpretación objetual de Oldenburg sobre un museo de Hollein en Frankfurt. Vale la pena detenerse en este hecho ya que probablemente

---

344 Los edificios en forma de binoculares aparecen por primera vez en la obra de Oldenburg en los grabados de *London Knees*. En una serie de litografías de 1969 son presentados de la siguiente forma: *Buildings in the Form of Binoculars, Pelvis region Characters*, tal y como son referenciadas en: Axsom, Richard H.; Platzker, David, Oldenburg, Claes, *Op.Cit.*, p.191



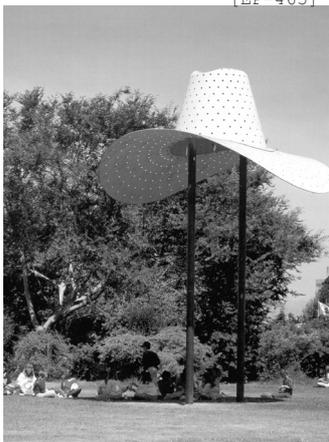
[EP-463]



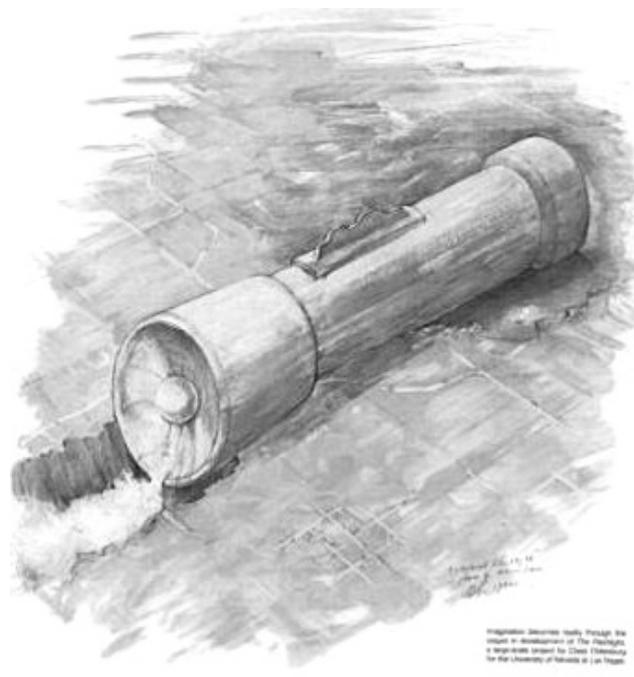
[EP-464]



[EP-465]



[EP-466]



[EP-467]

[EP-463] *Museum à la Mode*, 1994

Imagen basada en el Museo de Arte Moderno diseñado por Hans Hollein.  
Litografía offset en cuatro colores, 68,7 x 98,7 cms

[EP-464] *La Estación de Trenes de Florencia como reloj pulsera*, 1984

[EP-465] *Cucurucho de helado caído*, Neumarkt Galerie, Colonia, 2001

[EP-467] *Linterna colosal en el lugar de la represa Hoover*, dibujo de Claes Oldenburg, 1982

Litografía offset en cuatro colores, 58,7 x 83,8 cms. La imagen ilustra el poster promocional de *SchoolBus Yellow / Adirondack Green*, film realizado por Coosje Van Bruggen, 1982

[EP-466] *Sombrero en tres etapas de aterrizaje*, Sherwood Park, Salinas, California, 1982

Foto A. Maranzano, Archivo CO-CVB

Hans Hollein haya sido el primero en interpretar arquitectónicamente el agigantamiento de objetos a través de sus *collages pop* de inicios de la década de 1960, casi todos integrados en la serie *Transformaciones*. En 1960 Hollein realiza *Superestructura sobre Viena* [EP-468], un provocador collage en el cual colosales estructuras pétreas se elevan sobre Viena como mega-dólmenes.

En 1963 propone *Radiador Rolls Royce en Wall Street* [EP-471] y *Radiador Rolls Royce sobre el Castillo Schattenberg*, fotomontajes en los que la reluciente grilla de un Rolls Royce, coronada por su característico triángulo-frontón, emerge como un enorme edificio pantalla en el paisaje apretado de los rascacielos de *Wall Street*, y en la paz la campaña alemana respectivamente. En el mismo año la perspectiva de su proyecto de *Monumento para las Víctimas del Holocausto* evoca la imagen de un inmenso ataúd. En 1964 dentro de la serie *Transformaciones*, crea los *collages Edificio en altura: Proyecto Bujía* [EP-470] y *Ciudad-Portaviones en el paisaje*. Muchos años más tarde su obsesión por los porta-aviones, que lo impulsó a agigantarlos a escala de una ciudad, provocará una miniaturización extrema en el servicio de té y café realizado para la convocatoria Tea & Coffe Piazza de Alessi (1983). Paralelamente diseñará para Cleto Munari, piezas de joyería como si fueran microarquitecturas. En 1966 "su Telematic University Building en forma de aparato de televisión es considerado como una de las primeras obras de arte conceptual en usar la arquitectura como materia prima"<sup>345</sup>. En 1980 desanda el agigantamiento realizado por Adolf Loos sobre la columna de la propuesta presentada al concurso del Chicago Tribune (1922) y, recuperada la escala tectónica intrínseca, la integra dentro de su propuesta para la *Strada Novísima*. En todos los casos la idea arquitectónica es detonada instantáneamente a partir de una violenta alteración de escala de un objeto con relación a su entorno.

### **La ciudad como mantel**

Volviendo a nuestra pareja de artistas, cuando Oldenburg afirma: "Quizás estoy más cerca de ser un pintor de naturalezas muertas que usa la ciudad como mantel"<sup>346</sup>, nos ofrece una confesión reveladora

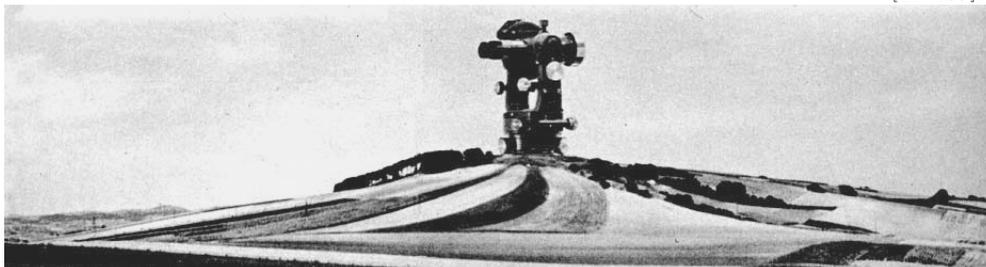
---

345 Lefaivre, Liane, "Everything is Architecture. Multiple Hans Hollein and the Art of Crossing Over", Harvard Design Magazine, número 18, 2003, disponible [en línea] en [www.gsd.harvard.edu](http://www.gsd.harvard.edu)

346 Tomado por Germano Celant de: *Claes Oldenburg constructions, models and drawings*, Chicago, Richard Feignen Gallery, 1969, catálogo de exposición y citado en: Celant, Germano, *Op. Cit.*, p.24, [TA]



[EP-468]



[EP-469]



[EP-470]



[EP-471]

Hans Hollein, collages de la serie *Transformaciones*, década de 1960:

[EP-468] *Superestructura sobre Viena*, 1960  
Collection Centre Georges Pompidou, Paris

[EP-469] *Edificio en altura: Microscopio*, 1964

[EP-470] *Edificio en altura, Proyecto Bujía*, 1964  
Colección Fundación Philip Johnson

[EP-471] *Rolls Royce Grille on Wall Street*, 1963

que resuena de modo bastante natural con las estrategias de diseño de muchos arquitectos. Del mismo modo que Rossi o Gehry estudian atentamente las naturalezas muertas de los grandes pintores, Oldenburg y Van Bruggen se nutren del universo de conflictos y situaciones de la arquitectura. En su cultura visual, la arquitectura ocupa un lugar preponderante y en ella encuentra la experiencia histórica sobre la cual fundar sus proyectos a gran escala.

En su afán por sacar el arte de confinamiento de las galerías (consistente con la declaración de principios de *I am for an art...*), juegan con la arquitectura, la comentan e interpretan y se apropian de sus códigos.

La empatía e interferencia constructiva es tal que, si comparamos imágenes de su taller y del estudio de Frank Gehry, con el cual trabajaron en equipo en varias ocasiones, los paralelismos afloran naturalmente: la profusión de croquis de ideación, tan rápidos como precisos conceptualmente; la abundancia de modelos a las escalas más diversas; el apoyo progresivo en el instrumento digital para evaluar sus ideas y perfeccionar los procesos de producción; el coqueteo de la pareja con la arquitectura y de Gehry con la escultura y el arte en general. En definitiva, la necesidad de no clausurar caminos en favor de una definición disciplinar dogmática y exclusiva, y la consiguiente apertura a otras áreas de actuación que multipliquen los diálogos y potencien el alcance de los proyectos, aún a riesgo de difuminar algunas fronteras.

Las esculturas urbanas de Oldenburg y Van Bruggen tienen la apariencia de presencias "instantáneas" teletransportadas súbitamente desde otra dimensión. Su formalización es producto de un proceso de diseño paciente y cuidadoso que limpia el signo y su realidad física de todo lo accesorio, lo abstrae y manipula geométricamente, le asigna textura y color, lo orienta y posiciona inequívocamente para que la magia escalar se produzca con eficiencia en el punto geográfico elegido.

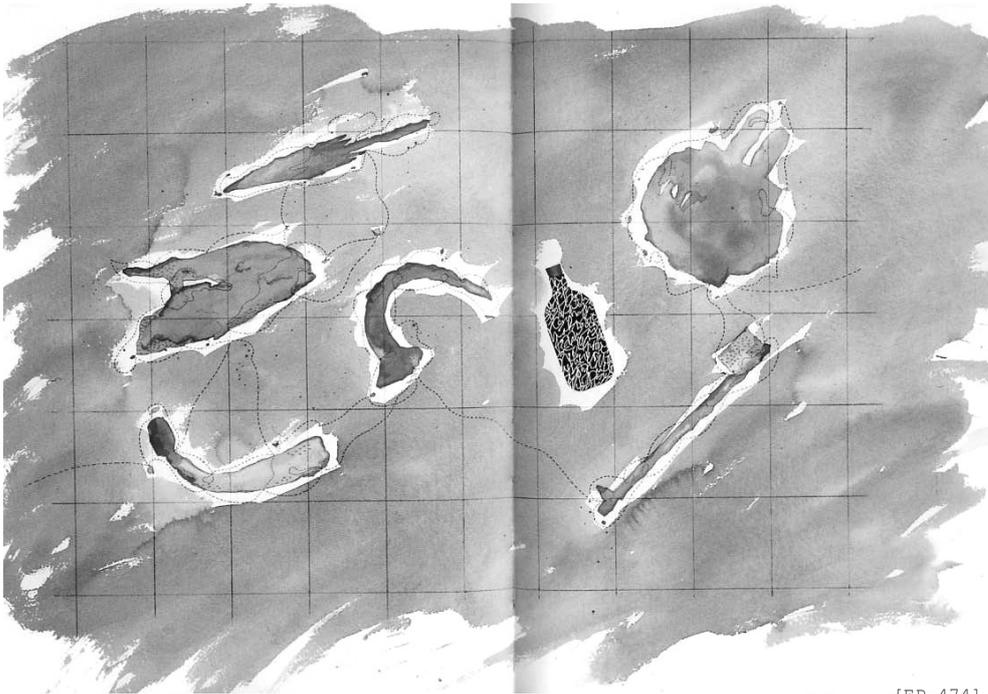
Pero las intervenciones de este tipo -y sobre todo de esta escala- en la ciudad, están condicionadas por la selección de los materiales y las tecnologías más apropiadas para su concreción física, por los sistemas constructivos y de montaje utilizados para llevarlas adelantes. Es también en estos puntos en los cuales el trabajo de Oldenburg y Van Bruggen se mimetiza con el de la arquitectura. No es casual que cuando comenzaban a cristalizar los primeros encargos urbanos, la pareja se haya puesto en contacto con Frank Gehry para



[EP-472]



[EP-473]



[EP-474]



[EP-475]

Claes Oldenburg, Coosje Van Bruggen, *Bottle of notes*, 1993, Central Gardens, Middlesbrough England:

[EP-472] Detalle de la trana espacial-tipográfica

[EP-473] La pareja de artistas el día de la inauguración de la escultura

Foto H. Gall

[EP-475] Croquis de Estudio

Archivo CO-CVB

[EP-474] *Bottle of notes and some voyages*, 1988

Litografía offset en cuatro colores, 63,5 x 27,9 cms, edición de 7500, archivo CO-CVB

solicitarle asesoramiento.

Al respecto, son elocuentes las imágenes que muestran los gigantescos objetos en proceso de fabricación dentro de grandes galpones de talleres metalúrgicos. Lo mismo sucede con algunas fotografías de los colosales objetos siendo transportados a su destino final entre multitudes asombradas o cambiando la escala del paisaje vial rural. A continuación, el delicado proceso de montaje in situ nos devuelve nuevas instantáneas en las cuales signos reconocibles de nuestra cotidianeidad son alzados y manipulados por inmensas grúas hasta encajar con precisión en su ubicación definitiva. Nada más parecido a las descripciones de las operaciones técnicas llevadas adelante por ejércitos de minúsculos liliputienses ante la llegada de Gulliver. Es que una vez que las propuestas de Oldenburg comienzan a abandonar el papel, se abre un mundo nuevo en el cual la fantasía y la realidad negocian primacías y subordinaciones, y se funden en un territorio híbrido que debe tanto a la literatura, como a la escultura o la arquitectura.

El territorio explorado y los mares en los que navegan Claes Oldenburg y Coosje Van Bruggen son los de *Soft Viola Island* (2001) o *Bottle of notes and some voyages* (1987)<sup>[EP-474]</sup>. Paisaje mental y mapa del tesoro gracias al cual todas sus obsesiones se manifiestan, generando un universo paralelo en el cual la significación de los objetos cotidianos construye el entorno físico que habitamos.

