

BAC15
XSCAPE
SIEDLUNG
GATEPAC
GRADOCERO
DICOTOMÍAS
SIMULACRO
NEWRETAIL
ABSTRACCIÓN
FILIPINAS
DOCENCIA

XSCAPE
SIEDLUNG
GATEPAC
GRADOCERO
DICOTOMÍAS
SIMULACRO
NEWRETAIL
ABSTRACCIÓN
FILIPINAS
DOCENCIA

INDEXACIÓN INDEXING

SCOPUS

ESCI (Emerging Source Citation Index)

Web of Science

AVERY Index to Architectural Periodicals

Civil Engineering Abstracts

Aerospace Database

Biotechnology Source

STM Source

Aluminium Industry Abstracts

Abstracts in New Technologies and Engineering

Ceramic Abstracts

Computer and Information Systems Abstracts

Continental Europe Database

Copper Technical Reference Library

Corrosion Abstracts

Electronics & Communications Abstracts

Earthquake Engineering Abstracts

Engineered Materials Abstracts

Mechanical & Transportation Engineering

Materials Science & Engineering Collection

METADEX

REDIB

InDICES-CISC

Dialnet

REDIB

CRÉDITOS CREDITS

Director

Miguel A. Abelleira Doldán

Director de la Escola Técnica

Superior de Arquitectura

(Universidade da Coruña)

Comité editorial · Editorial Board

Cristina Ansele Viz

(Universidade da Coruña)

Juan Creus Andrade

(Universidade da Coruña)

Antonio S. Río Vázquez

(Universidade da Coruña)

Comité científico · Scientific Board

María Isabel Alba Dorado

(Universidad de Málaga)

Nadia Casabella Álvarez

(Université Libre de Bruxelles)

Isabel Concheiro Guisán

(Haute école d'ingénierie et

d'architecture de Fribourg)

Eduardo Fernandes

(Universidade do Minho)

Marina Otero Verzier

(Columbia University)

Sergio Sebastián Franco

(Universidad de Zaragoza)

Eliana Sousa Santos

(Universidade de Coimbra)

Udo Thoennissen

(Eidgenössische Technische

Hochschule Zürich)

Textos · Texts

Lucía Nuria Álvarez Lombardero

Virginia Arnet Callealta

Rodrigo Delso

Jesús España Rodríguez

Nieves Fernández Villalobos

Rafael Ángel García-Lozano

Francisco Gonzalez de Canales

David Hernández Falagán

Elena María Pérez López

Enrique Naranjo Escudero

Alex S. Ollero,

José Varela Alén

Boletín Académico

Revista de investigación y

arquitectura contemporánea

Escola Técnica Superior

de Arquitectura

Universidade da Coruña

Campus de la Zapateira s/n

C.P. 15008 A Coruña

Tel.: 981 167 000

Fax.: 981 167 055

web: [https://revistas.udc.es/](https://revistas.udc.es/index.php/BAC)

[index.php/BAC](https://revistas.udc.es/index.php/BAC)

DOI: [https://doi.org/10.17979/](https://doi.org/10.17979/bac.2025.15.1)

[bac.2025.15.1](https://doi.org/10.17979/bac.2025.15.1)

ISSN: 0213-3474

eISSN: 2173-6723

Este trabajo está
autorizado por una

Licencia Creative Commons
(CC BY-NC-SA) 4.0

[https://creativecommons.org/](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es)
[licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es)



Diseño · Design

Felipe Trillo

Tipografía · Typeface

NB Akademie

NB Akademie Mono

Stefan Gandl (Neubau)

BAC15

BOLETÍN ACADÉMICO

Revista de Investigación y Arquitectura Contemporánea

Es la revista científica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidade da Coruña. Se edita en formato Open Journal System (OJS), con periodicidad anual y sigue el procedimiento de revisión por pares ciegos. Cada número acoge artículos de investigación, entrevistas, críticas de arquitectura y reseñas de publicaciones, sin una temática específica, siempre que sean aportaciones originales e inéditas y tengan relación con la arquitectura.
<https://revistas.udc.es/index.php/BAC>

Journal of Research and Contemporary Architecture

This is the scientific journal of the School of Architecture at the University of A Coruña. It is published annually in Open Journal System (OJS) format and follows a blind peer review process. Each issue includes research articles, interviews, architectural critiques, and publication reviews, without a specific theme, provided that they are original and unpublished contributions related to architecture.
<https://revistas.udc.es/index.php/BAC>

08	Introducción Comité editorial	Introduction Editorial Board
14	Mente materiales. Proyecto XSCAPE Entrevista a Felipe Criado y Luis Martínez Otero	Material Minds. XSCAPE project Interview with Felipe Criado and Luis Martínez Otero
28	La Espiñeira de Antonio Palacios, ¿aldea gallega o Siedlung? José Varela Alén	La Espiñeira by Antonio Palacios: Galician Village or Siedlung? José Varela Alén
44	Las arquitecturas de Germán Rodríguez Arias en Ibiza. Un mismo interés, dos aproximaciones distintas Francisco Gonzalez de Canales, Lucía Nuria Álvarez Lombardero	The architecture of Germán Rodríguez Arias in Ibiza. Same interest, two different approaches Francisco Gonzalez de Canales, Lucía Nuria Álvarez Lombardero
64	El grado cero de Peter Zumthor, un nuevo realismo en tanto que creación absoluta Elena María Pérez López	Peter Zumthor's zero degree, a new realism as absolute creation Elena María Pérez López
82	Dicotomías urbanas en Latinoamérica: estrategias para desdibujar límites metropolitanos Virginia Arnet Callealta, Enrique Naranjo Escudero	Urban dichotomies in Latin America: strategies to blur metropolitan boundaries Virginia Arnet Callealta, Enrique Naranjo Escudero
102	Aprendiendo de <i>The Florida Project</i> (Sean Baker, 2017): el <i>new urbanism</i> o la arquitectura de la seducción para una denuncia del advenimiento de lo hiperreal espacial Jesús España Rodriguez	Learning from <i>The Florida Project</i> (Sean Baker, 2017): the <i>new urbanism</i> or the architecture of seduction for a denunciation of the advent of the spatial hyperreal Jesús España Rodriguez
122	El <i>new retail</i> de Alibaba: De la Ciudad Espacial de Friedman a las superposiciones programáticas de los supermercados Freshippo Alex S. Ollero, Rodrigo Delso	Alibaba's <i>new retail</i>: From Friedman's Spatial City to the programmatic superpositions of Freshippo supermarkets Alex S. Ollero, Rodrigo Delso
144	Arquitectura y abstracción Pier Vittorio Aureli David Hernández Falagán	Architecture and Abstraction Pier Vittorio Aureli David Hernández Falagán
146	Arquitectura Religiosa contemporánea en Filipinas Esteban Fernández-Cobián Rafael Ángel García-Lozano	Arquitectura Religiosa contemporánea en Filipinas Esteban Fernández-Cobián Rafael Ángel García-Lozano
148	JIDA. Textos de arquitectura, docencia e innovación 10 Berta Bardí i Milà, Daniel García-Escudero (Eds.), Alba Arboix-Alió (Coord.) Nieves Fernández Villalobos	JIDA. Textos de arquitectura, docencia e innovación 10 Berta Bardí i Milà, Daniel García-Escudero (Eds.), Alba Arboix-Alió (Coord.) Nieves Fernández Villalobos

1



2



3



5

4



6

FIG. 1
Rocas en la zona
de Carnota

«Las formas de una piedra»

A menudo valoramos la forma de una piedra por ser espectacular y reconocer aquello que representa como figura. Entonces, veneramos y sacralizamos ese recuerdo. Algo parecido sucede con un mirador y su paisaje, poniendo en evidencia una manera cada vez más frecuente de aislar los espacios e incluso de pensar la arquitectura. Todo responde a una rutina momentánea que nos obsesiona por sorprender la mirada. En parte lo hacemos ante la insatisfacción que nos produce lo cotidiano y es como si sólo nos motivasen los destellos repentinos. La mirada interior, ritual de reflexión y autocrítica, parece abandonarnos y buscamos la sorpresa y cadencia repetitiva de hitos que nos impiden ver más allá y descubrir cualquier orden o estrategia. Así la naturaleza de las cosas se vuelve efímera y aquello que considerábamos inherente, perdurable y definidor de nuestra cultura e identidad, como la presencia de una montaña o un horizonte, se vuelve volátil y transitorio. Hace tiempo que constatamos un vuelco donde lo consumido se convierte en necesidad.

FIG. 2
Self-Portrait Torso,
Front, 1984,
John Coplans

FIG. 3, 4
Rocas en la zona
de Carnota
*Composition aux
trois têtes*, 1948,
Henri Michaux

«Capturas»

En realidad, una captura debería ser algo más. John Coplans debió intuirlo cuando decidió experimentar con las múltiples interpretaciones formales, y por tanto espaciales y paisajísticas, que con su cuerpo podía transmitir. Su arte convirtió la imagen observada en otra cosa, un sistema construido con escasos elementos muy relevantes donde el contorno, el pliegue y la textura se combinan como expresión. Algo así hizo Henri Michaux con sus dibujos de mezcalina, buscando la esencia de una realidad tan primitiva que se adentra en lo humano. Sin duda son las formas quienes nos representan y muestran cómo se ocupa el espacio. Ambos autores deambularon entre ellas para imaginar un habitar que será detallado más tarde. Esas posibilidades de ocupar un lugar interesan más que la precisión de su contenedor. Dicho de otro modo, la construcción, el paisaje o la piedra que vemos son materias que el habitar sobrepasa y utiliza en su cotidianeidad.

La forma capturada, aislada, pierde en su calidad de fotograma y gana cuando es parte de una secuencia. De ahí la importancia de descubrir una asociación y entender la interdependencia de las formas.

FIG. 5, 6
Rocas en la zona
de Carnota

«Agregado»

A pesar de no haber intencionalidad ni planteamiento estratégico, un grupo de piedras arrastradas por la marea forman un sistema ordenado, significativo, donde la acción de las fuerzas del medio y la resistencia del soporte (arena) influyen en la posición ocupada. Cualquiera de ellas es importante, con independencia de su tamaño, forma y escala. Su materialidad, arrastrada y ubicada temporalmente en un lugar explica este paisaje junto a los espacios vacíos, mostrando su potencialidad y variabilidad dentro de un mismo orden. Si lo trasladamos a la arquitectura entendemos que es el sistema quien realiza el intercambio, el que interactúa. La extensión del objeto se vuelve más importante que el objeto mismo. Como agregado, el muro que hacemos con esas piedras tiene un interés mayor que la unidad pues encierra una cultura, capaz de meterse y existir entre la naturaleza.

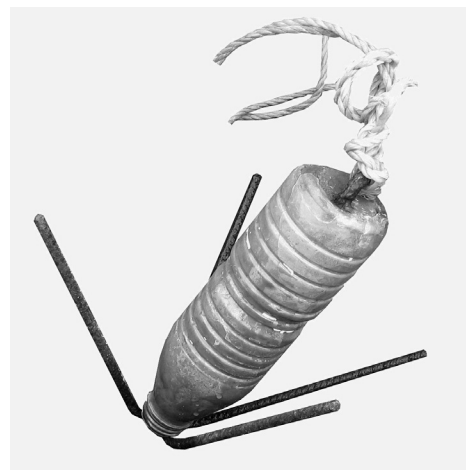
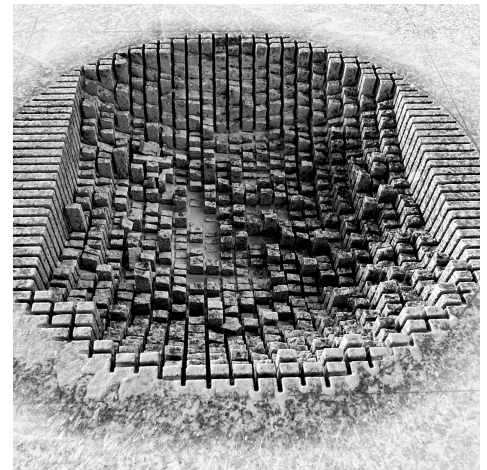
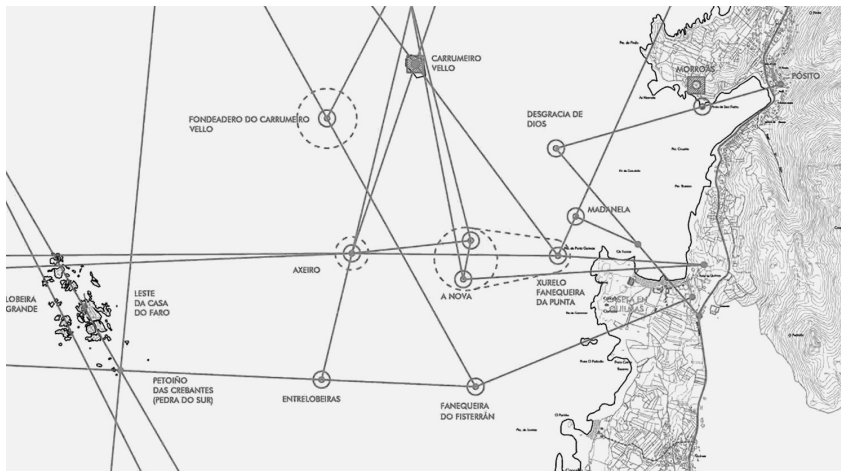
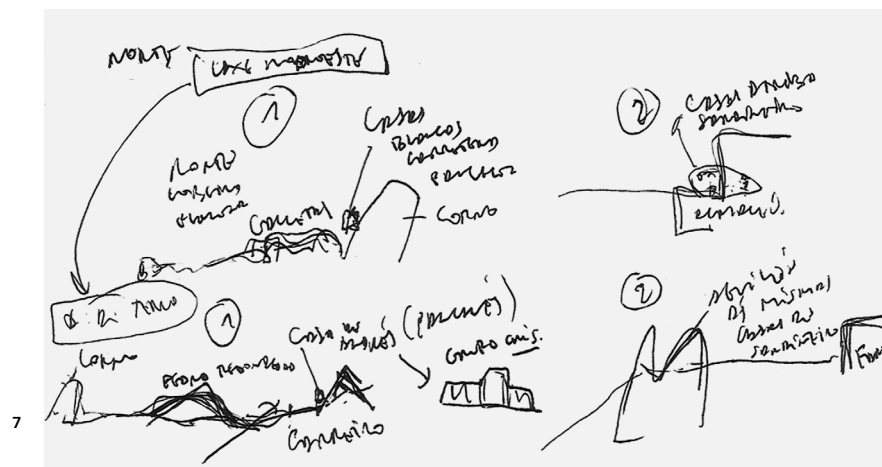


FIG. 7
Dibujos de rocas de una marca de pesca,
 2010, Juan Creus

FIG. 8
Cartografía de mis marcas de pesca,
 2010, Juan Creus

FIG. 9
Rizón armado con botella de agua

FIG. 10
Proceso de fresado en cuadrícula de una piedra para hacer una concavidad esférica

«Estrategias»

Así, la belleza aislada de una roca nos devuelve al debate sobre contemplar y consumir un paisaje, un placer emocional que nos impide verla como parte de un orden que condiciona y hace posible el habitar. Es algo que los pescadores de bajura saben. Para ellos, la significación de una piedra en medio del mar o en su borde nada tiene que ver con la emoción ni con significar la espectacularidad de la forma, sino con su utilidad dentro de un sistema ordenado. Reconocen las singularidades del elemento y utilizan su contorno para identificar, alineado con otros, nuevos lugares que les permiten sobrevivir: sus marcas de pesca.

Este mapa, construido con la mirada sobre diferentes formas destacadas que aparecen en la distancia, no pretende una observación que resalte sin más unos elementos sobre otros, sino elaborar un sistema fiable que les permita orientarse hasta llegar a ese sitio concreto, en medio del mar, con absoluta precisión. Su aproximación final, con un desplazamiento lento, busca el cruce de dos líneas visuales que unen perfiles de rocas, islas, faros... que emergen del mar, con el de montañas, casas, taludes... en tierra. Ese lugar marcado, que existe bajo el agua y no pueden ver, de escasos metros de extensión y coincidente con un afloramiento rocoso o un pecio, es donde se concentra la pesca. Se trata de una cartografía que se lleva en la cabeza, interioriza el paisaje y representa líneas de trabajo hechas a partir de un recorrido en el que uno no se dirige a aquello que mira y donde un territorio sumergido, desconocido y sin forma visible, se define a partir de otro que es visible. Una forma se pone detrás de otra y un espacio se enlaza con otro hasta cruzar un vértice que sitúa la embarcación flotando por encima de un relieve que no ven, pero donde están los peces.

Entonces fondean, lanzando una especie de ancla preparada y personalizada para este tipo de superficies, el rizón armado, hecho con hormigón y encofrados de tubos o botellas. El cuerpo de cemento pesa y las armaduras flexibles se enganchan a la roca, pero también recuperan. Esta capacidad para diseñar, desarrollada a partir de la exigencia condicionada por la roca del fondo, les da forma. Se trata de un objeto nuevo, creado y moldeado por el pescador a imagen de la naturaleza, a partir de sus contornos y de su fuerza. Un excelente ejemplo de cómo a partir de la reflexión en torno a las cosas que tenemos a nuestro alrededor, surge un pensamiento que interactúa con ellas, experimentando con el territorio hasta reconocer, en un proceso creativo, la posibilidad de definir una estrategia. Un ritual que contiene esa mirada interior que recorre los espectros del habitar y que marca la conducta y el aprendizaje de los creadores a partir de la forma de las piedras, de las cosas y, en definitiva, de muchas naturalezas.

«Introducción»

Este primer número de la nueva temporada de BAC trata de agrupar saberes que permitirán hacer las triangulaciones necesarias para comprender su interdependencia, transmitiendo la dificultad de explicar cuestiones como que, aquello que es inmutable y permanece, contiene mayores secretos y aprovechamiento que lo inmediato.

Comité editorial
 Diciembre 2025

FIG. 1
Rocks in
the Carnota area

“The shapes of a stone”

We often value the shape of a stone for being spectacular and recognise what it represents as a figure. We then venerate and sanctify that memory. Something similar happens with a viewpoint and its landscape, highlighting an increasingly common way of isolating spaces and even thinking about architecture. Everything responds to a momentary routine that obsesses us with surprising the gaze. In part, we do this because of the dissatisfaction that everyday life produces in us, and it is as if we were motivated only by sudden flashes. The inner gaze, a ritual of reflection and self-criticism, seems to abandon us, and we seek the surprise and repetitive cadence of landmarks that prevent us from seeing beyond and discovering any order or strategy. Thus, the nature of things becomes ephemeral, and what we considered inherent, enduring and defining of our culture and identity, such as the presence of a mountain or a horizon, becomes volatile and transitory. We have long since witnessed a shift where what is consumed becomes a necessity.

FIG. 2
Self-Portrait Torso, Front, 1984, John
Coplans

“Captures”

In reality, a capture should be something more. John Coplans must have sensed this when he decided to experiment with the multiple formal, and therefore spatial and landscape, interpretations that he could convey with his body. His art transformed the observed image into something else, a system constructed with a few highly relevant elements where contour, fold and texture combine as expression. Henri Michaux did something similar with his mescaline drawings, seeking the essence of a reality so primitive that it penetrates the human. It is undoubtedly forms that represent us and show us how space is occupied. Both authors wandered among them to imagine a way of inhabiting that would be detailed later. These possibilities of occupying a place are more interesting than the precision of their container. In other words, the construction, the landscape or the stone we see are materials that dwelling surpasses and uses in its everyday life.

The captured, isolated form loses its quality as a still image and gains when it is part of a sequence. Hence the importance of discovering an association and understanding the interdependence of forms.

FIG. 3, 4
Rocks in
the Carnota area.
Composition aux trois têtes, 1948,
Henri Michaux

“Added”

Despite there being no intentionality or strategic approach, a group of stones washed up by the tide form an orderly, meaningful system, where the action of the forces of the environment and the resistance of the support (sand) influence the position occupied. Each one is important, regardless of its size, shape, and scale. Their materiality, washed up and temporarily located in one place, explains this landscape alongside the empty spaces, showing their potential and variability within the same order. If we transfer this to architecture, we understand that it is the system that carries out the exchange, that interacts. The extension of the object becomes more important than the object itself. In addition, the wall we build with these stones is of greater interest than the unit itself, as it encompasses a culture capable of entering and existing within nature

FIG. 5, 6
Rocks in
the Carnota area

FIG. 7
*Drawings of rocks
 from a fishing spot,*
 2010, Juan Creus

FIG. 8
*Mapping
 my fishing spots,*
 2010, Juan Creus

FIG. 9
*Grappling hook
 armed with a water
 bottle*

FIG. 10
*Grid milling process
 on a stone to create
 a spherical concavity*

“Strategies”

Thus, the isolated beauty of a rock brings us back to the debate about contemplating and consuming a landscape, an emotional pleasure that prevents us from seeing it as part of an order that conditions and makes habitation possible. This is something that inshore fishermen know. For them, the significance of a rock in the middle of the sea or at its edge has nothing to do with emotion or the spectacular nature of its shape, but rather with its usefulness within an orderly system. They recognise the singularities of the element and use its outline to identify, in alignment with others, new places that allow them to survive: their fishing marks.

This map, constructed with an eye on different prominent features that appear in the distance, does not aim to highlight some elements over others, but rather to develop a reliable system that allows them to orient themselves until they reach that specific location in the middle of the sea with absolute precision. The final approach, with a slow movement, seeks the intersection of two visual lines that connect the outlines of rocks, islands, lighthouses... emerging from the sea, with those of mountains, houses, slopes... on land. That marked spot, which exists underwater and cannot be seen, a few metres wide and coinciding with a rocky outcrop or a wreck, is where the fishing is concentrated. It is a cartography that is carried in the mind, internalising the landscape and representing lines of work based on a route in which one does not head towards what one is looking at and where a submerged, unknown and invisible territory is defined by another that is visible. One shape follows another and one space links to another until it crosses a vertex that places the boat floating above a relief that they cannot see, but where the fish are.

Then they anchor, throwing a kind of anchor prepared and customised for this type of surface, the armed anchor, made of concrete and formwork made of tubes or bottles. The cement body weighs down and the flexible reinforcements hook onto the rock, but they also recover. This ability to design, developed from the requirements imposed by the rock at the bottom, shapes them. It is a new object, created and moulded by the fisherman in the image of nature, based on its contours and strength. An excellent example of how, from reflection on the things around us, a thought arises that interacts with them, experimenting with the territory until, in a creative process, the possibility of defining a strategy is recognised. A ritual that contains that inner gaze that traverses the spectrum of inhabiting and that marks the behaviour and learning of creators based on the shape of stones, of things and, ultimately, of many forms of nature.

“Introduction”

This first issue of the new season of BAC seeks to bring together knowledge that will enable the necessary triangulations to be made in order to understand their interdependence, conveying the difficulty of explaining issues such as the fact that that which is immutable and remains contains greater secrets and benefits than that which is immediate.

Editorial Board
 Diciembre 2025

**NOTA
PRELIMINAR :**

**PRELIMINARY
NOTE :**

XSCAPE es el acrónimo del proyecto “Mentes Materiales. Estudio de las interacciones entre los cerebros predictivos, los artefactos culturales y la exploración visual corporeizada”. El proyecto está financiado con más de 10 millones de euros por el European Research Council (ERC), dentro de su convocatoria Synergy Grant, una de las más exigentes y competitivas de la ciencia mundial. Su código oficial es ERC-2020-SyG 951631. El proyecto involucra los equipos de cuatro investigadores principales: Felipe Criado-Boado, del Instituto de Ciencias del Patrimonio del CSIC, en Santiago de Compostela; Luis M. Martínez, del Instituto de Neurociencias del CSIC, en Alicante; Andy Clark, de la Universidad de Sussex (UK); y Johannes Müller, de la Universidad de Kiel (Alemania). En realidad, el proyecto fue concebido y promovido desde Galicia, por los dos primeros investigadores, ambos gallegos. Luis M. Martínez ha ganado de hecho una plaza del programa Oportunius de la Xunta de Galicia-GAIN y está en proceso de incorporarse al INCIPIT para concentrar toda su dedicación en el desarrollo del proyecto XSCAPE. En el INCIPIT ambos investigadores han establecido la base experimental principal del proyecto, para lo cual crearon un laboratorio específico, denominado Material Minds Lab, que es único en el mundo porque engloba técnicas y equipos de ciencia cognitiva y neurociencia especialmente dedicados al estudio de las relaciones entre los procesos cognitivos y el mundo material. En el equipo XSCAPE trabajan a tiempo completo más de 25 personas; en el INCIPIT está el grupo principal, que aglutina a 18 especialistas.

XSCAPE is the acronym for the project “Material Minds. Study of interactions between predictive brains, cultural artefacts and embodied visual exploration”. The project is funded with more than €10 million by the European Research Council (ERC) as part of its Synergy Grant programme, one of the most demanding and competitive in global science. Its official code is ERC-2020-SyG 951631. The project involves teams of four principal investigators: Felipe Criado-Boado, from the CSIC Institute of Heritage Sciences in Santiago de Compostela; Luis M. Martínez, from the CSIC Institute of Neurosciences in Alicante; Andy Clark, from the University of Sussex (UK); and Johannes Müller, from the University of Kiel (Germany). In fact, the project was conceived and promoted in Galicia by the first two researchers, both of whom are Galician. Luis M. Martínez has won a place on the Oportunius programme run by the Xunta de Galicia-GAIN and is in the process of joining INCIPIT to focus all his efforts on developing the XSCAPE project. At INCIPIT,

both researchers have established the main experimental base for the project, for which they created a specific laboratory, called Material Minds Lab, which is unique in the world because it encompasses cognitive science and neuroscience techniques and equipment specifically dedicated to the study of the relationships between cognitive processes and the material world. More than 25 people work full-time on the XSCAPE team; the main group, comprising 18 specialists, is based at INCIPIT.



Mente materiales. Proyecto XSCAPE

Material Minds. XSCAPE project

FELIPE CRIADO

(Instituto de Ciencias del Patrimonio del CSIC (Incipit))

LUIS MARTÍNEZ OTERO

(Instituto de Neurociencias CSIC–Universidad Miguel Hernández)

INTRODUCCIÓN

Para nosotros los arquitectos, resulta muy interesante pensar que no solo proyectamos el medio construido para agrupaciones humanas sino que también somos agrupados espacial, material y cognitivamente por los entornos que creamos. Queramos o no, el producto de la construcción de edificaciones y huellas en el territorio, nos construye también como sociedad. La idea es sencilla y radical, la mente humana no termina en el cerebro. El camino entre nuestra mente y el entorno construido es de ida y vuelta. Las estructuras materiales —desde un objeto hasta una ciudad— participan en los procesos cognitivos. XSCAPE es un proyecto de investigación que intenta entender cómo la materia y la mente se co-organizan, cómo los paisajes que habitamos condicionan nuestra atención, nuestra memoria y nuestras formas de pensar.

INTRODUCTION

For us architects, it is very interesting to think that we not only design the built environment for human groups, but that we are also grouped spatially, materially and cognitively by the environments we create. Whether we like it or not, the product of the construction of buildings and footprints on the territory also builds us as a society. The idea is simple and radical: the human mind does not end in the brain. The path between our mind and the built environment is a two-way street. Material structures—from an object to a city—participate in cognitive processes. XSCAPE is a research project that attempts to understand how matter and mind co-organise themselves, how the landscapes we inhabit condition our attention, our memory and our ways of thinking.

**CRISTINA
ANSEDE
VIZ**

XSCAPE es un proyecto complejo y transdisciplinar que implica a investigadores de distintas instituciones y países. Para contextualizarlo mejor, ¿podrías explicar en qué consiste exactamente este proyecto, cuáles son sus premisas de partida y qué es, en última instancia, lo que aspira a demostrar sobre la relación entre mente humana y entornos materiales?

XSCAPE is a complex, transdisciplinary project involving researchers from different institutions and countries. To put it into context, could you explain exactly what this project consists of, what its starting premises are and what it ultimately aims to demonstrate about the relationship between the human mind and material environments?

**FELIPE
CRIADO** **LUIS
MARTÍNEZ
OTERO**

XSCAPE parte de una idea simple pero creemos muy poderosa, que la mente humana no se limita al cerebro, sino que se extiende y se configura en constante diálogo con, entre otras cosas, los entornos materiales que habitamos. No solo estudiamos cómo las personas transforman el espacio, sino que, en lo que podría parecer una inversión del razonamiento, también nos interesa cómo el mundo (que es ante todo espacio) transforma nuestras formas de percibir, recordar, elegir

XSCAPE is based on a simple but, we believe, very powerful idea: that the human mind is not limited to the brain, but extends and is shaped in constant dialogue with, among other things, the material environments we inhabit. We not only study how people transform space, but, in what might seem like a reversal of reasoning, we are also interested in how the world (which is above all space) transforms our ways of perceiving, remembering, choosing and thinking. And our goal, ultimately, is to



y pensar. Y nuestro objetivo, al final, es demostrar que los objetos, los paisajes, incluyendo los paisajes contruidos, y la arquitectura especialmente, no son factores neutrales de nuestra cognición, sino que actúan como cocreadores de esta cognición amplificando, estabilizando o, simplemente reorientando nuestras capacidades mentales. En el XSCAPE queremos mostrar precisamente eso, que todo lo que nos rodea, el contexto social, cultural y material, son parte activa de todos nuestros procesos cognitivos como la atención, la toma de decisiones, la creatividad y la memoria colectiva. Tal vez pequemos de ambiciosos, pero, al final, lo que queremos demostrar es cómo esta codeterminación entre mente y materia ha dado forma a la mente humana desde el principio y cómo sigue haciéndolo hoy en día en nuestras ciudades, hogares, espacios públicos, entornos culturales y, por supuesto, también el omnipresente nuevo mundo digital y virtual.

demonstrate that objects, landscapes, including built landscapes, and architecture in particular, are not neutral factors in our cognition, but act as co-creators of this cognition by amplifying, stabilising or simply reorienting our mental capacities. At XSCAPE, we want to show precisely that: that everything around us, the social, cultural and material context, is an active part of all our cognitive processes, such as attention, decision-making, creativity and collective memory. Perhaps we are being overly ambitious, but ultimately what we want to demonstrate is how this co-determination between mind and matter has shaped the human mind from the beginning and how it continues to do so today in our cities, homes, public spaces, cultural environments and, of course, the ubiquitous new digital and virtual world.

CAV

Por cierto, ¿Qué significa XSCAPE?

By the way, what does XSCAPE mean?

FC - LMO

XSCAPE no es sólo el acrónimo del proyecto. Es un concepto central a nuestra investigación. Se basa, lógicamente, en el término inglés para «paisaje», *landscape*. Sustituye «land» por una X. En la literatura internacional es muy frecuente hablar no sólo de *landscape* sino incluir muchas derivadas: *skyscape*, *urbanscape*, *ruralscape*, *domesticscape*, ... lo que sea. Cuando se utilizan estos términos la gente no sólo se refiere al paisaje urbano, el paisaje doméstico, etc. En realidad, quienes los utilizan detectan que hay algo en el fenómeno que estudian que permite entenderlo a través de la regularidad o el patrón que manifiestan, algo así como una identidad de estilo que permite reconocer un *urbanscape* de cualquier lado como distinto a un *ruralscape* de diferentes sitios, o que también permite reconocer, a su vez, que el *urbanscape* de las ciudades coloniales en América es distinto al de sus metrópolis europeas o las nuevas megaurbes americanas, etc. Con XSCAPE nos referimos a las diferentes versiones de -scape que podemos llegar a formalizar y, también, a aquello que es común a los diferentes -xscapes de una misma cultura. En un sentido más concreto, en definitiva, XSCAPE es la forma regular de cualquier materialización espacial (redundante, porque una materialización es siempre espacial), estemos hablando de los objetos materiales, el uso del espacio doméstico, la arquitectura religiosa, el urbanismo, la geografía mítica, las montañas sagradas, o lo que sea.

XSCAPE is not just the acronym for the project. It is a central concept in our research. It is based, logically, on the English term for "landscape". It replaces "land" with an X. In international literature, it is very common to talk not only about landscape but also to include many derivatives: *skyscape*, *urbanscape*, *ruralscape*, *domesticscape*, ... whatever. When these terms are used, people are not only referring to the urban landscape, the domestic landscape, etc. In fact, those who use them detect that there is something in the phenomenon they are studying that allows it to be understood through the regularity or pattern it manifests, something like a stylistic identity that allows us to recognise an *urbanscape* anywhere as distinct from a *ruralscape* in different places, or that also allows us to recognise, in turn, that the *urbanscape* of colonial cities in America is distinct from that of their European metropolises or the new American megacities, etc. By XSCAPE we refer to the different versions of -scape that we can formalise and also to what is common to the different -xscapes of the same culture. In a more concrete sense, XSCAPE is ultimately the regular form of any spatial materialisation (redundant, because a materialisation is always spatial), whether we are talking about material objects, the use of domestic space, religious architecture, urban planning, mythical geography, sacred mountains, or whatever.

CAV

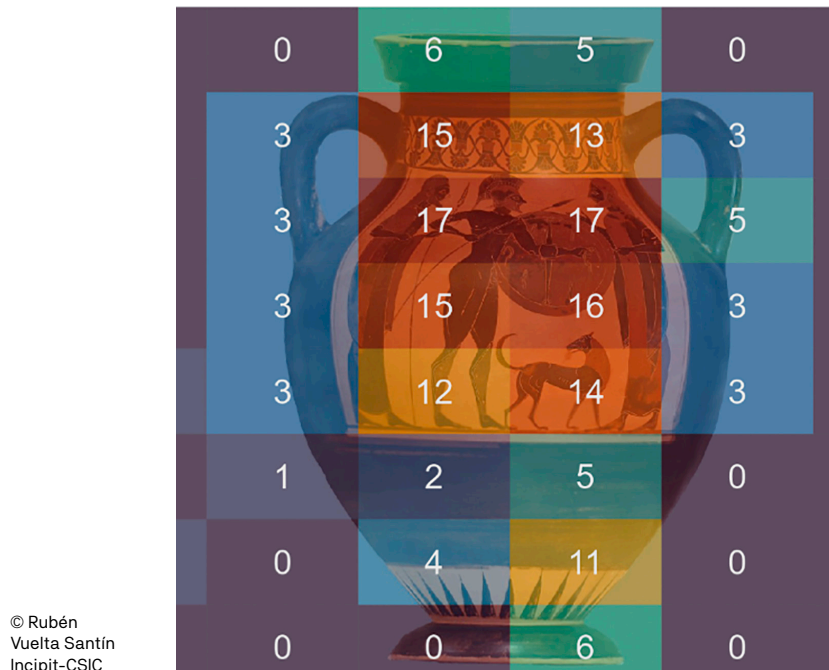
El proyecto reúne a investigadores procedentes de lugares, tradiciones académicas y disciplinas muy diversas. ¿Cómo se produjo ese encuentro intelectual inicial, qué motivaciones compartidas permitieron crear una colaboración tan amplia y qué factores hicieron posible la unión entre equipos científicos tan diferentes entre sí?

The project brings together researchers from very diverse locations, academic traditions, and disciplines. How did this initial intellectual encounter come about, what shared motivations made it possible to create such a broad collaboration, and what factors made it possible to bring together such different scientific teams?

FC - LMO

La unión surge de compartir un mismo interés, que es responder a la siguiente pregunta, ¿cómo se articulan, o cogenen, mente, cultura y entorno material a lo largo de la historia humana? Esta es una pregunta que compartimos arqueólogos, neurocientíficos, filósofos, antropólogos, etc. Aunque, según la disciplina que profesemos, la abordamos desde distintos puntos de vista y trabajando sobre aspectos distintos de esa relación. Pero, al final, nuestras intuiciones son complementarias y se retroalimentan mutuamente, es como mirar un mismo edificio desde distintas calles. Nuestro proyecto, el XSCAPE, nos permitió unir fuerzas y juntar estas miradas diferentes en un equipo multidisciplinar y distribuido entre España, el Reino Unido y Alemania. No es como un proyecto habitual en el que los distintos grupos comparten una disciplina científica concreta; a nosotros nos unió nuestro interés en un problema de investigación común que ningún campo podía resolver en solitario. Por eso, nuestro trabajo incluye métodos arqueológicos para leer desde un punto de vista histórico los paisajes y objetos que han ido proporcionando el andamiaje material en el que han vivido las distintas poblaciones humanas, requiere también de neurociencia para entender los procesos cognitivos de una forma situada espacial y temporalmente, de antropología para comprender la diversidad cultural y de filosofía para articular un marco conceptual sólido y consistente con la evolución humana. El proyecto nace, precisamente, de que todos los participantes reconocemos la interdependencia que tenemos unos de otros. Al final, lo que es básico, es que compartimos la noción de que el avance real del conocimiento científico se produce no en el marco de disciplinas concretas sino cuando diferentes disciplinas se combinan para responder juntas a los grandes problemas de investigación. Esa es la ciencia que necesitamos. Ya no llega con ser interdisciplinares ni multidisciplinarios; nuestra apuesta es por la transdisciplinariedad. Esa transdisciplinariedad debe incluir, casi siempre, a las ciencias humanas y sociales dentro del proceso de investigación, porque casi no hay ningún gran tema de investigación que no afecte o esté afectado por el efecto humano.

The union arises from sharing a common interest, which is to answer the following question: how do mind, culture and material environment articulate or co-generate throughout human history? This is a question shared by archaeologists, neuroscientists, philosophers, anthropologists, etc. However, depending on our discipline, we approach it from different points of view and work on different aspects of that relationship. But, in the end, our insights are complementary and feed into each other, like looking at the same building from different streets. Our project, XSCAPE, allowed us to join forces and bring together these different perspectives in a multidisciplinary team spread across Spain, the United Kingdom and Germany. It is not like a typical project in which different groups share a specific scientific discipline; we were united by our interest in a common research problem that no single field could solve on its own. Therefore, our work includes archaeological methods to interpret, from a historical perspective, the landscapes and objects that have provided the material framework in which different human populations have lived. It also requires neuroscience to understand cognitive processes in a spatially and temporally situated way, anthropology to understand cultural diversity, and philosophy to articulate a solid conceptual framework consistent with human evolution. The project stems precisely from the fact that all participants recognise our interdependence on one another. Ultimately, what is fundamental is that we share the notion that real advances in scientific knowledge do not occur within the framework of specific disciplines, but rather when different disciplines combine to respond together to major research problems. That is the science we need. It is no longer enough to be interdisciplinary or multidisciplinary; we are committed to transdisciplinarity. This transdisciplinarity must almost always include the humanities and social sciences in the research process, because there is hardly any major research topic that does not affect or is affected by the human effect.



CAV ¿Es un diálogo entre arqueología y neurociencia, o hay más disciplinas involucradas?
Is it a dialogue between archaeology and neuroscience, or are there other disciplines involved?

FC - LMO

Como decíamos en nuestra respuesta a la pregunta anterior, la arqueología y la neurociencia son dos pilares fundamentales del proyecto pero ni mucho menos los únicos. XSCAPE es mucho más que eso, es un proyecto radicalmente transdisciplinar. Incluye además filosofía de la mente e historia, ciencia cognitiva y antropología cultural, psicología y ciencias de la computación. Y, como nos gusta decir muchas veces, nuestro objetivo no es sumar disciplinas, sino integrarlas para construir un modelo de cómo el mundo material y la mente coevolucionan. En ese sentido, somos lo más antidisciplinarios que se podría ser. La arqueología aporta el registro material desde una perspectiva histórica; la neurociencia explica los mecanismos cognitivos desde la perspectiva de una serie de ciclos de acción/percepción integrados; la antropología muestra la diversidad de prácticas sociales; la filosofía ofrece el marco conceptual; y las ciencias de la computación nos permiten integrarlo todo en modelos de procesos de interacción humano-entorno analizando grandes conjuntos de datos experimentales. Esta integración es fundamental para el proyecto porque la cognición humana es, esencialmente, un fenómeno material distribuido y temporalmente situado.

As we said in our answer to the previous question, archaeology and neuroscience are two fundamental pillars of the project, but they are by no means the only ones. XSCAPE is much more than that; it is a radically transdisciplinary project. It also includes philosophy of mind and history, cognitive science and cultural anthropology, psychology and computer science. And, as we often like to say, our goal is not to add disciplines, but to integrate them to build a model of how the material world and the mind co-evolve. In that sense, we are as anti-disciplinary as one could be. Archaeology provides the material record from a historical perspective; neuroscience explains cognitive mechanisms from the perspective of a series of integrated action/perception cycles; anthropology shows the diversity of social practices; philosophy provides the conceptual framework; and computer science allows us to integrate everything into models of human-environment interaction processes by analysing large experimental data sets. This integration is fundamental to the project because human cognition is, essentially, a distributed and temporally situated material phenomenon.

CAV

La frase «la materia nos piensa» es una idea potente, pero también compleja de traducir a investigación empírica. ¿Podrías profundizar en cómo se aplica esta noción dentro de XSCAPE, qué tipo de preguntas guía y de qué manera se estudia la interacción entre paisajes, objetos y procesos cognitivos humanos?

The phrase “matter thinks us” is a powerful idea, but also complex to translate into empirical research. Could you elaborate on how this notion is applied within XSCAPE, what kind of questions it guides, and how the interaction between landscapes, objects, and human cognitive processes is studied?

FC - LMO

Para nosotros, los paisajes en sus múltiples formas y presentaciones, paisaje rural, urbano o construido, en definitiva, los diferentes XSCAPES, no son un decorado, no son meros escenarios en los que una persona se desarrolla, sino que piensan con nosotros porque son estructuras, en el sentido más Levi-Straussiano del término, que guían y canalizan prácticas, afectos, relaciones y expectativas. Proporcionan el andamiaje que permiten actuar e imaginar pasados, presentes y futuros contrafactuales. Son compañeros de viaje en la aventura de la creatividad humana. Por eso, en XSCAPE, investigamos cosas tan particulares como cómo la forma del terreno, los caminos, las rutas de movilidad, las herramientas o las arquitecturas condicionan los modos en que la mente humana despliega la atención, distribuye la carga cognitiva, descarga recursos cognitivos fuera de nuestro cuerpo, o consolida una memoria colectiva que puede pasar de persona a persona incluso generacionalmente. Por poner un ejemplo, analizamos cómo ciertos patrones espaciales facilitan la orientación o la cooperación, o cómo determinados objetos estabilizan y permiten procedimientos complejos que el cerebro por sí solo no podría gestionar. De este modo, la frase «la materia nos piensa» significa que los distintos contextos materiales, sociales y culturales actúan como parte fundamental de nuestro sistema cognitivo, y no como algo externo a él. La transmisión persona a persona de esa memoria, que es una experiencia o construcción individual y que por lo tanto no se puede transmitir biológicamente, es precisamente posible porque está andamiada por un mundo material que es compartido, común, y que por lo tanto personas diferentes pueden igualmente percibirlo, comprenderlo y concebirlo. For us, landscapes in their many forms and presentations—rural, urban, or built—in short, the different XSCAPES, are not mere scenery, not mere settings in which a person develops, but rather they think with us because they are structures, in the most Levi-Straussian sense of the term, that guide and channel practices, affections, relationships, and expectations. They provide the scaffolding that allows us to act and imagine counterfactual pasts, presents and futures. They are travelling companions in the adventure of human creativity. That is why, at XSCAPE, we investigate such specific things as how the shape of the terrain, paths, mobility routes, tools or architectures condition the ways in which the human mind deploys attention, distributes cognitive load, offloads cognitive resources outside our body, or consolidates a collective memory that can be passed on from person to person, even generationally. To give an example, we analyse how certain spatial patterns facilitate orientation or cooperation, or how certain objects stabilise and enable complex procedures that the brain alone could not manage. In this way, the phrase “matter thinks us” means that different material, social, and cultural contexts act as a fundamental part of our cognitive system, rather than something external to it. The person-to-person transmission of that memory, which is an individual experience or construction and therefore cannot be transmitted biologically, is precisely possible because it is underpinned by a material world that is shared, common, and therefore can be equally perceived, understood and conceived by different people.



© Rubén
Vuelta Santín
Incipit-CSIC

CAV

¿Qué puede aportar la arquitectura a este proceso, y viceversa?

What can architecture contribute to this process, and viceversa?

FC - LMO

Pues la verdad es que mucho. De hecho, la arquitectura es una de las disciplinas que más conscientemente ha trabajado y trabaja con materialidades que organizan la mente. Es la disciplina que, junto con el diseño industrial, ha mantenido viva la psicología ecológica de Gibson a lo largo de las últimas décadas. Esta visión de la psicología se caracteriza porque entiende que percibir es detectar directamente las posibilidades de acción que los objetos de nuestro entorno, y el propio entorno, nos ofrecen, es lo que Gibson denominó «affordances», término que tiene una mala traducción al castellano. Por ello, la arquitectura cuando trabaja sobre la distribución de la luz y la sombra o cuando organiza la forma en que un espacio guía el movimiento o sostiene la atención, en realidad está diseñando condiciones contextuales que, junto con nuestro cuerpo y cerebro, dan lugar a nuestros patrones de percepción, afecto y conducta. Esa calidad de la arquitectura, la puede completar o hacer explícita el XSCAPE explicando, con fundamentación teórica apoyada por evidencia empírica, cómo ciertos patrones formales o materiales influyen en procesos cognitivos específicos. El XSCAPE puede informar los procesos de diseño y construcción de espacios por la arquitectura. Correlativamente, ¿qué aporta la arquitectura a XSCAPE? pues un conocimiento único sobre cómo se proyectan entornos que estructuran «affordances», posibilidades de acción, encarnan valores sociales y configuran formas de vida. Si lo hacemos bien, será un diálogo profundamente productivo en ambas direcciones. En un momento posterior del proyecto, pero que ya estamos empezando a entrever ahora, el XSCAPE podrá dar lugar a aplicaciones prácticas que hasta ahora parecían inconcebibles.

Well, the truth is, quite a lot. In fact, architecture is one of the disciplines that has most consciously worked and continues to work with materialities that organise the mind. It is the discipline that, together with industrial design, has kept Gibson's ecological psychology alive over the last few decades. This view of psychology is characterised by its understanding that perception is the direct detection of the possibilities for action that the objects in our environment, and the environment itself, offer us, which Gibson called "affordances", a term that has been poorly translated into Spanish. Therefore, when architecture works on the distribution of light and shadow or when it organises the way in which a space guides movement or sustains attention, it is actually designing contextual conditions that, together with our body and brain, give rise to our patterns of perception, affection and behaviour. This quality of architecture can be complemented or made explicit by XSCAPE, which explains, with theoretical foundations supported by empirical evidence, how certain formal or material patterns influence specific cognitive processes. XSCAPE can inform the processes of designing and constructing spaces through architecture. Correlatively, what does architecture contribute to XSCAPE? It contributes unique knowledge about how environments are designed that structure affordances, possibilities for action, embody social values, and shape ways of life. If we do it well, it will be a deeply productive dialogue in both directions. At a later stage of the project, but one that we are already beginning to glimpse now, XSCAPE may give rise to practical applications that until now seemed inconceivable.



© Rubén
Vuelta Santín
Incipit-CSIC

CAV

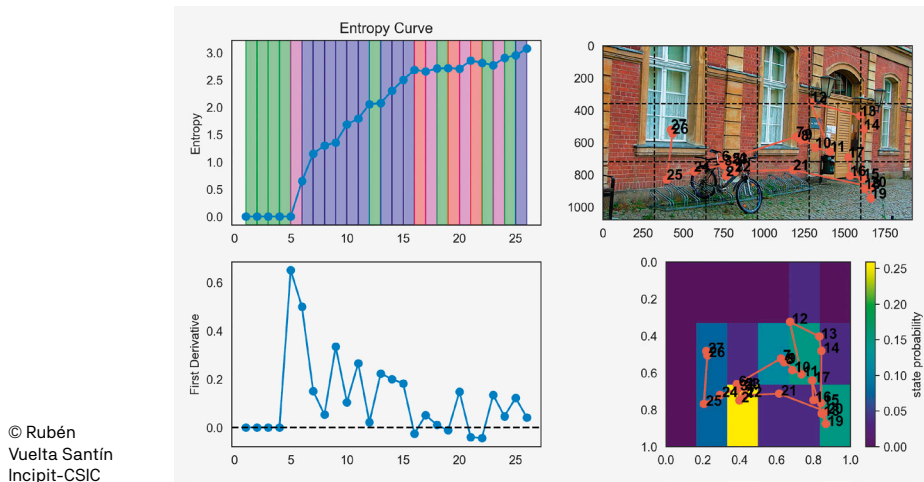
Decís que los espacios también nos organizan, no solo nosotros a ellos. ¿Qué implicaciones tiene esta afirmación para entender nuestra relación cotidiana con los entornos contruidos, cómo influyen en la atención, la memoria o las dinámicas sociales, y qué consecuencias puede tener ser conscientes de esta influencia?

You say that spaces also organise us, not just us them. What implications does this statement have for understanding our everyday relationship with built environments, how they influence attention, memory or social dynamics, and what consequences can being aware of this influence have?

FC - LMO

Bueno, pues implica, fundamentalmente, ser consciente de que los espacios contruidos no solo están diseñados para alojar actividades, sino que las hacen posibles, las facilitan o las dificultan, y son copartícipes de muchas otras cosas, como la orientación y distribución de la atención, de cómo se navega un espacio, o incluso de cómo se construyen vínculos afectivos y de comunicación. Un edificio, o un entorno, puede favorecer la cooperación o evitarla, puede favorecer la memoria, sea esta individual o colectiva, o impedirla; el ejemplo obvio de esto son los espacios de memoria y reconciliación. Si asumimos que los espacios nos organizan estamos, a la vez, aceptando que la materialidad es un componente activo, copartícipe de la cognición social. Podríamos decir que, como humanos, no somos simplemente agentes que se limitan a ocupar espacios, somos personas cuya mente se construye y negocia continuamente con ellos.

Well, fundamentally, it implies being aware that built spaces are not only designed to accommodate activities, but also make them possible, facilitate or hinder them, and are involved in many other things, such as the orientation and distribution of attention, how a space is navigated, or even how emotional and communication bonds are formed. A building or an environment can encourage or discourage cooperation, it can encourage memory, whether individual or collective, or prevent it; the obvious example of this is spaces of memory and reconciliation. If we assume that spaces organise us, we are also accepting that materiality is an active component, a co-participant in social cognition. We could say that, as humans, we are not simply agents who merely occupy spaces; we are people whose minds are continually constructed and negotiated with them.



CAV

¿Tiene la arquitectura un papel en la evolución cognitiva humana?

Does architecture play a role in human cognitive evolution?

FC - LMO

Evidentemente; de alguna forma es lo que hemos dicho en las respuestas anteriores. La arquitectura, como parte de la cultura material, ha dado forma y ampliado nuestras capacidades cognitivas a lo largo de milenios. Lo hemos dicho al hablar de las affordances y el descargo de procesos cognitivos en el entorno, y eso es así desde el bifaz paleolítico y la pintura parietal más antigua hasta la inteligencia artificial, desde los primeros asentamientos en cuevas y abrigos, hasta las ciudades contemporáneas y las que se planifican para ser construidas algún día en otros planetas. Las estructuras construidas que nos dan soporte han modificado y siguen modificando la cognición humana, los patrones de atención, la forma de identidad y los patrones de atención y comportamiento colectivo. La arquitectura crea nichos cognitivos donde emergen, o no, nuevas capacidades e incluso nuevos simbolismos. Lo que debemos admitir es que la arquitectura y la cognición humana coevolucionan juntas, no solo construimos ciudades y asentamientos para vivir, sino que éstos nos han hecho lo que somos. Hay muchos ejemplos de esto. Pero uno muy bueno son los monumentos. Hoy la gente en general da por naturalizado el concepto de monumento y puede suponer que siempre ha habido monumentos. Pero en realidad los monumentos aparecen sólo recientemente en la historia de la humanidad (según la zona que se considere, tienen 2000, 3000 o 7000 años; los más antiguos en todo caso no van más allá de 12000 años antes del presente). Cuando aparecen, se correlacionan con el desarrollo de sociedades más complejas, formas de subsistencia más elaboradas o modos de estar en el mundo que empiezan a potenciar su artificialización. Todo eso tuvo, sin duda, un impacto paralelo en los procesos cognitivos.

Obviously; in a way, this is what we have said in previous answers. Architecture, as part of material culture, has shaped and expanded our cognitive abilities over millennia. We have said this when talking about affordances and the offloading of cognitive processes onto the environment, and this has been the case since the Palaeolithic biface and the oldest cave paintings to artificial intelligence, from the first settlements in caves and shelters to contemporary cities and those planned to be built one day on other planets. The built structures that support us have modified and continue to modify human cognition, patterns of attention, forms of identity, and patterns of collective attention and behaviour. Architecture creates cognitive niches where new capacities and even new symbolisms emerge, or not. What we must admit is that architecture and human cognition co-evolve together; we not only build cities and settlements to live in, but they have made us what we are. There are many examples of this. But one very good example is monuments. Today, people generally take the concept of monuments for granted and may assume that they have always existed. But in reality, monuments have only appeared recently in human history (depending on the area in question, they are 2,000, 3,000 or 7,000 years old; the oldest in any case do not go back more than 12,000 years). When they do appear, they correlate with the development of more complex societies, more elaborate forms of subsistence, or ways of being in the world that begin to enhance their artificialisation. All of this undoubtedly had a parallel impact on cognitive processes.

CAV

Con lo que habéis dicho ya, si aceptamos que los entornos moldean nuestra mente, el ejercicio de diseñarlos parece conllevar una enorme responsabilidad. ¿Cómo interpretáis el papel ético y práctico de los arquitectos en este contexto, qué riesgos y oportunidades conlleva esta capacidad transformadora y cómo lo aborda un proyecto como XSCAPE?

Based on what you have said so far, if we accept that environments shape our minds, the exercise of designing them seems to carry enormous responsibility. How do you interpret the ethical and practical role of architects in this context, what risks and opportunities does this transformative capacity entail, and how does a project like XSCAPE address this?

FC - LMO

Pues, como te puedes imaginar por lo que ya hemos dicho, una responsabilidad enorme pero compartida. Uno de los leitmotiv del proyecto es «ten cuidado en como transformas el mundo porque también estás transformando tu mente», es algo que acuñó para nosotros nuestro colaborador y coinvestigador principal, Andy Clark, proponente de la teoría de la mente extendida y uno de los filósofos más influyentes en la actualidad. También lo decimos con otro leitmotiv muy sintético: «las personas hacen objetos que hacen personas». Y, precisamente por ello, el diseño y la arquitectura son también una gran oportunidad. Si los entornos moldean pensamiento y modelo del mundo, la arquitectura no solo tendría una relevancia estética o funcional, sino principalmente un gran impacto cognitivo y social. Supongo que ya sois conscientes, pero desde XSCAPE podemos aportar pruebas empíricas de que diseñar un espacio es intervenir en un modo de vida y crear nuevas formas de relación. Por eso nos gusta decir que los arquitectos o diseñadores sois en realidad creadores de ecologías cognitivas. Creo que nuestro proyecto puede ayudar a repensar la profesión desde este punto de vista, ampliando su impacto.

Dicho esto, habría que añadir que si la responsabilidad práctica y ética de la arquitectura es entonces ingente, en realidad nos os debería quitar el sueño. Primero de todo porque la arquitectura está, en general, mentalizada de este «superpoder» arquitectónico desde hace muchos años. Pero sobre todo porque el problema real hoy lo tenemos con las tecnologías digitales, las «pantallas» y las big tech. Por las mismas razones que estamos diciendo, la responsabilidad de las tecnologías de la información es mayor, y el gran problema es que la auténtica dimensión del problema no está aún reconocida y que los grandes conglomerados tecno-industriales ni quieren reconocer esto ni van a hacerlo. Well, as you can imagine from what we have already said, it is an enormous but shared responsibility. One of the leitmotifs of the project is “be careful how you transform the world because you are also transforming your mind”, something coined for us by our collaborator and principal co-researcher, Andy Clark, proponent of the extended mind theory and one of the most influential philosophers today. We also express this with another very concise leitmotif: “people make objects that make people”. And that is precisely why design and architecture are also a great opportunity. If environments shape thought and world models, architecture would not only have aesthetic or functional relevance, but also a major cognitive and social impact. I suppose you are already aware of this, but at XSCAPE we can provide empirical evidence that designing a space means intervening in a way of life and creating new forms of relationship. That is why we like to say that architects and designers are actually creators of cognitive ecologies. I believe that our project can help to rethink the profession from this point of view, broadening its impact.

That said, it should be added that if the practical and ethical responsibility of architecture is so enormous, it should not really keep us awake at night. First of all, because architecture has, in general, been aware of this architectural “superpower” for many years. But above all because the real problem today lies with digital technologies, “screens” and big tech. For the same reasons we are discussing, the responsibility of information technologies is greater, and the big problem is that the true scale of the problem is not yet recognised and that the large techno-industrial conglomerates neither want to recognise this nor are they going to do so.

CAV ¿Los recursos del paisaje condicionan la organización social? ¿Ocurre lo mismo con la cultura material?
 Do landscape resources condition social organisation?
 Is the same true of material culture?

FC - LMO Sí, como tú dices, piensa en la cultura material como en los recursos hídricos o energéticos que sabemos que, en parte, determinan los patrones de asentamiento y nivel de desarrollo. En el mismo sentido, desde XSCAPE sabemos que la cultura material establece contextos y ecologías cognitivas que organizan estructuras y prácticas sociales. Una herramienta, un espacio ritual o una red de caminos y comunicaciones no solo responden a necesidades primarias de abastecimiento, sino que establecen marcos compartidos de percepción, atención, memoria y acción. La cultura material actúa como un andamiaje cognitivo colectivo, estabilizando modos de hacer que luego se vuelven formas de pensar y se heredan y transforman transgeneracionalmente. El paisaje, las carreteras, el urbanismo o las arquitecturas, son todas formas de cultura material. La cultura material no son sólo objetos muebles y herramientas. Cultura material es todo lo que está humana y artificialmente producido para poder reproducir la vida y mantener la cultura.
 Yes, as you say, think of material culture as water or energy resources, which we know partly determine settlement patterns and levels of development. In the same vein, at XSCAPE we know that material culture establishes cognitive, h , and ecological contexts that organise social structures and practices. A tool, a ritual space, or a network of roads and communications not only respond to basic supply needs, but also establish shared frameworks of perception, attention, memory, and action. Material culture acts as a collective cognitive scaffold, stabilising ways of doing things that then become ways of thinking and are inherited and transformed transgenerationally. The landscape, roads, urban planning and architecture are all forms of material culture. Material culture is not just movable objects and tools. Material culture is everything that is humanly and artificially produced in order to reproduce life and maintain culture.

CAV ¿Cómo pueden los objetos llegar a formar parte del cuerpo? ¿Qué es la mente extendida? ¿Podrías profundizar en cómo ocurre este proceso, en qué situaciones se observa con más claridad y cómo cambia la frontera entre lo que consideramos «yo» y lo que consideramos «entorno»?
 How can objects become part of the body? What is the extended mind?
 Could you elaborate on how this process occurs, in what situations it is most clearly observed, and how it changes the boundary between what we consider “me” and what we consider “environment”?

FC - LMO La mente extendida plantea que los objetos, herramientas, dispositivos, etc., que usamos repetidamente se integran funcionalmente como parte de nuestro sistema cognitivo hasta volverse extensiones operativas del cuerpo. Como diría Merleau-Ponty, al colgar un cuadro, no percibimos el martillo, que es transparente para nosotros y forma parte de nuestro «yo», sentimos la alcañata. El martillo pasa a incorporarse a nuestra cognición como si fuese una parte más de nuestro cerebro o nuestro cuerpo. La frontera entre el «yo» y el «contexto» se vuelve fluida.
 The extended mind posits that the objects, tools, devices, etc., that we use repeatedly become functionally integrated as part of our cognitive system until they become operational extensions of the body. As Merleau-Ponty would say, when hanging a picture, we do not perceive the hammer, which is transparent to us and part of our “self”; we feel the hook. The hammer becomes incorporated into our cognition as if it were another part of our brain or body. The boundary between the “self” and the “context” becomes fluid.

CAV

La distinción entre cerebro y mente suele generar confusiones conceptuales, pero es clave para comprender la percepción del espacio. ¿Podría explicar con más detalle qué diferencia ambos conceptos, cómo emergen en relación con el entorno y por qué esta distinción resulta especialmente relevante para disciplinas como la arquitectura?

The distinction between brain and mind often leads to conceptual confusion, but it is key to understanding the perception of space. Could you explain in more detail what differentiates these two concepts, how they emerge in relation to the environment, and why this distinction is particularly relevant to disciplines such as architecture?

FC - LMO

El cerebro es uno de los elementos biológicos que sustenta la computación de información, es el órgano principal que nos capacita para integrar percepción y acción. La mente, por otra parte, es el sistema dinámico que emerge de la interacción del cerebro con el cuerpo y el entorno. Al separar cerebro y mente, lo que hacemos es subrayar que la mente no es algo encapsulado, no es solo un producto cerebral; es la co-creación de una acción o pensamiento situado y contextualizado en el espacio y el tiempo, en el contexto cultural, material y, en definitiva, histórico. Y se nos ocurre que esta distinción debe ser fundamental para la arquitectura, ya que la percepción del espacio surge necesariamente de un diálogo entre cerebro, cuerpo, materiales, iluminación, geometría, affordances, uso social y expectativas culturales. Al final, volvemos a lo mismo, es entender que el entorno construido es parte constitutiva, y no solo permisiva, de la cognición humana.

Cuando decimos estas cosas, a menudo nos tratan como si quisiéramos reproducir dualismos trasnochados, volver al dualismo cerebro-mente. En realidad ese dualismo clásico fue establecido por aquellos filósofos o corrientes de pensamiento que querían establecer la hegemonía de uno de los dos polos, grosso modo el materialismo y el idealismo, sobre el otro. Y su tremenda trampa fue, es, hacernos creer que, al insistir en una cosa o en la otra, se supera el dualismo y por lo tanto su estrategia es exitosa. Pero en realidad el dualismo consiste en no saber ver que hay otro polo, otra dimensión, además de aquella a la que se le está dando la hegemonía. Buena parte de la neurociencia actual sigue siendo dualista porque sólo cree en el cerebro como organismo biológico; igual que las ideologías transcendentales lo siguen siendo porque creen en la hegemonía del alma, o lo sigue siendo el materialismo reduccionista porque sólo cree en una versión simplificada de materia. Dualismo no es pensar que hay dos polos que se complementan, a menudo hasta anularse; dualismo es crear una dualización para justificar la elección de uno de los dos polos. Por cierto, teniendo esta visión presente, el gigantesco problema que es hoy la polarización, se podría aliviar.

The brain is one of the biological elements that underpins information processing; it is the main organ that enables us to integrate perception and action. The mind, on the other hand, is the dynamic system that emerges from the interaction of the brain with the body and the environment. By separating the brain and the mind, we emphasise that the mind is not something encapsulated, it is not just a product of the brain; it is the co-creation of an action or thought situated and contextualised in space and time, in the cultural, material and, ultimately, historical context. And it occurs to us that this distinction must be fundamental to architecture, since the perception of space necessarily arises from a dialogue between brain, body, materials, lighting, geometry, affordances, social use and cultural expectations. In the end, we come back to the same thing: understanding that the built environment is a constitutive, and not just permissive, part of human cognition.

When we say these things, we are often treated as if we wanted to reproduce outdated dualisms, to return to the brain-mind dualism. In reality, that classical dualism was established by those philosophers or schools of thought who wanted to establish the hegemony of one of the two poles, roughly materialism and idealism, over the other. And their tremendous trap was, and still is, to make us believe that by insisting on one thing or the other, dualism is overcome and therefore their strategy is successful. But in reality, dualism consists of not being able to see that there is another pole, another dimension, besides the one that is being given the hegemony. Much of current neuroscience remains dualistic because it only believes in the brain as a biological organism; just as transcendental ideologies remain so because they believe in the hegemony of the soul, or reductionist materialism remains so because it only believes in a simplified version of matter. Dualism is not thinking that there are two poles that complement each other, often to the point of cancelling each other out; dualism is creating a dualisation to justify choosing one of the two poles. Incidentally, with this view in mind, the enormous problem of polarisation that we face today could be alleviated.

CAV

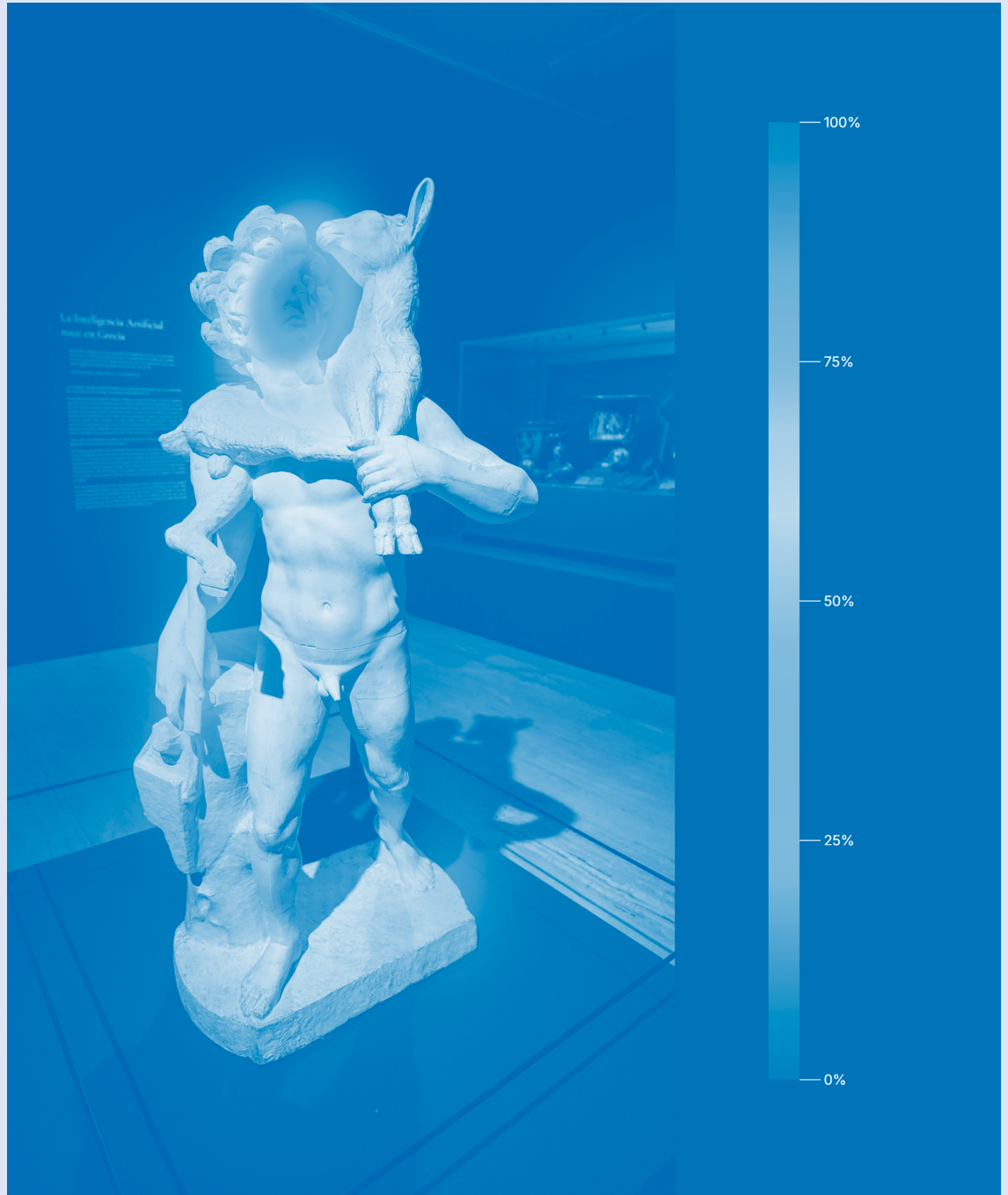
¿La distinción entre cerebro y mente suele generar confusiones conceptuales, pero es clave para comprender la percepción del espacio. ¿Podría explicar con más detalle qué diferencia ambos conceptos, cómo emergen en relación con el entorno y por qué esta distinción resulta especialmente relevante para disciplinas como la arquitectura?

The distinction between brain and mind often leads to conceptual confusion, but it is key to understanding the perception of space. Could you explain in more detail what differentiates these two concepts, how they emerge in relation to the environment, and why this distinction is particularly relevant to disciplines such as architecture?

FC - LMO

Bueno, eso sería una gran meta desde el punto de vista aspiracional, pero XSCAPE no pretende dictar normas de diseño o arquitectura. Nos sentiríamos felices si pudiésemos ofrecer un marco científico para comprender cómo los entornos moldean la cognición humana contribuyendo a crear condiciones que mejoren nuestro bienestar. Si al finalizar el proyecto podemos traducir nuestros hallazgos en recomendaciones basadas en evidencia empírica para crear espacios que optimicen determinadas dinámicas cognitivas y sociales con efectos positivos en entornos educativos, el diseño de espacios urbanos, o cualquier otra forma de creatividad social y material, nos daríamos por más que satisfechos. De hecho hay recomendaciones concretas que podríamos avanzar ahora mismo; por ejemplo, seguramente una persiana de láminas verticales genera menos estrés cognitivo que una de láminas horizontales. Pero a más corto plazo, nos conformamos con contribuir a fomentar la visión de que la arquitectura puede ser, también, una ciencia cognitiva aplicada más. Por cierto, esta misma posición explica por que no nos gusta hablar de neuro-arquitectura. No despreciamos el trabajo que están haciendo quienes se definen así, para entender la interrelación entre diseño, construcción y procesos neurológicos. Pero creemos que aplicar de forma indiscriminada la etiqueta neuro- a algo, como neuromarketing, neurobranding, neuroventas, neurodiseño..., intenta dar un marchamo de cientificidad a saberes prácticos que se defenderían mejor por sí mismos y sin intentar prometer aquello que no pueden dar.

Well, that would be a great goal from an aspirational point of view, but XSCAPE does not aim to dictate design or architectural standards. We would be happy if we could offer a scientific framework for understanding how environments shape human cognition, contributing to creating conditions that improve our well-being. If, at the end of the project, we can translate our findings into evidence-based recommendations for creating spaces that optimise certain cognitive and social dynamics with positive effects on educational environments, urban space design, or any other form of social and material creativity, we would be more than satisfied. In fact, there are specific recommendations we could put forward right now; for example, a vertical slatted blind probably generates less cognitive stress than a horizontal slatted one. But in the shorter term, we are content to contribute to promoting the view that architecture can also be another applied cognitive science. Incidentally, this same position explains why we do not like to talk about neuro-architecture. We do not disparage the work being done by those who define themselves in this way to understand the interrelationship between design, construction and neurological processes. But we believe that indiscriminately applying the label 'neuro-' to something, such as neuromarketing, neurobranding, neurosales, neurodesign, etc., attempts to give a stamp of scientific validity to practical knowledge that would be better defended on its own merits, without trying to promise what it cannot deliver.



© Rubén
Vuelta Santín
Incipit-CSIC

About the authors:

Felipe Criado-Boado

Archaeologist, researcher at the *Consejo Superior de Investigaciones Científicas* (CSIC) and director of the *Instituto de Ciencias del Patrimonio* (Incipit). His work focuses on landscape archaeology, spatial interpretation and heritage management.

Luis Martínez Otero

Neuroscientist, he is a researcher at the *Consejo Superior de Investigaciones Científicas* (CSIC) and group leader at the *Instituto de Neurociencias CSIC-Universidad Miguel Hernández* in Alicante. His work focuses on understanding the neural mechanisms underlying visual perception, attention and decision-making, as well as exploring how objects, images and material environments influence our cognitive processes.

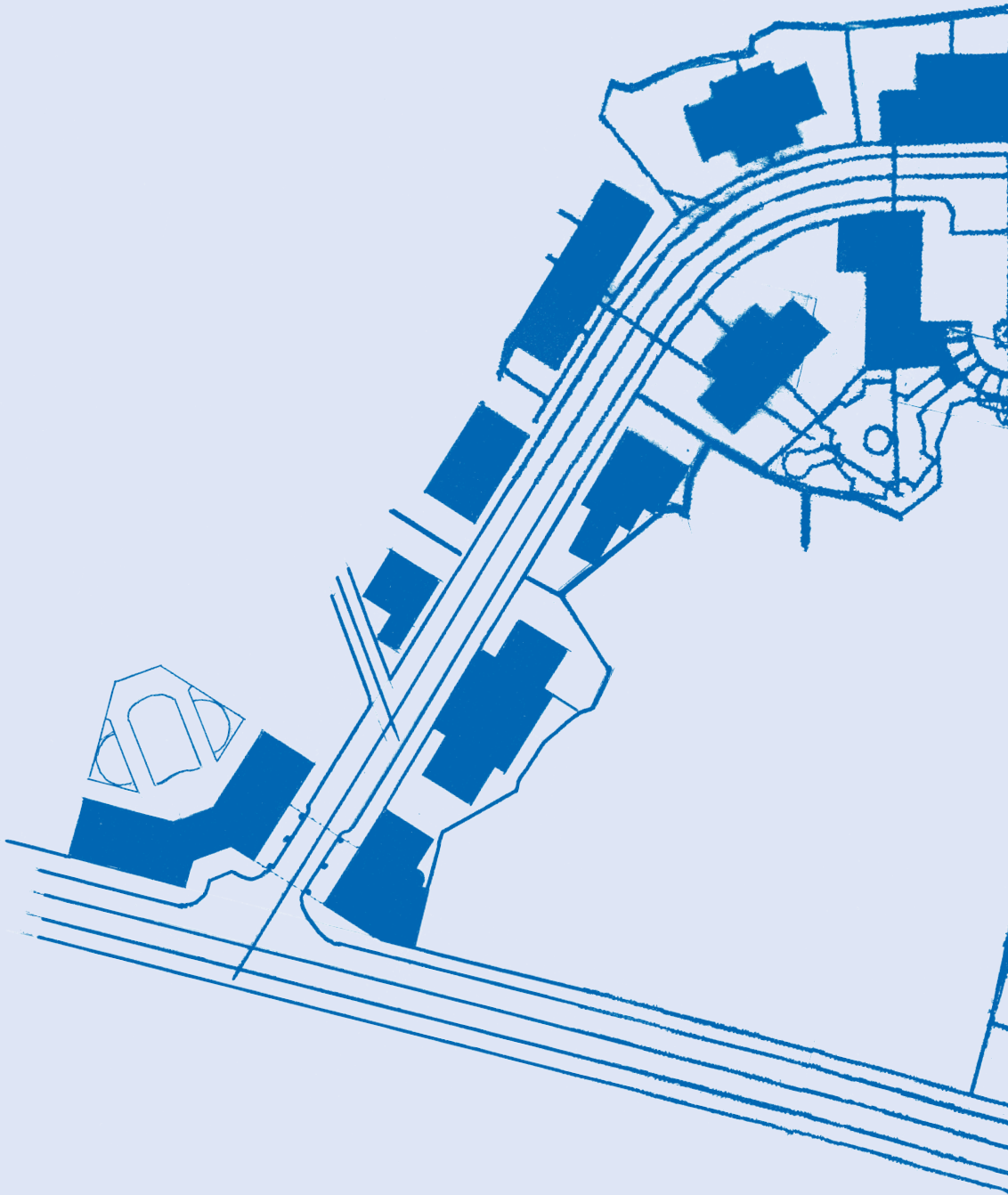
Sobre los autores:

Felipe Criado-Boado

Arqueólogo, es investigador en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y director del Instituto de Ciencias del Patrimonio (Incipit). Su trabajo se mueve en torno a la arqueología del paisaje, la interpretación de espacio, y la gestión del patrimonio.

Luis Martínez Otero

Neurocientífico, es investigador en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y jefe de grupo en el Instituto de Neurociencias CSIC-Universidad Miguel Hernández, en Alicante. Su trabajo se centra en comprender los mecanismos neuronales que sustentan la percepción visual, la atención y la toma de decisiones, así como en explorar cómo los objetos, las imágenes y los entornos materiales influyen en nuestros procesos cognitivos.



La Espiñeira de Antonio Palacios, ¿aldea gallega o *Siedlung*?

La Espiñeira by Antonio Palacios: Galician Village or *Siedlung*?

JOSÉ VARELA ALÉN
(Universidad de Vigo)

Resumen

El «Proyecto de construcción de la barriada obrera de La Espiñeira» en Santiago de Compostela que Antonio Palacios presentó a la Caja Regional Gallega de Previsión Social en 1930 permite pensar que la reiterada referencia a la «aldea gallega» en memorias, artículos y conferencias de aquellos años escondía un perfecto conocimiento de las contemporáneas barriadas obreras europeas, en concreto de las *siedlungen* alemanas. Palacios abordó el proyecto combinando la definición de la morfología de la aldea gallega presentada por Nicolás Tenorio en su libro sobre la misma y su previsible por querido afán regionalista con una reiterada, apelación al obrero y al principio higiénico que debe presidir su hogar, para situarlo implícitamente en aquella Europa de entreguerras. Demostró con ello su capacidad para diferenciarlo de su otra arquitectura, la metropolitana de Madrid y Vigo, consciente de la capacidad para identificar con el lenguaje una determinada corriente ideológica, como poco cultural.

Palabras clave: Espiñeira, Aldea gallega, Antonio Palacios, *Siedlung*, Plan de Vigo de 1932

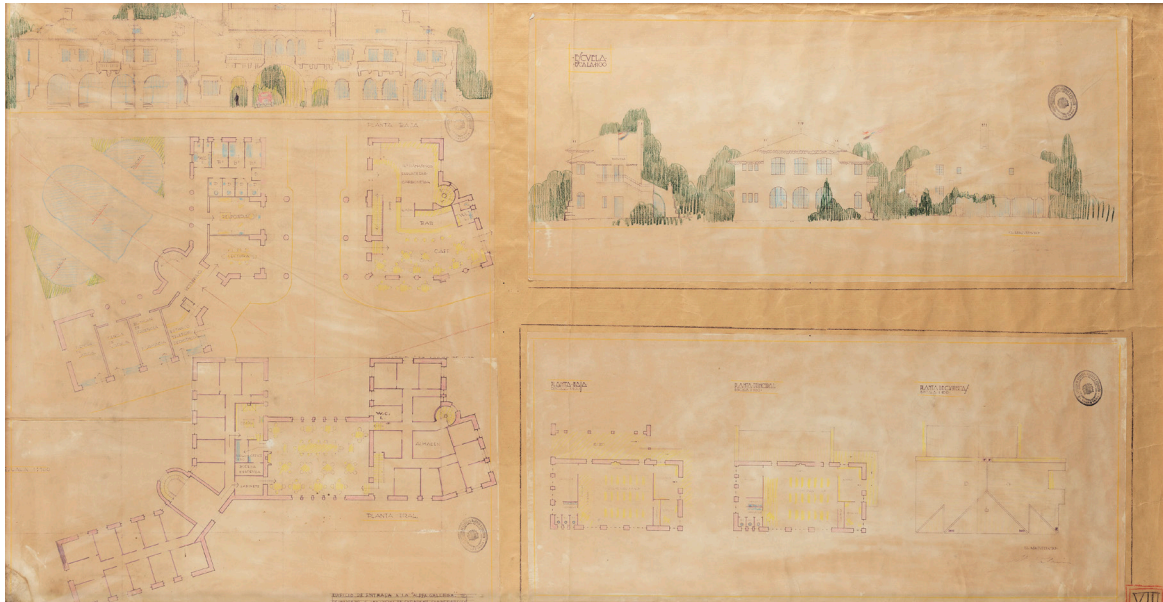
Abstract

The “Project for the Construction of the Workers’ Settlement of La Espiñeira” in Santiago de Compostela, which Antonio Palacios submitted to the Galician Regional Fund for Social Welfare in 1930, suggests that the repeated references to the “aldea gallega” (Galician village) in reports, articles, and lectures of the period concealed an accurate understanding of contemporary European workers’ settlements, specifically the German *Siedlungen*. Palacios approached the project by combining the definition of the morphology of the Galician village presented by Nicolás Tenorio in his book on the subject—and its foreseeable, if deliberate, regionalist intent—with a constant appeal to workers and to the hygienic principle that should govern their homes, implicitly placing it within that interwar European context. In doing so, he demonstrated his ability to distinguish it from his other architectures—those of metropolitan Madrid and Vigo—fully aware of the power of language to identify a specific ideological, or at least cultural, current.

Keywords: Espiñeira, Galician Village, Antonio Palacios, *Siedlung*, 1932 Vigo plan
Varela Alén, José. «La Espiñeira de Antonio Palacios, ¿aldea gallega o *Siedlung*?». *BAC Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea* 15 (2025): 28-43. <https://doi.org/10.17979/bac.2025.15.12216>.

Como citar Citation





INTRODUCTION

FIG. 1
Antonio Palacios, Plan de
Extensión y Reforma Interior
de Vigo, 1932; panel VIII.
Antonio Palacios, Plan for
the Expansion and Inner Reform
of Vigo, 1932; panel VIII.

On 13 December 1932, two years after having received the official commission, and fifteen years after his first notes on the Vigo he envisioned, Antonio Palacios submitted the documentation for the Plan for the Expansion and Inner Reform of Vigo to the City Council in an extraordinary session presided over by Pablo Palacios Burgos, the deputy mayor, and attended by twenty-three councillors. The architect took the floor to explain the difficulties encountered in the drafting of the Plan, overcome “*by dint of hard work*”, and that the history of Vigo would henceforth be divided into two parts: “*one prior to the implementation of his plan, and another from this moment onwards*”.¹ Among the documents submitted, panels VIII and IX—the last ones of the colourful series which, up to the previous one, had only explained the proposed Galicia street intended to connect the port with the Castro—announced, in the 75 x 145 cm format used for all of them, a different form of architecture, clearly distinct from that which was to preside over and flank the Regional Palace, the Town Hall, the consulates...

Panel VIII comprised three copies of drawings, in colour and mounted on thick cardboard, on which coloured pencil borders could also be seen—the same technique and stylistic approach used in the rest of the series (Fig. 01). The title of the first, which included two floor plans and the main elevation, was: “Entrance building to the ‘Galician village’, intended for cooperative services.” And on the ground floor, the layout included a “café-bar”, a “grocer’s-bakery-coal store”, a “barbershop”, a “reading room”, a “tobacconist’s-telephone-newspaper shop”, a “pharmacy-first aid dispensary”, two “general stores”, and changing rooms connected, at the rear, to three outdoor pools. The second drawing, titled “School”, included the main elevation and the two side elevations, and finally, the third one, untitled, its ground plan, first floor, and roof plan.

On panel IX, mounted on another piece of cardboard, visibly darker in tone, were eighteen individual drawings (Fig. 02). As in the previous panel, floor plans and elevations, and a single section, corresponding to eight different types of buildings: I: two semi-detached dwellings; II: four dwellings forming a U, accessible from the communal space; III: four dwellings attached on two sides; IV: two semi-detached dwellings larger than those of type I; V: a detached dwelling, no larger than the preceding ones; VI: with two dwellings on the ground floor and a third with external access above one of them; VII: two minimal, attached dwellings; and VIII: a detached two-storey dwelling, the largest of all. Despite being the smallest dwelling type, VII is the most thoroughly developed. A peculiar detail on the panel: seven of the eighteen drawings are signed by the architect, and two bear the same date inscribed above his signature: “Madrid, 1 August 1930”.

1 «En el Ayuntamiento. La sesión extraordinaria de ayer,» *Faro*

de Vigo (14 December 1932): 4; «En el Ayuntamiento,» *El*

Pueblo Gallego (14 December 1932): 6.



INTRODUCCIÓN

FIG. 2

Antonio Palacios, Plan de Extensión y Reforma Interior de Vigo, 1932; panel IX.

Antonio Palacios, Plan for the Expansion and Inner Reform of Vigo, 1932; panel IX.

El 13 de diciembre de 1932, dos años después de haber recibido el encargo oficial, y quince de sus primeros apuntes sobre el Vigo que imaginaba, Antonio Palacios entregó la documentación del Plan de Extensión y Reforma Interior de Vigo al Consistorio en una sesión extraordinaria presidida por Pablo Palacios Burgos, teniente alcalde y al que asistieron veintitrés concejales. Intervino el arquitecto manifestando las dificultades encontradas para la redacción del Plan, vencidas «a fuerza de trabajo», y que la historia de Vigo quedaba dividida en dos partes: «una la anterior a la aplicación de su plano, y otra la posterior a este momento».¹ Entre los documentos presentados, los paneles VIII y IX, los últimos de la colorista serie que hasta el anterior explicaba exclusivamente la rúa Galicia propuesta para alcanzar el Castro desde el puerto, anunciaban en 75 x 145 cm, las dimensiones de todos ellos, otra arquitectura bien opuesta a la que debería presidir y flanquear el Palacio Regional, el Ayuntamiento, los consulados...

Constituían el panel VIII tres copias de dibujos, coloreadas y pegadas sobre un grueso papel acartonado en el que se distinguían rebordeados también con lápiz de color, la misma técnica y los mismos modos utilizados en el resto de los paneles (Fig. 01). El título del primero, que incluía las dos plantas y el alzado principal, era: «Edificio de entrada a la 'aldea gallega', destinado a servicios de carácter cooperativo». Y en la planta baja la compartimentación disponía un «café-bar», un «ultramarinos-panadería-carbonería», una «peluquería», una «sala de lectura», un «estanco-teléfono-periódicos», una «farmacia-botiquín de urgencia», dos «tienda de varios», y unos vestuarios comunicados, en la parte posterior, con tres piscinas exteriores. El segundo dibujo, titulado «Escuela», incluía el alzado principal y los dos laterales, y finalmente el tercero, sin título, sus plantas bajas, principal y de cubiertas.

En el panel IX, sobre otro papel acartonado de fondo, bien distinguible por presentar un tono más oscuro, dieciocho dibujos independientes (Fig. 02). Como en el panel anterior, plantas y alzados, y una única sección, correspondientes a ocho tipos diferentes de edificio: el I dos viviendas pareadas; el II cuatro viviendas formando una U accesibles desde el espacio común; el III cuatro viviendas adosadas por dos de sus lados; el IV dos viviendas pareadas mayores que las del tipo I; el V una vivienda aislada, no mayor que las anteriores; el VI con dos viviendas en planta baja y una tercera con acceso exterior sobre una de ellas; el VII dos viviendas adosadas mínimas, y el VIII una vivienda aislada, con dos plantas, la mayor de todas. El tipo VII, a pesar de presentar la vivienda menor, está mejor desarrollado. Con un extraño detalle en el panel: siete de los dieciocho dibujos están firmados por el arquitecto y dos tienen rotulada la misma fecha sobre la firma del arquitecto: «Madrid, 1º de agosto de 1930».

1 «En el Ayuntamiento. La sesión extraordinaria de ayer,» *Faro de*

Vigo (14 diciembre 1932): 4; «En el Ayuntamiento,» *El Pueblo*

Gallego (14 diciembre 1932): 6.

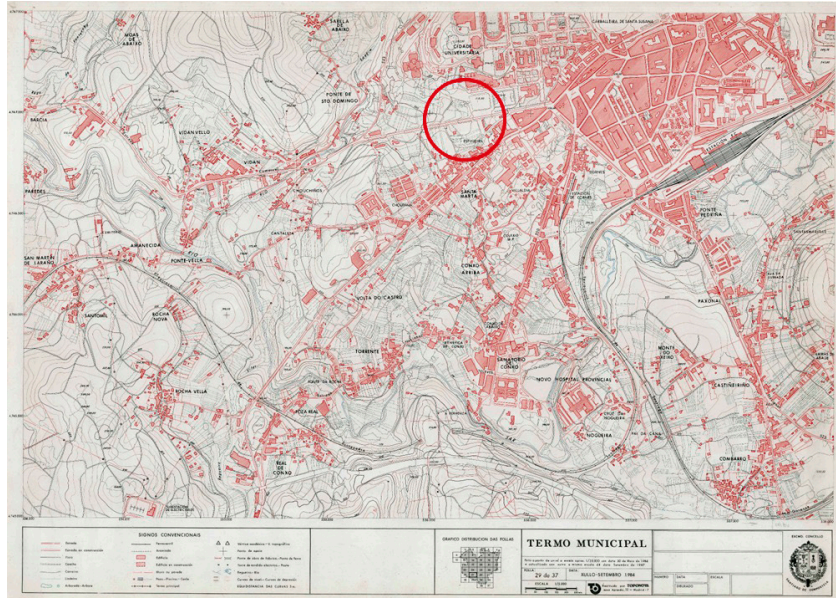


FIG. 3

Situación de los terrenos de La Espiñeira, Santiago de Compostela, Término municipal, 1984; hoja 29/37. Location of the La Espiñeira site, Santiago de Compostela, Municipal District, 1984; sheet 29/37.

A Galician village in the “Barcelona of the Atlantic”—as he claimed to intend—which the Plan for the Expansion and Inner Reform of Vigo sought to achieve? Madrid, 1 August 1930? Palacios reused all the drawings included in panels VIII and IX. They are earlier: they correspond to the “Project for the construction of the workers’ settlement of ‘La Espiñeira’”, submitted two years earlier to “activate the affordable workers’ housing project which the Regional Social Welfare Fund, on the initiative of its director Mr Bacariza, intends to build in the neighbourhood of Santa Marta”,² on Barreiras hill, on the road that leads south-westwards from Santiago de Compostela towards Padrón and the Arousa estuary. (Fig. 03)

CHRONICLE OF THE COMMISSION AND ITS CONTEXT

The Galician Regional Social Welfare Fund, founded in Santiago de Compostela in 1921, facilitated the implementation of the social insurance system in Galicia. Despite the ambition and importance of its aims, it was born under unfavourable circumstances for the extension of its services: the territory itself and its physical and demographic characteristics; the difficulty of its educational mission and the increased costs resulting from the dispersion and isolation of the rural population; the specific economic and professional structure of a predominantly agricultural region; the small non-salaried peasant landholdings with marked seasonality, and income both in cash and in kind; the small family-run businesses with few employees and high turnover... Indeed, the 1925 Report acknowledged that:

*it had not yet had the opportunity to undertake social financial operations (...), it was necessary to appeal to legally channelled cooperation so that people might be aware of the economic assistance which, with due guarantees, we are able to provide in addressing social problems so pressing in all towns, such as that of housing...*³

Since the aim was to finance housing, only Vigo appeared to escape such difficulty. The number of insured members and the consequent amount of their contributions had made it a priority city for the Fund’s social investments. Under the headlines “Important Projects” and “Improvements for Vigo”, *Faro de Vigo* and *Pueblo Gallego* newspapers reported on 26 June 1930 on the visit to the city by a delegation of the Governing Council whose aim was to select plots for the headquarters of the Vigo Delegation, for the construction of a Maternity Home, and for the development of a “settlement of economical and hygienic houses”.⁴

2 “Compostela Echoes”, *El Ideal Gallego*, 23 August 1929, 5.

3 Galician Regional Social Welfare Fund, *Report Submitted to the Governing*

Council and Approved in the Meeting of 3 July 1926. Financial Year 1925 (Santiago de Compostela: Tip. Suc. de Paredes, 1926), 10.

4 *Gazette of the Galician Regional Social Welfare Fund*, vol. II, no. 6 (April-June 1930): 3.

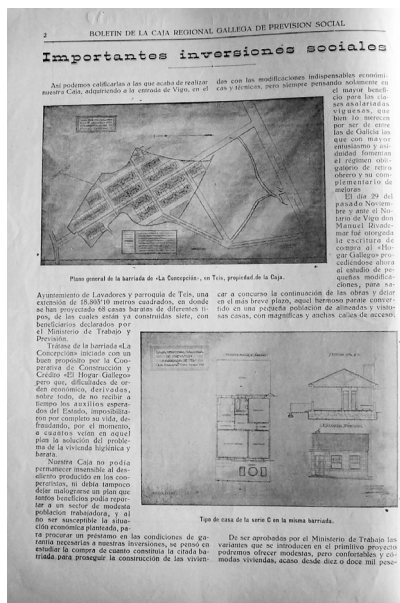


FIG. 4

Boletín de la Caja Regional Gallega de Previsión Social, vol. II, no. 8 (octubre-diciembre 1930): 2. *Gazette of the Galician Regional Social Welfare Fund*, vol. II, no. 8 (October-December 1930): 2.

¿Aldea gallega en la Barcelona del Atlántico —como él decía pretender— que el Plan de Extensión y Reforma Interior de Vigo procuraba?, ¿Madrid, primero de agosto de 1930? Palacios reutilizó todos estos dibujos aportados en los paneles VIII y IX. Son anteriores: corresponden al «Proyecto de construcción de la barriada obrera de 'La Espiñeira'», presentado dos años antes para «*activar el proyecto de las Casas Baratas que la Caja Regional de Previsión Social, por iniciativa de su director Sr. Bacariza, piensa construir en la barriada de Santa Marta*»,² en el monte de las Barreiras, en la carretera que hacia el suroeste sale de Santiago de Compostela hacia Padrón y la ría de Arousa. (Fig. 03)

CRÓNICA DEL ENCARGO Y EL CONTEXTO

La Caja Regional Gallega de Previsión Social, fundada en Santiago de Compostela en 1921, articuló la implantación del sistema de seguros sociales en Galicia. A pesar de la ambición e importancia de sus objetivos, nació con circunstancias desfavorables para poder extender sus prestaciones: el territorio mismo y sus características físicas y demográficas; la dificultad de la labor pedagógica y el incremento de los costes que suponían la dispersión y la incomunicación de la población rural; la particular estructura económica y profesional de un territorio de base agraria; la pequeña propiedad campesina no asalariada y de fuerte estacionalidad, con ingresos en metálico y en especies; las pequeñas empresas familiares con escasos asalariados y alta eventualidad... De hecho, la Memoria de 1925 reconocía:

no haber tenido ocasión de realizar operaciones financieras sociales (...), se impone hacer un llamamiento a la cooperación legalmente encauzada a fin de que sepa el concurso económico que con las debidas garantías podemos prestar en la resolución de problemas sociales tan agudizados en todos los pueblos, como es el de la vivienda...³

Puesto que de financiar la vivienda se trataba, sólo Vigo pareció escapar de tanta dificultad. El número de afiliados y la consiguiente cuantía de sus cotizaciones habían hecho de ella una ciudad preferente para las inversiones sociales de la Caja. Con los titulares «Proyectos importantes» y «Mejoras para Vigo», *Faro de Vigo* y *Pueblo Gallego* dieron noticia el 26 de junio de 1930 de la visita a la ciudad de una comisión del Consejo Directivo con objeto de elegir solares para la sede de la Delegación de Vigo, para edificar una Casa de Maternidad y para la construcción de una «*barriada de casas económicas e higiénicas*».⁴ La comisión estuvo acompañada y aconsejada por Antonio de Cominges, recién nombrado arquitecto municipal de Santiago de Compostela el 1 de julio, y ya entonces colaborador de Palacios. No era ninguna iniciativa novedosa. El último *Boletín* de ese mismo año, además de anunciar la colaboración de la Caja con la Cooperativa de Construcción y Crédito El Hogar Gallego para construir 68 viviendas en los 18.803,10m² y fotografiar las primeras en la barriada La Concepción en Teis, publicó finalizadas las escuelas y servicios complementarios de Silleda, «*llenas de sol y rodeadas de cuantas exigencias les asignan de consuno la higiene y la pedagogía*», presentándose como «*la encargada de financiar las obras sociales de máximo interés regional*».⁵ (Fig. 04)

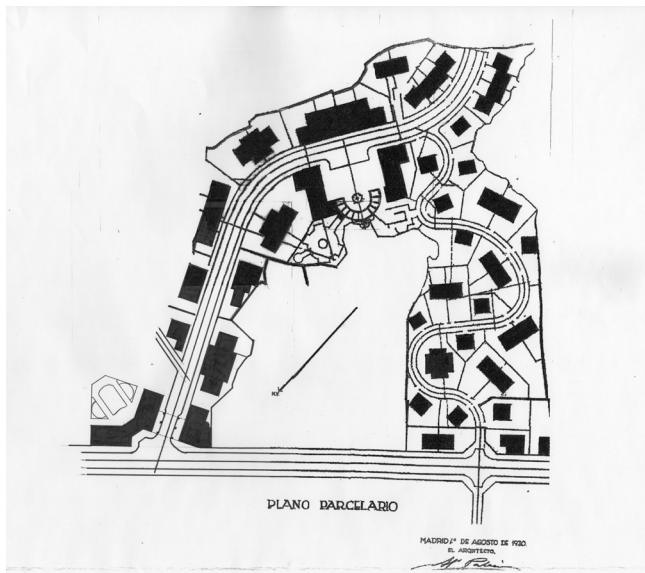
De la adquisición de «*los terrenos del lugar de la Espiñeira*» dio noticia la Memoria de la Caja correspondiente al ejercicio de 1928.⁶ Pero en 1929, desestimados los préstamos solicitados, «*con la obsesión de la solvencia por delante y fiscalizando debidamente las garantías ofrecidas*», su Comisión Ejecutiva estimó la necesidad de ir a la construcción directa de «*casas baratas y viviendas económicas, comenzando con un pequeño ensayo que someterá a la superior aprobación del Consejo Directivo*»,⁷ menguando La Espiñeira por la crisis del 29.

El presupuesto que había anunciado aquel año el *Boletín* destinado a «*casas baratas y económicas*» era 28.394.513,35 pesetas.⁸ Si tras la elección del solar, *El Ideal*

2 «Ecos Compostelanos», *El Ideal Gallego* (23 agosto 1929): 5.
3 Caja Regional Gallega de Previsión Social, *Memoria presentada al Consejo Directivo y aprobada en la sesión de 3 de julio de 1926. Ejercicio de 1925* (Santiago de Compostela: Tip. Suc. de

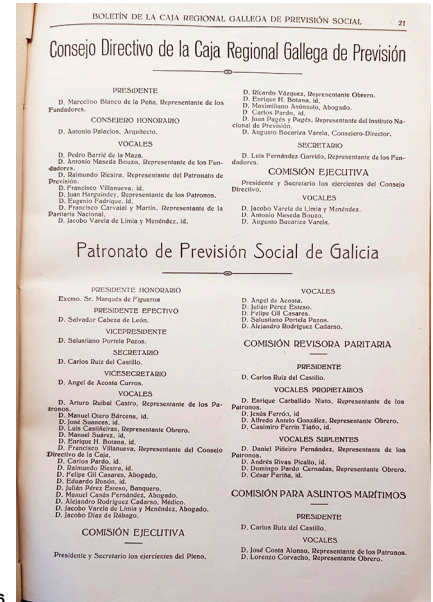
Paredes, 1926), 10.
4 *Boletín de la Caja Regional Gallega de Previsión Social*, vol. II, no. 6 (abril-junio 1930): 3.
5 «Importantes inversiones sociales», *Boletín de la Caja Regional Gallega de Previsión Social*, vol. II, no. 8 (octubre-diciembre 1930): 2-4.

6 Caja Regional Gallega de Previsión Social, *Memoria presentada al Consejo Directivo. Ejercicio de 1928* (Santiago de Compostela: Tip. Paredes, 1929), 10.
7 *Ibid.*, 12-13.
8 *Ibid.*, 2.



5

FIG. 5
Antonio Palacios, barriada de La Espiñeira, 1930.
Antonio Palacios, La Espiñeira workers' housing settlement, 1930.



6

FIG. 6
Boletín de la Caja Regional Gallega de Previsión Social, vol. I, no. 1 (febrero 1929): 21.
Gazette of the Galician Regional Social Welfare Fund, vol. I, no. 1 (February 1929): 21.

The delegation was accompanied and advised by Antonio de Cominges, recently appointed municipal architect of Santiago de Compostela on 1 July, and already then a collaborator of Palacios. It was not a novel initiative. The last Gazette of that year, besides announcing the Fund's collaboration with the construction and credit cooperative El Hogar Gallego to build 68 dwellings on 18,803.10 m² and take photographs of the first homes in the La Concepción settlement in Teis, also published the completion of the schools and additional facilities in Silleda, “filled with sunlight and surrounded by every requirement jointly dictated by hygiene and pedagogy”, presenting itself as “the entity responsible for financing the most important regional social works.”⁵ (Fig. 04)

The acquisition of “the land at the site of La Espiñeira” was mentioned in the Fund's Report for the 1928 financial year.⁶ But in 1929, after the rejection of the requested loans, “with the constant preoccupation for solvency before us and duly scrutinising the guarantees offered”, its Executive Committee deemed it necessary to proceed with the direct construction of “affordable workers' housing and cheap dwellings, starting with a small experiment which will be submitted to the superior approval of the Governing Council”,⁷ with La Espiñeira weakening due to the 1929 crisis.

The budget announced that same year in the Gazette for “affordable workers' housing and cheap dwellings” amounted to 28,394,513.35 pesetas.⁸ After selecting the site, *El Ideal Gallego* newspaper had published in 1930 that “in the vicinity of Santiago, in the neighbourhood of La Espiñeira, the ‘Galician Regional Fund’ has acquired extensive land to build on it a large number of ‘affordable workers’ and ‘exceedingly hygienic housing’, which (...) will constitute a true ‘Galician village’. The intention is for them to house more than 150 families”,⁹ but two years later, *El Compostelano* newspaper recorded the submission to the Fund of the plans for works for only 50 houses, in which a million pesetas would be invested, with no significant impact on the development of the avenue forming the entrance to the city from the junction with the road to Cornes.¹⁰ (Fig. 05) “Due to technical and sanitary reasons, the [Espiñeira] works could not be undertaken, but instead certain adjacent plots were enlarged, which had become available and were opportune for the regularisation of the area designated for this important improvement.”¹¹

Why Palacios? What was Palacios doing in the summer of 1930, when he delivered the Espiñeira project? Both questions can easily be answered—the first at

5 “Important social investments”, *Gazette of the Galician Regional Social Welfare Fund*, vol. II, no. 8 (October–December 1930): 2–4.

6 Galician Regional Social Welfare Fund, report submitted to the Governing Council. Financial year 1928 (Santiago de Compostela: Tip. Paredes, 1929), 10.

7 Ibid., 12–13.

8 Ibid., 2.

9 “Compostela Echoes,” *El Ideal Gallego* (7 September 1930): 5. Later, “Santiago,” *El Eco de Santiago* (20 November 1931).

10 *El Compostelano* (12 July 1932): n.p. All that remained was for the City Council to require the Special Pavements Circuit to cover the ‘ditch-precipice’ and

to order the construction of pavements along the *cañeira*. 11 Caja Regional Gallega de Previsión, Report Submitted to the Governing Council. Approved in the Session of 16 November 1932. Financial Year 1931. (Santiago de Compostela: Tip. Paredes, 1932), 13.

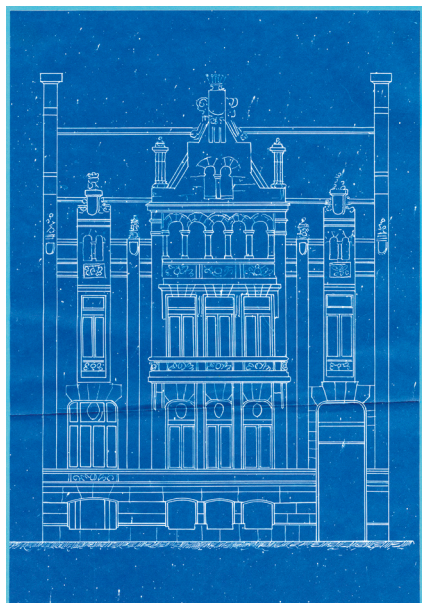


FIG. 7
Antonio Palacios, Hotel para Gabino Bugallal, Pontearaeas, Pontevedra, 1912; Alzado principal. Antonio Palacios, Hotel for Gabino Bugallal, Pontearaeas, Pontevedra, 1912; Main elevation drawing.



FIG. 8
Antonio Palacios, Central hidroeléctrica del Tambre, s.f. Antonio Palacios, Tambre hydroelectric plant, n.d.

Gallego había publicado en 1930 que «en las inmediaciones de Santiago, barrio de La Espiñeira, tiene la «Caja Regional Gallega», adquiridos extensos terrenos para edificar en ellos un gran número de «casas baratas» y «sumamente higiénicas», que (...) constituirán una verdadera «aldea gallega». Se quiere que alberguen a más de 150 familias»,⁹ dos años después, *El Compostelano* dejó constancia de la entrega a la Caja de los planos del proyecto para las obras de sólo 50 casas, en las que emplearía un millón de pesetas, sin mayor repercusión de la urbanización de la avenida de entrada a la ciudad desde el enlace con la carretera a Cornes.¹⁰ (Fig. 05) «Por dificultades de orden técnico y sanitarias, no ha podido ser emprendida [la obra de La Espiñeira], pero en cambio fueron aumentados unos trozos de terrenos colindantes que la ocasión ofreció propicios para regularización de la zona destinada a esta importante mejora».¹¹

¿Por qué Palacios? ¿Qué está haciendo Palacios el verano de 1930, cuando entrega el proyecto de La Espiñeira? Las dos preguntas son fáciles de contestar, la primera al menos con una fundada conjetura. Palacios es consejero honorario de la Caja Regional, sólo por debajo del presidente, Marcelino Blanco de la Peña en su organigrama.¹² (Fig. 06) Representando a la Compañía de los Ferrocarriles de Medina del Campo a Zamora y de Orense a Vigo (MZOV), Blanco pertenecía al Consejo de Administración de la Compañía General de los Ferrocarriles de Galicia, fundada en 1920. Lo presidía Gabino Bugallal, conde de Bugallal, nombrado presidente del Consejo de Ministros tras el asesinato de Eduardo Dato en marzo de 1921. Bugallal, viejo amigo de Palacios, le había encargado en 1912 un hotel particular en Pontearaeas, su ciudad natal, y el año siguiente el edificio de viviendas de la actual plaza de la Lealtad en Madrid. (Fig. 07) Blanco también coincidió en el Consejo con Ramón Peinador Vela, que representaba los intereses del ferrocarril de Mondariz a Vigo, siendo cofundador del Balneario de Mondariz, para quien trabajaba Palacios desde hacía ya unos años. Coincidió con el comerciante y naviero arousano Wenceslao González Garra, uno de los grandes promotores de la industria hidroeléctrica gallega. Garra fue quien adquirió en 1917 la concesión del Tambre ante la pasividad de la Sociedad General Gallega de Electricidad.¹³ Éste, que tenía una importante participación en la Electra Popular de Vigo y Redondela y en el Banco de Vigo, comenzó las obras por su cuenta, pero incapaz de continuarlas con sus propios recursos pronto se dirigió a dos banqueros con los que mantenía

9 «Ecos Compostelanos.» *El Ideal Gallego* (7 septiembre 1930): 5. Después, «Santiago.» *El Eco de Santiago* (20 noviembre 1931).

10 *El Compostelano* (12 julio 1932): s.p. Faltaba que el Ayuntamiento exigiera al Circuito de Firms Especiales la cubrición de la «cuneta-precipicio» y ordenara la construcción de las aceras en

la cañeira.

11 Caja Regional Gallega de Previsión, *Memoria presentada al Consejo Directivo. Aprobada en sesión de 16 de noviembre de 1932. Ejercicio de 1931* (Santiago de Compostela: Tip. Paredes, 1932), 13.

12 «Consejo Directivo de la Caja Regional Gallega de Previsión.» *Boletín de la Caja Regional*

Gallega de Previsión Social, vol. I, no. 1 (febrero 1929): 21.

13 Xoán Carmona Badía, «Una empresa pequeña se hace grande: la Sociedad General Gallega de Electricidad y los orígenes de Fenosa.» *Revista de Historia Industrial*, vol. XXIV, no. 58 (2015): 356, n. 32. La transferencia de la concesión fue por R.O. de 31 de enero de 1918.

least with a well-founded assumption. Palacios was an honorary board member of the Regional Fund, second only to the president, Marcelino Blanco de la Peña, in its organisational structure.¹² (Fig. 06) Representing the Railway Company of Medina del Campo to Zamora and from Orense to Vigo (MZOV in Spanish), Blanco sat on the Board of Directors of the General Railway Company of Galicia, founded in 1920. It was chaired by Gabino Bugallal, Count of Bugallal, appointed President of the Council of Ministers after the assassination of Eduardo Dato in March 1921. Bugallal, an old friend of Palacios, had commissioned from him in 1912 a private hotel in Ponteareas, his hometown, and the following year an apartment building on today's Plaza de la Lealtad in Madrid. (Fig. 07) Blanco also served on the Board with Ramón Peinador Vela, representative of the Mondariz–Vigo railway, and co-founder of the Mondariz Spa, for whom Palacios had been working for some years. He also coincided with the Arousa-born merchant and ship-owner Wenceslao González Garra, one of the major promoters of the Galician hydroelectric industry. Garra was the one who, in 1917, acquired the concession for the Tambre River due to the inaction of the General Galician Electricity Company.¹³ He had a significant stake in the Electra Popular of Vigo and Redondela and in the Bank of Vigo, and began the works on his own account, but unable to continue them with his own resources he soon approached two bankers with whom he had connections—Blanco (of the Santiago-based Hijos de Olimpio Pérez) and Vicente Riestra—to associate them with the project; it was they who in turn approached the Coruña-based Banco Pastor, initiating a process that would culminate not only in the construction of the Tambre power station by Palacios, but in a series of mergers that would prove decisive for the history of the Galician electricity sector (Fig. 08). And Blanco also coincided on the Board of Directors with the banker Pedro Barrié de la Maza, with whom, it bears recalling, he would eventually found Fenosa in 1943. What has been written is not merely a list of acquaintances but a concise reference to the network of personal relations in which Palacios acquired his reliable standing and creditworthiness.

To answer the second question, let us recall that, in Madrid, even though the *Círculo de Bellas Artes* (“Fine Arts Circle”) had been provisionally inaugurated in 1926 with an exhibition on Ignacio Zuloaga, Palacios continued to direct its construction, which lasted until 1933.¹⁴ His reputation was no longer unquestionable, though not yet in Málaga, where he had concluded his collaboration with the architects Daniel Rubio and Fernando Guerrero-Strachan with the submission and approval, on 27 November 1929, of the so-called Rubio Plan; he had submitted the project for the shelter for girls who collected cigarette ends on 15 August; and he was working on the Alcazaba, preparing the report “Consolidation and reinstatement of the Alcazaba of Málaga”, which he would submit shortly afterwards; and he was outlining the scheme by which he intended to build his project for Alcazabilla street at the foot of the Alcazaba.¹⁵ He had just finished drafting the project for the Votive Temple of Peace on the summit of A Guía in Vigo in Galicia in August, and some months earlier that of a small building on Samil Beach for his brother José. He was designing a villa for the Madrid caricaturist Sileno in Playa América, which he would complete in 1932.

PALACIOS ON REGIONAL ARCHITECTURE, REGIONALISM AND MODERNITY IN THE ESPÍÑEIRA SETTLEMENT

Beyond his projects, what matters in order to answer the question posed in the title is recognising that few subjects escaped Palacios’ interest and knowledge. And certainly, as an architect, neither the Galician village nor the Galician house did. In 1914, in Cádiz—where he was then posted—Nicolás Tenorio—a writer, historian, politician and jurist from Huelva (1863–1930)—had published *La aldea gallega. Estudio de derecho consuetudinario y economía popular* [*The Galician Village. Study of customary law and popular economy*], the first anthropological study

12 “Board of Directors of the Galician Regional Social Welfare Fund,” *Gazette of the Galician Regional Social Welfare Fund*, vol. I, no. 1 (February 1929): 21.

13 Xoán Carmona Badía, “A Small Company Becomes Large: The General Galician Electricity Company and the Origins of Fenosa,” *Revista de Historia*

Industrial, vol. XXIV, no. 58 (2015): 356, n. 32. The transfer of the concession was made by Royal Order dated January 31, 1918.

14 Delfín Rodríguez Ruiz, *Arquitectura de un palacio sin tiempo. El proyecto de Antonio Palacios para el Círculo de Bellas Artes* (Madrid: Círculo de Bellas Artes–Ministry of Culture

and Sport–Spanish Cultural Action, 2021).

15 Ricardo Sánchez Lampreave and José L. Varela Alén, “Málaga. El tercer Palacios,” *Antonio Palacios. El rumor de la historia, el ruido del tiempo* (Madrid: Official Association of Architects of Madrid, 2023), 52–53.

relaciones, Blanco (de la compostelana Hijos de Olimpio Pérez) y Vicente Riestra, para asociarlos al proyecto; fueron estos últimos los que interesaron a su vez a la coruñesa casa Pastor, iniciando así un proceso que culminaría no solo con la construcción del salto del Tambre por Palacios, sino con un proceso de fusiones que resultaría decisivo en la historia del sector eléctrico gallego (Fig. 08). Y Blanco también coincidió en el Consejo de Administración con el banquero Pedro Barrié de la Maza, con quien, recordemos, acabó fundando Fenosa en 1943. Lo escrito no es tanto un apunte de conocidos como una somera alusión a la urdimbre de relaciones personales en la que Palacios adquirió su solvente crédito.

Para responder la segunda pregunta recordemos que en Madrid, aunque se había inaugurado provisionalmente en 1926 con una exposición sobre Ignacio Zuloaga, Palacios continuaba dirigiendo las obras del Círculo de Bellas Artes, que se prolongarían hasta 1933.¹⁴ Su reputación había dejado de ser incontestable, pero no aún en Málaga, donde había finalizado su colaboración con los arquitectos Daniel Rubio y Fernando Guerrero-Strachan con la entrega y la aprobación el 27 de noviembre de 1929 del conocido como Plan Rubio; había entregado el 15 de agosto el proyecto del asilo para niñas colilleras; estaba trabajando en la Alcazaba, preparando la memoria «Consolidación y reposición de la Alcazaba de Málaga», que entregaría poco después; y estaba pergeñando la operación con la que pretendía construir su proyecto para la calle Alcazabilla a los pies de la Alcazaba.¹⁵ En Galicia terminaba de redactar en el mes de agosto el proyecto del Templo Votivo de la Paz en la cima de la Guía en Vigo y unos meses antes el de una pequeña edificación en la playa de Samil para su hermano José. En Playa América perfilaba un chalé para el caricaturista madrileño Sileno, que finalizaría en 1932.

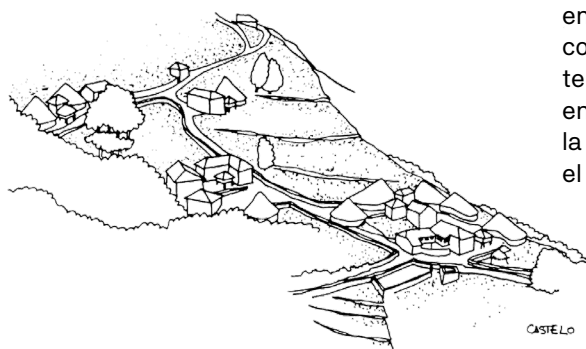


FIG. 9
Castelo, Os Ancares,
dibujo de Pedro de Llano.
Castelo, Os Ancares,
drawing of Pedro de Llano.

PALACIOS SOBRE LA ARQUITECTURA REGIONAL, REGIONALISMO Y MODERNIDAD DE LA BARRIADA DE LA ESPIÑEIRA

Más allá de sus proyectos, lo relevante para poder responder la pregunta del título es considerar que pocas cosas escapaban del interés y el conocimiento de Palacios. Y sin duda, siendo arquitecto, la aldea gallega y la casa gallega no lo hicieron. En 1914, en Cádiz, pues allí estaba destinado, Nicolás Tenorio —escritor, historiador, político y juez onubense (1863-1930)— había publicado *La aldea gallega. Estudio de derecho consuetudinario y economía popular*, el primer estudio antropológico sobre la Galicia rural, de ahí su fortuna crítica, aportando detalles únicos de la cultura y las costumbres populares.¹⁶ Un libro escrito entre 1900 y 1906, cuando estuvo destinado como juez de primera instancia en Viana del Bollo y después en Villamartín de Valdeorras, aldeas orensanas ambas, antes de ser trasladado a Cádiz en 1910, la razón de que allí se publicara. Entre los pormenores aportados por Tenorio, las estructuras física y social de la aldea eran los aspectos principales en los que pudo haberse detenido Palacios para racionalizar su comprensión y posible aplicación futura. La definición de su morfología comenzaba limitando el número de viviendas y emplazando la iglesia, única construcción singular, asociada a un espacio público: «*Constituye la aldea un grupo de población bastante pequeño; cuarenta a sesenta casas habitadas por otras tantas familias. La Iglesia en donde se venera el Santo patrono preside el poblado, soliendo ser edificios pequeños y de escaso mérito artístico, a los que rodea una extensión de terreno llamado atrio*». ¹⁷ (Fig. 09) Alrededor del «atrio» y la edificación religiosa, otra construcción civil incuestionable, la escuela, y un edificio excéntrico a los anteriores —de servicios en el proyecto de Palacios— que sirviera para facilitar la autosuficiencia de la aldea como organismo. Tampoco pudo escapársele en su constitución social la inserción del «obrero», un tipo de aldeano, más pobre que el «labrego», estableciendo determinada su condición social por la propiedad: «*Compuesta por los labradores, con mayor proporción de riqueza, y el obrero, dueño de una*

¹⁴ Delfín Rodríguez Ruiz, *Arquitectura de un palacio sin tiempo. El proyecto de Antonio Palacios para el Círculo de Bellas Artes* (Madrid: Círculo de Bellas Artes-Ministerio de Cultura y Deporte-Acción Cultural Española, 2021).
¹⁵ Ricardo Sánchez Lampreave y

José L. Varela Alén, «Málaga. El tercer Palacios,» *Antonio Palacios. El rumor de la historia, el ruido del tiempo* (Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 2023), 52-63.
¹⁶ Nicolás Tenorio Cerero, *La aldea gallega. Estudio de derecho*

consuetudinario y economía popular (Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1982).
¹⁷ Ibid., 10. Recuérdese que Palacios denominaba atrio a la plaza que propuso delante de la catedral de San Martiño en Ourense.



FIG. 10

Jenaro de la Fuente Álvarez, Grupo B de seis viviendas para funcionarios de la Caja Regional Gallega, Santiago de Compostela, s.f.
Jenaro de la Fuente Álvarez, Group B of six dwellings for officials of the Galician Regional Fund for Social Welfare, Santiago de Compostela, n.d.

on rural Galicia, hence its critical significance, offering unique insight into popular customs and culture.¹⁶ It was a book written between 1900 and 1906, when he served as judge of first instance in Viana do Bolo and later in Villamartín de Valdeorras, both villages in Ourense, before being transferred to Cádiz in 1910—the reason for its publication there. Among the details provided by Tenorio, the physical and social structures of the village were the main aspects on which Palacios may have focused in order to rationalise its understanding and possible future application. The definition of its morphology began with the limitation of the number of houses and the placement of the church—the sole singular building—associated with a public space: “The village consists of a relatively small population cluster; forty to sixty houses inhabited by as many families. The Church, where the Patron Saint is venerated, presides over the settlement, and is usually a small building of little artistic merit, surrounded by an expanse of land called atrio [atrium].”¹⁷ (Fig. 09) Around the atrium and the religious building, another incontestable civil construction—the school—and a structure off-axis from the previous ones—a services building in Palacios’ project—intended to facilitate the village’s self-sufficiency as an organism. Nor could he have missed, in its social composition, the role of the *obrero* (labourer), a type of villager poorer than the *labrego* (peasant), whose social condition was defined by ownership: “Made up of peasants, of greater relative wealth, and the labourer, owner of smaller property and without livestock. (...) He owns a house, or part of one, for rarely does a villager not own a house, even if it consists only of a single room and a kitchen. His property is limited to a small vegetable garden.”¹⁸ It is hard to imagine Palacios being indifferent to the world Tenorio describes. His numerous newspaper articles amply demonstrate his eagerness to express opinions on such matters. On matters that so often demanded serious and thoughtful debate, he consistently displayed clarity of insight, an intent to be understood, and always defended what was native.

*Galicia does not need its natural beauty to be falsified by adorning it with the artifice of ‘chalets’ and French gardens; the charm of the village lies precisely in its characteristic simplicity, not yet desecrated by the science of architects. Foreign-style constructions may be admitted in the cities and their surroundings, and we still believe that for this, one could seek models within our own country rather than resort to imported ones. In the village, only the rural farmhouse—our house!—belongs: comfortable and ample, with windows open to the light, commanding wide meadows and cultivated fields.*¹⁹

16 Nicolás Tenorio Cerero, *La aldea gallega. Estudio de derecho consuetudinario y economía popular* (Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1982).

17 Ibid., 10. Palacios referred to the square he proposed in front of the Cathedral of San Martiño in Ourense as an atrium.

18 Ibid., 14.

19 “Local matters. Urbanism and villages,” *Faro de Vigo* (30 December 1925): 1.

*menor propiedad y sin ganado. (...) Posee una casa o parte de ella, pues raro es el aldeano que no tiene casa propia, aunque se componga solamente de una habitación y la cocina. La propiedad se reduce a un pedacito de huerto».*¹⁸ Resulta difícil imaginar a Palacios ajeno al mundo analizado por Tenorio. Basta comprobar sus numerosos artículos en prensa para saberlo interesado en dictar su parecer sobre todo ello. Con aquello que tantas veces exigió sesudos debates, mostró siempre una clarividencia empeñada en ser comprendida, defendiendo siempre lo propio.

*Galicia no necesita que se falsifique su belleza natural adornándola con el artificio de «chalets» y jardines franceses; el encanto de la aldea está precisamente en su sencillez característica no profanada todavía por la ciencia de los arquitectos. Las construcciones de estilo extranjero pueden admitirse en las ciudades y en sus alrededores y aún creemos que para ello se podría buscar modelos dentro del propio país sin acudir a lo importado. En la aldea solo cabe la casa labriega —¡nuestra casa!— cómoda y amplia, con sus ventanas abiertas a la luz, dominando los extensos prados y labradíos.*¹⁹

Inmerso Palacios años después en su proyecto para La Espiñeira, siguieron siendo éstos los términos de sus siempre apasionadas explicaciones. Entregado el proyecto en agosto de 1930, pasado el verano, convirtió sus reiterados empeños divulgadores en esfuerzos promocionales, una sucesión de conferencias desde que dictara la primera el 9 de octubre en el Círculo Mercantil de Vigo con el título «Aportación al estudio de la casa popular gallega»,²⁰ presentado por Castelao, hasta la última, dos años después, en Santiago otra sobre la «aldea gallega» que pretendía construir en Las Barreiras.²¹ La aldea ha sido históricamente la unidad física y productiva del territorio gallego, una suerte de *existenzminimum* que, dependiendo de su ubicación, ha respondido a cambiantes condiciones climáticas, físicas y morfológicas.

Resulta palmario el afán regionalista del lenguaje de Palacios. Un afán natural y previsible, tanto como su interés por diferenciarlo de su otra arquitectura, consciente de la capacidad para identificar con el lenguaje una determinada corriente cultural, si no ideológica. Porque frente a quienes optaron por el regionalismo (Manuel Gómez Román, tan próximo a Palacios, o el primer Jenaro de la Fuente Álvarez, por ejemplo) hubo también quienes defendieron la cultura metropolitana, enfrentados al problema de definir cuál debía ser la imagen de la ciudad. (Fig. 10) Lo que en otros supuso una elección y su posterior alineamiento, en Palacios fue un continuo discurrir entre ambas concepciones, ligadas a su trasiego entre Galicia y Madrid. La privilegiada posición que le otorgaron sus primeros éxitos, sobre todo, haber sido designado para construir el Palacio de Correos y Comunicaciones de Madrid, facilitó su continuada actividad en ambas, la regionalista, pero también la metropolitana.

Refrendando el título, «Proyecto de construcción de la barriada obrera de ‘La Espiñeira’», la primera frase de la Memoria del proyecto resulta esclarecedora:

Al decidir la Caja Regional Gallega de Previsión la oportunísima empresa de edificar una barriada obrera en las inmediaciones de Santiago de Compostela, la Capital histórica de Galicia, marca con ello una modernísima etapa en las costumbres sociales de la Región, que habrá de ser en sus futuros, más amplios desarrollos, hondamente renovadora de nuestras clases obreras y de su humilde vivir, desde ahora más dignificado, al crearles un hogar propio accesible a la cuantía de su jornal; hogar sano, limpio, sólido, alegre, independiente y en el que sus hijos, crecerán en un ambiente nuevo de higiene, cultura y amor al trabajo, cuyo estipendio verán noblemente plasmado en la propiedad familiar.

¹⁸ Ibid., 14.

¹⁹ «Temas de la tierra. El urbanismo y la aldea,» *Faro de Vigo* (30 diciembre 1925): 1.

²⁰ «Aportación al estudio de la casa popular gallega,» *Faro de Vigo* (10 octubre 1930): 1; «Una

bella disertación de Antonio Palacios,» *El Pueblo Gallego* (10 octubre 1930): 3; «Cómo debe ser la casa gallega. Una conferencia de Palacios,» *Vida Gallega*, no. 464 (20 octubre 1930); *El Ideal Gallego* (9

octubre 1930): 4. Este caso como prueba de su capacidad de convocatoria y la cantidad de medios que recogían su actividad.

²¹ *El Compostelano* (14 septiembre 1932): s.p.

Years later, as Palacios became immersed in his project for La Espiñeira, these remained the terms of his ever-impassioned explanations. Having submitted the project in August 1930, once the summer had passed, he turned his repeated efforts at dissemination into promotional initiatives —a succession of lectures, from the first, delivered on 9 October at the Círculo Mercantil in Vigo and entitled ‘Contribution to the study of the Galician popular house’,²⁰ introduced by Castelao, to the last, two years later in Santiago, another on the ‘Galician village’ he intended to build in Las Barreiras.²¹ Historically, the village has constituted the physical and productive unit of the Galician territory, a sort of *Existenzminimum*, which, depending on its location, has responded to changing climatic, physical and morphological conditions.

The regionalist impulse in Palacios’ language is evident. A natural and foreseeable impulse, just as much as his interest in distinguishing it from his other architecture, fully aware of the capacity of language to identify a particular cultural —if not ideological— current. Because while some opted for regionalism (Manuel Gómez Román, so close to Palacios, or the early Jenaro de la Fuente Álvarez, for example), others defended metropolitan culture, confronting the problem of defining what the image of the city should be. (Fig. 10) What in others was a choice and its subsequent alignment, in Palacios was a continual passage between both conceptions, tied to his movement back and forth between Galicia and Madrid. The privileged position granted to him by his first successes —above all, having been chosen to build the Palacio de Correos y Comunicaciones in Madrid— facilitated his continued activity in both spheres: the regionalist, but also the metropolitan.

Confirming the title, “Project for the construction of the workers’ settlement of ‘La Espiñeira’”, the opening sentence of the project’s Report is revealing:

When the Galician Regional Fund for Social Welfare decided upon the most timely undertaking of building a workers’ settlement on the outskirts of Santiago de Compostela, the historic capital of Galicia, it thereby marked an unmistakably modern stage in the social habits of the Region, which, in its future and broader developments, would deeply renew our working classes and their humble way of life —henceforth more dignified— by providing them with a home of their own, accessible to the measure of their wages; a home that is healthy, clean, solid, cheerful, independent, and in which their children would grow up in a new atmosphere of hygiene, culture, and love of labour, whose reward they would nobly see embodied in the family property.

The cover of issue 15 of the *Gazette* offered a clear indication of the second project, in its reduced modification, through a highly expressive perspective, probably by Cominges rather than Palacios (Fig. 11). The watercolour shows a roadway very similar to the earlier one, retaining the inverted Y and the branch that needs to zigzag to overcome the slope, travelled only by a cart and several pedestrians, heightening the picturesque atmosphere of the ensemble. The most remarkable change — also in favour of budgetary reduction — consisted in moving the central services building, which had served as the entrance pavilion aligned with the main road, to the central square of the settlement, omitting the two that had framed the viewpoint. Its form is the same as the building shown in the original panel VIII, slightly asymmetrical, with the covered passage at the rear. The buildings themselves have also changed; they now appear larger, as if accommodating a greater number of dwellings. Or at least their positions have been reversed. In the 1930 plan, the zigzag arrangement grouped the smaller clusters together, with the larger ones on the opposite branch, whereas in the 1932 watercolour, the single-storey houses appear tiny in the background, while those in the foreground —all two-storey— seem more intent on avoiding repetition.

20 “Contribution to the study of the Galician popular house,” *Faro de Vigo* (10 October 1930): 1; “A beautiful dissertation by Antonio Palacios,” *El Pueblo Gallego* (10 October 1930): 3;

“How a Galician house should be. A conference by Palacios,” *Vida Gallega*, no. 464 (20 October 1930); *El Ideal Gallego* (9 October 1930): 4. This case illustrates both his capacity to

draw audiences and the wide range of media that reported on his activities.

21 *El Compostelano* (14 September 1932): n.p.

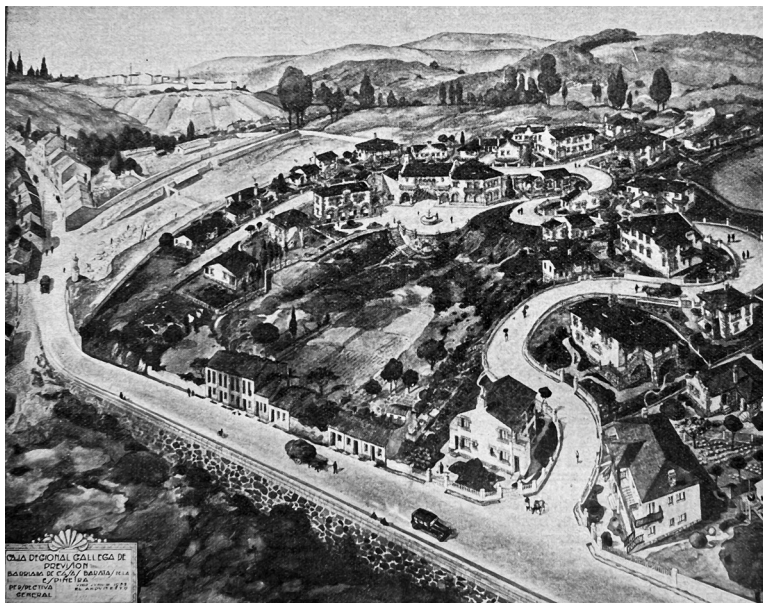
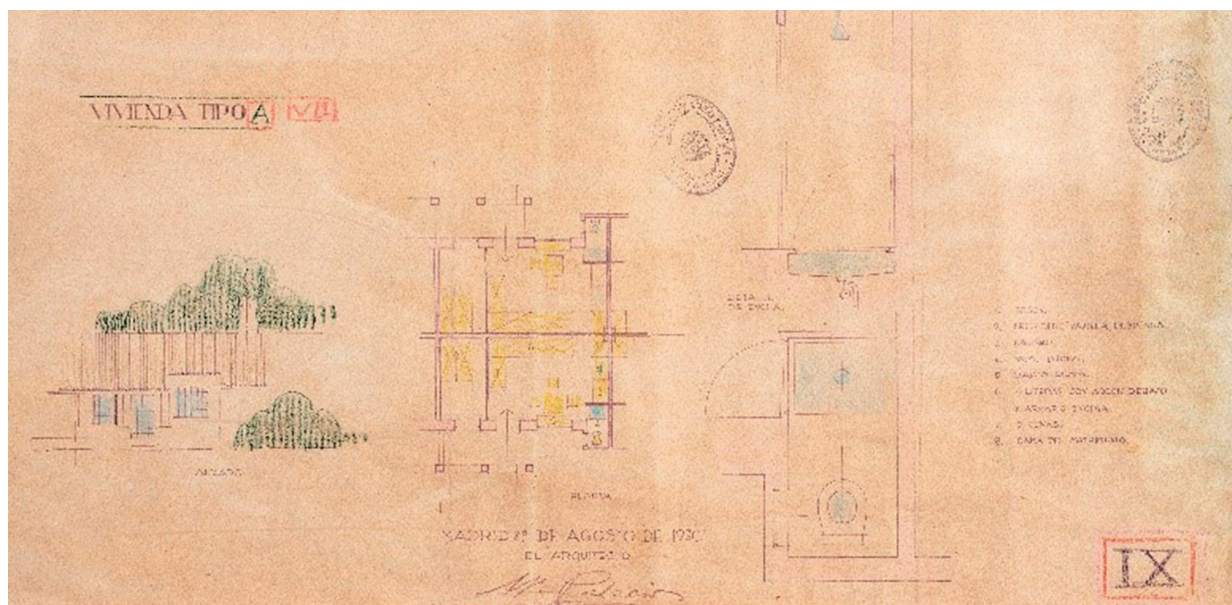


FIG. 11
Ilustración de la portada del
Boletín de la Caja Regional
Gallega de Previsión Social, vol. IV,
no. 15 (julio-septiembre 1932): 1.
Front cover illustration of the
Gazette of the Galician Regional
Social Welfare Fund, vol. IV, no. 15
(July-September 1932): 1.

La portada del número 15 del *Boletín* dio buena cuenta del segundo proyecto, con su menguante modificación, mediante una perspectiva sumamente expresiva, probablemente de Cominges, ya no de Palacios (Fig. 11). La acuarela muestra un viario bien similar al anterior, manteniendo la Y invertida y el ramal que necesita zigzaguear para salvar el desnivel, que sólo recorre un carro y varios viandantes, favoreciendo el aroma pintoresquista del conjunto. El cambio más notorio, en favor también del recorte presupuestario, ha consistido en desplazar el edificio central de servicios, que servía de pabellón de ingreso alineado con la vía rápida, a la plaza central de la barriada, prescindiendo de los dos que enmarcaban el mirador. La forma es la misma que presentaba el edificio en el inicial panel VIII, levemente asimétrica, con el paso cubierto a su parte posterior. Han variado asimismo las edificaciones, ahora parecen mayores, parecen concentrar un mayor número de viviendas. O al menos han invertido su posición. En la planta de 1930 el zigzagueo agrupaba los conjuntos menores, presentando mayores en el ramal contrario, mientras que en la acuarela de 1932 los edificios de una planta quedan diminutos al fondo, mientras que los del primer plano, todos de dos plantas, parecen más interesados en evitar su repetición.

CONCLUSIONES

También aquí, por tanto, Palacios intenta conciliar las culturas arquitectónicas de su tiempo, la metropolitana del obrero y la regionalista del labriego. Poco hay en su Espiñeira de las *siedlungen* que tiene en sus libros y revistas, con un tipo único de vivienda repetido indefinidamente, como corresponde a una producción industrial seriada, ni tampoco de materiales normalizados, las de «esos países ricos y de poderosa organización del trabajo de sus grandes industrias». Los numerosos tipos presentados en el panel IX parecen corresponder, más bien, a «nuestras casitas gallegas de recia mampostería granítica». Y sin embargo, la Memoria y su incuestionable, por reiterada, apelación al obrero y al principio higiénico que debe presidir su hogar sitúa el proyecto en aquella Europa de entreguerras. Y un detalle más, ya contundentemente sintomático. El tipo VII, a pesar de presentar la vivienda menor, la «ínfima», como la denominó, ni siquiera mínima, está mejor desarrollado (Fig. 12). Incluye la planta de las dos viviendas adosadas, el alzado de cualquiera, además de una leyenda («1. Fogón, 2. Fregadero, vajilla, despensa, 3. Lavabo, 4. WC. Ducha, 5. Banco-arcón, 6. Cuatro literas con arcón debajo y armario encima, 7. Dos cunas, 8. Cama del matrimonio»), y unos sorprendentes detalles: a un tamaño notablemente mayor del que tiene la planta, a una escala diferente a las demás utilizadas, la planta del servicio de ducha y retrete, y la sección de la ducha, con el sifón del desagüe presidiéndola.



CONCLUSIONS

FIG. 12
Antonio Palacios, vivienda tipo VII en el panel IX del Plan de Extensión y Reforma Interior de Vigo, 1932.
Antonio Palacios, Type VII dwelling in Panel IX of the Plan for the Expansion and Inner Reform of Vigo, 1932.

Here too, Palacios attempts to reconcile the architectural cultures of his time: the metropolitan culture of the worker and the regionalist culture of the peasant. In his *Espiñeira*, there is little of the *Siedlungen* he knew from his books and journals, with a single type of dwelling repeated endlessly, as corresponds to serial industrial production, nor of standardised materials, those of “*those wealthy countries with their powerful organisation of labour in their great industries.*” The numerous types presented on panel IX seem to correspond, rather, to “*our sturdy little Galician houses of solid granite masonry.*” And yet, the Report –with its unmistakable and repeated appeal to workers and to the hygienic principle that should govern their homes – places the project within that interwar Europe. And one further, decisively telling detail: Type VII, despite presenting the smallest dwelling –the “very minimal,” as he called it—not even minimum—is the one most thoroughly developed (Fig. 12). It includes the floor plan of the two adjoining dwellings, the elevation of either one, as well as a legend (“1. Hearth; 2. Sink, crockery, pantry; 3. Washbasin; 4. WC. Shower; 5. Bench-chest; 6. Four bunk beds with a chest below and a cupboard above; 7. Two cots; 8. A double bed”), and some surprising details: drawn at a noticeably larger size than the dwelling plan itself, and at a different scale from the others, the layout of the shower and toilet unit, and the section of the shower, with the drain trap prominently displayed.

- Abelleira Doldán, Miguel «Principios y atributos de la modernidad en los proyectos residenciales en Galicia,» *Antonio Palacios. El rumor de la historia, el ruido del tiempo* (Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 2023), 34-41.
- «Aportación al estudio casa popular gallega,» *Faro de Vigo* (10 octubre 1930): 1.
- Badía, Xoán Carmona, «Una empresa pequeña se hace grande: la Sociedad General Gallega de Electricidad y los orígenes de Fenosa,» *Revista de Historia Industrial*, vol. XXIV, no. 58 (2015): 356, n. 32.
- Boletín de la Caja Regional Gallega de Previsión Social*, vol. II, no. 6 (abril-junio 1930): 3.
- Caja Regional Gallega de Previsión Social, *Memoria presentada al Consejo Directivo y aprobada en la sesión de 3 de julio de 1926. Ejercicio de 1925* (Santiago de Compostela: Tip. Suc. de Paredes, 1926), 10.
- Caja Regional Gallega de Previsión Social, *Memoria presentada al Consejo Directivo. Ejercicio de 1928* (Santiago de Compostela: Tip. Paredes, 1929), 10.
- Caja Regional Gallega de Previsión, *Memoria presentada al Consejo Directivo. Aprobada en sesión de 16 de noviembre de 1932. Ejercicio de 1931* (Santiago de Compostela: Tip. Paredes, 1932), 13.
- «Cómo debe ser la casa gallega. Una conferencia de Palacios,» *Vida Gallega*, no. 464 (20 octubre 1930).
- «Consejo Directivo de la Caja Regional Gallega de Previsión,» *Boletín de la Caja Regional Gallega de Previsión Social*, vol. I, no. 1 (febrero 1929): 21.
- «Ecos Compostelanos,» *El Ideal Gallego* (23 agosto 1929): 5.
- «Ecos Compostelanos,» *El Ideal Gallego* (7 septiembre 1930): 5.
- El Compostelano* (12 julio 1932): s.p.
- El Compostelano* (14 septiembre 1932): s.p.
- El Ideal Gallego* (9 octubre 1930): 4.
- «En el Ayuntamiento. La sesión extraordinaria de ayer,» *Faro de Vigo* (14 diciembre 1932): 4.
- «En el Ayuntamiento,» *El Pueblo Gallego* (14 diciembre 1932): 6.
- «Importantes inversiones sociales,» *Boletín de la Caja Regional Gallega de Previsión Social*, vol. II, no. 8 (octubre-diciembre 1930): 2-4.
- Rodríguez Ruiz, Delfín, *Arquitectura de un palacio sin tiempo. El proyecto de Antonio Palacios para el Círculo de Bellas Artes* (Madrid: Círculo de Bellas Artes-Ministerio de Cultura y Deporte-Acción Cultural Española, 2021).
- Sánchez Lampreave, Ricardo y Varela Alén, José L., «Málaga. El tercer Palacios,» *Antonio Palacios. El rumor de la historia, el ruido del tiempo* (Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 2023), 52-63.
- «Santiago,» *El Eco de Santiago* (20 noviembre 1931).
- «Temas de la tierra. El urbanismo y la aldea,» *Faro de Vigo* (30 diciembre 1925): 1.
- Tenorio Cerero, Nicolás, *La aldea gallega. Estudio de derecho consuetudinario y economía popular* (Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1982).
- «Una bella disertación de Antonio Palacios,» *El Pueblo Gallego* (10 octubre 1930): 3.

Source of illustrations

- Fig. 01. Vigo Municipal Archive.
- Fig. 02. Vigo Municipal Archive.
- Fig. 03. Santiago de Compostela Municipal Archive.
- Fig. 04. University of Santiago de Compostela's library
- Fig. 05. Vigo Municipal Archive.
- Fig. 06. Archive of the General Institute of Health Management.
- Fig. 07. Historical Service of the Official Association of Architects of Madrid (COAM).
- Fig. 08. José L. Varela Alén's archive.
- Fig. 09. Juan A. Caridad Graña, *Galicia: arquitectura, comarcas y comarcalización* (2023): 23.
- Fig. 10. Ethnological Museum of Ribadavia.
- Fig. 11. University of Santiago de Compostela's library
- Fig. 12. Vigo Municipal Archive.

Procedencia de las ilustraciones:

- Fig. 01. Archivo Municipal de Vigo.
- Fig. 02. Archivo Municipal de Vigo.
- Fig. 03. Archivo Municipal de Santiago de Compostela.
- Fig. 04. Biblioteca Universidade de Santiago de Compostela.
- Fig. 05. Archivo Municipal de Vigo.
- Fig. 06. Archivo del Instituto General de Gestión Sanitaria.
- Fig. 07. Servicio Histórico COAM.
- Fig. 08. Archivo José L. Varela Alén.
- Fig. 09. Juan A. Caridad Graña, *Galicia: arquitectura, comarcas y comarcalización* (2023): 23.
- Fig. 10. Museo Etnológico de Ribadavia.
- Fig. 11. Biblioteca Universidade de Santiago de Compostela.
- Fig. 12. Archivo Municipal de Vigo.



Las arquitecturas de Germán Rodríguez Arias en Ibiza. Un mismo interés, dos aproximaciones distintas

The architecture of Germán Rodríguez Arias in Ibiza. Same interest, two different approaches

FRANCISCO GONZALEZ DE CANALES

(Universidad de Sevilla)

LUCÍA NURIA ÁLVAREZ LOMBARDEO

(Architectural Association School of Architecture)

Resumen

El presente texto aborda el estudio de la obra del arquitecto moderno Germán Rodríguez Arias en Ibiza, tanto en los años 30 como miembro del grupo GATCPAC, como desde su retorno del exilio en los años 50 hasta su fallecimiento en 1987. Se trata de dos periodos partidos por su exilio en Chile (1939-56), entre los que existen continuidades, pero también reveladoras asimetrías. El objetivo del artículo es precisamente explorar con detenimiento estas diferencias. Para ello, se analizan obras significativas de ambos periodos, especialmente la casa en Sant Antoni de Portmany (Ibiza), de 1935, y la casa Churruca en Portinatx (Ibiza), de 1962, prestando especial atención a su contexto, aspiraciones y discurso, así como la influencia que pudiera tener entre ambas el tránsito del arquitecto por Chile. Se plantea de este modo un itinerario vital de esta figura poco estudiada de la modernidad española, abriendo una reflexión sobre sus distintas aproximaciones a la arquitectura vernácula mediterránea, desde la casa como imagen y paradigma, hasta la casa como una más libre experiencia de vida. Palabras clave: Germán Rodríguez Arias, GATEPAC, Mediterráneo, vernáculo, Chile, Ibiza

Abstract

This paper examines the work of modernist Catalan architect Germán Rodríguez Arias in Ibiza, both in the 1930s as a member of the GATCPAC group and after his return to Spain in the 1950s to his death in 1987. These are two periods separated by his exile in Chile (1939-56), between which continuities exist and asymmetries are revealed.

This study aims to explore these differences in detail. To this end, significant works from both periods are analysed, especially the house in Sant Antoni de Portmany (Ibiza), 1935, and the Churruca house in Portinatx (Ibiza), 1962. Their context, aspirations, and discourse are given special attention, as well as to the influence that the architect's exile in Chile may have had on both. In sum, the paper offers an insight into this insufficiently studied figure of Spanish modernism, opening up a reflection on his different approaches to vernacular Mediterranean architecture: from the house as an image and paradigm to the house as a free life experience.

Keywords: Germán Rodríguez Arias, GATEPAC, Mediterranean, vernacular, Chile, Ibiza
González de Canales, Francisco y Álvarez Lombardero, Lucía Nuria. «Las arquitecturas de Germán Rodríguez Arias en Ibiza». *BAC Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea* 15 (2025): 44-63. <https://doi.org/10.17979/bac.2025.15.11930>.

Como citar Citation



The revival of vernacular architecture was always linked to the early stages of architectural modernity in Spain.¹ Therefore, it is not surprising that it was particularly evident in architects who were members of GATEPAC, such as Germán Rodríguez Arias. In the early 1930s, at the same time that his apartment blocks in Barcelona were receiving considerable recognition,² the Catalan architect made vernacular Mediterranean architecture, and Ibizan architecture in particular, a central pillar of his interests. Rodríguez Arias' passion for the island's architecture soon became apparent. His first contact with Ibiza was in the summer of 1930, an experience that, according to his own statements, left him "distracted."³ This initial spell is also shown in an article published by A.C. in 1932, under the provocative title: 'Ibiza, the island that does not need architectural renovation' (Fig. 01).⁴ Ibiza's vernacular architecture is presented here as timelessly modern between photographs of anonymous buildings and bombastic, sensationalist rhetoric. Expressions relating to its beauty are used, such as 'unprecedented poetry' or 'magnificent sedative', but also attributes more akin to modern principles such as the 'absolute absence of decorative concern', 'simple volumes', the dignity of any 'minimal house', and its 'universal meaning'.⁵ It is curious to note how this brief report on Ibizan architecture is presented in A.C. in contrast to the deplorable living conditions in Barcelona's Barrio Chino, in an issue which addressed minimal housing.⁶ Rodríguez Arias discovered Ibiza in the same years that Walter Benjamin wrote 'Experience and Poverty' (1933) in the island. Where Arias finds "simplicity, clarity, order, cleanliness,"⁷ Benjamin proposes a new "poverty of experience," which, according to the thinker, "should not be understood as if men longed for a new experience," but rather as "a world in which they can make their poverty, both external and ultimately internal, so clear and clean that something decent emerges from it."⁸ Both visions present the Mediterranean scenario as the expression of the possibility of a new beginning, or perhaps also as the desire for that beginning to be sustained on solid ground. As Professor Benedetto Gravagnuolo pointed out, the more disturbing the metropolis became, the more the myth of the Mediterranean grew "as a ghost of simple and harmonious construction, as a simulacrum of the absence of decoration and pure Euclidean volumes." Therefore, we must understand this desire not only as a reality but also as "the force of a myth," for this is perhaps the most pertinent way "to assess 'Mediterraneanism', beyond its objective verifiability."⁹

THE GATCPAC, RODRÍGUEZ ARIAS, AND THE MEDITERRANEAN VERNACULAR REVIVAL IN THE 1930S

The revival of vernacular Mediterranean architecture was a cross-cutting theme in a certain modern tradition that GATCPAC would later join. Traces of this tradition can be found in the increasingly widespread practice of the Grand Tour, which began to transcend its limitations to the Italian peninsula and reached the Greek coast and even Asia Minor. As a result, the popular architecture of the Mediterranean was intuitively but also perceptively intertwined with the classical tradition, an aspect that Le Corbusier had already highlighted in his famous Journey to the East. In Spain, the exploration of vernacular logic was one of the first vectors of modern culture development. From the second decade of the 20th century onwards, approaches in line with the Institución Libre de Enseñanza began to offer a refreshing take on traditional architecture by studying its constructive rationality. This type of attitude was already anticipated by Leopoldo Torres Balbás in his re-

- 1 Carlos Sambricio points to a gradual process of normalisation of this plural interest throughout the 1920s, which then served modernity. Carlos Sambricio, "The normalisation of vernacular architecture. A debate in 1920s Spain," *Revista Occidente* 235 (2000): 21-44.
- 2 His homes on Via Augusta (1930-1) and Calle París (1932-4) had a certain impact at the time and were also published in A.C.
- 3 Rosa Rodríguez Branchat: *La construcció d'un mite. Cultura i franquisme a Eivissa, 1936-1975*. (Barcelona:

- editorial Afers, 2014), 32-33. All translations are by the authors unless otherwise noted.
- 4 Although the articles produced by the A.C. editorial team were unsigned, various authors, such as Josep Maria Rovira, have always understood that the text was written by Rodríguez Arias, the main promoter of these interests within the group. "Ibiza. La isla que no necesita renovación arquitectónica," A.C. 6 (1932): 28-30.
- 5 Ibid.
- 6 "El Barrio Chino de Barcelona (Distrito V)," A.C. 6 (1932): 31-33.
- 7 "Ibiza. La isla que no necesita

- renovación arquitectónica," 30.
- 8 Walter Benjamin, "Experiencia y pobreza," in *Discursos interrumpidos I* (Madrid: Taurus, 1982), 167-173.
- 9 Benedetto Gravagnuolo, *Il mito mediterraneo nell'architettura europea* (Nápoles: Electa, 1994), 89. cfr. Paolo Sustertic, "Moderna y Mediterránea," *DC* 9-10 (2003): 121. Vicente Valero also refers to the 'myth' when discussing the cultural movement in Ibiza since the 1930s. Vicente Valero, *Viajeros Contemporáneos Ibiza s. XX* (Valencia: Pre-Textos, 2004), pp. 9-10.

La reivindicación de la construcción vernácula siempre estuvo ligada a los primeros pasos de la modernidad arquitectónica en España.¹ No es de extrañar, por tanto, que se manifestara con particular énfasis en arquitectos miembros del GATCPAC como Germán Rodríguez Arias. A principios de los años 30, al mismo tiempo que sus bloques de apartamentos en Barcelona recibían considerable reconocimiento,² el arquitecto catalán hizo de la arquitectura popular mediterránea, y en especial, de la ibicenca, un pilar central de sus intereses. La particular pasión de Rodríguez Arias por la arquitectura de la isla se manifestó pronto en su carrera. Su primer contacto con Ibiza es de verano de 1930, experiencia que según sus propias declaraciones lo dejó «trastornado.»³ Este hechizo inicial también se muestra en un artículo que publicó A.C. en 1932, bajo el provocador título: 'Ibiza, la isla que no necesita renovación arquitectónica' (Fig. 01).⁴ Entre fotografías de edificaciones anónimas y una retórica ampulosa y efectista, la arquitectura vernácula de Ibiza se presenta aquí como atemporalmente moderna. Se utilizan expresiones relativas a su belleza, como «poesía inédita» o «magnífico sedante,» pero también atributos más afines a principios modernos como la «ausencia absoluta de preocupación decorativista,» los «cuerpos simples,» lo digno de cualquier «casa mínima,» y su «sentido universal.»⁵ Es curioso comprobar como este escueto informe sobre la arquitectura ibicenca se expone en A.C. en contraposición a las lamentables condiciones de habitabilidad en el Barrio Chino de Barcelona, en un número que estaría a la vivienda mínima.⁶ Rodríguez Arias descubrió Ibiza en los mismos años que Walter Benjamin escribió desde allí *Experiencia y Pobreza* (1933). Donde Arias encuentra «sencillez, claridad, orden, limpieza,»⁷ Benjamin plantea una nueva «pobreza de la experiencia,» que según el pensador «no hay que entenderla como si los hombres añoraran una experiencia nueva,» sino como «un mundo en el que puedan hacer que su pobreza, la externa y por último también la interna, cobre una vigencia tan clara, tan limpia que salga de ella algo decoroso.»⁸ Ambas visiones plantean el escenario de lo mediterráneo como la expresión de la posibilidad un nuevo comienzo, o quizá, también, como el deseo de que ese comienzo pueda sostenerse sobre un territorio más o menos firme. Pues como señaló el profesor Benedetto Gravagnuolo, cuanto más perturbadora se volvía la metrópolis, más crecía el mito del Mediterráneo «como fantasma de un construir sencillo y armonioso, como simulacro de la ausencia de decoración y de los puros volúmenes euclidianos.» Es por ello que no sólo debamos entender este deseo como una realidad, sino también como «la fuerza de un mito,» pues es así quizá como más pertinentemente «se haya de valorar a la mediterraneidad, más allá de su objetiva verificabilidad.»⁹

EL GATCPAC, RODRÍGUEZ ARIAS Y LA REIVINDICACIÓN DEL VERNÁCULO MEDITERRÁNEO EN LOS AÑOS 30

La reivindicación de la arquitectura vernácula mediterránea fue un asunto transversal a cierta tradición moderna a la que se uniría el GATCPAC. Las trazas de esta tradición pueden rastrearse en la práctica cada vez más ampliada del Gran Tour, que comienza a trascender su limitación a la península italiana para adentrarse hacia Sicilia y el oriente, llegando a las costas griegas e incluso Asia menor. Se aunaba así, de manera intuitiva, pero también perceptiva, la arquitectura popular del mediterráneo con la tradición clásica, aspecto sobre el que ya incidió Le Corbusier desde su famoso *Viaje de Oriente*. En España, la indagación sobre la lógica de lo popular fue uno de los primeros vectores de desarrollo de una cultura moderna. Desde la segunda década del siglo XX, planteamientos vinculados a la

1 Carlos Sambricio señala un progresivo proceso de normalización de este plural interés a lo largo de los años 20, para ponerse luego al servicio de la modernidad. Carlos Sambricio, «La normalización de la arquitectura vernácula. Un debate en la España de los veinte,» *Revista Occidente* 235 (2000): 21-44.

2 Tuvieron cierta repercusión en su época sus viviendas en Vía Augusta (1930-1) y también las de la Calle París, (1932-4), que fueron además publicadas en A.C.

3 Rosa Rodríguez Branchat: *La construcció d'un mite. Cultura*

i franquisme a Eivissa, 1936-1975. (Barcelona: editorial Afers, 2014), 32-33

4 Si bien los artículos elaborados por la redacción de A.C. no llevaban firma, distintos autores, como Josep Maria Rovira, han entendido siempre que el texto era Rodríguez Arias, principal impulsor de estos intereses en el grupo. «Ibiza. La isla que no necesita renovación arquitectónica,» A.C. 6 (1932): 28-30.

5 Ibid.

6 «El Barrio Chino de Barcelona (Distrito V),» A.C. 6 (1932): 31-33.

7 «Ibiza. La isla que no necesita

renovación arquitectónica,» 30.

8 Walter Benjamin, «Experiencia y pobreza,» en *Discursos interrumpidos I* (Madrid: Taurus, 1982), 167-173.

9 Benedetto Gravagnuolo, *Il mito mediterraneo nell'architettura europea* (Nápoles: Electa, 1994), 89. cfr. Paolo Sustertic, «Moderna y Mediterránea,» *DC* 9-10 (2003): 121. Vicente Valero también se refiere al «mito,» al hablar del movimiento cultural en Ibiza desde los 30. Vicente Valero, *Viajeros Contemporáneos Ibiza s. XX* (Valencia: Pre-Textos, 2004), pp. 9-10.



FIG. 1

A.C. 6, 1932; Comparativa entre el Barrio Chino de Barcelona y la arquitectura ibicenca.

A.C. 6, 1932; Comparison between Barcelona's Barrio Chino and Ibizan architecture.

flection ‘Mientras labran los sillares’ (While the stones are carved), in which he urges to study “the architecture of our country by travelling through its cities, towns and countryside, analysing, measuring and drawing the old buildings of all periods, not only the monumental and richest ones, but also, and perhaps preferably, the most modest ones that constitute that everyday, popular and anonymous architecture.”¹⁰ Throughout the 1920s, a significant number of architects, especially in relation to the study of the house, supported interest in the constructive rationality of vernacular architecture, understood as an element of empirical study, of formulations already tested in different climates and regions over time. Teodoro Anasagasti’s fieldwork on Basque architecture, which was later extended more broadly to popular architecture in Spain, opened new paths for the development of modernity in Spain from the logic and rationality of vernacular constructions, which was also supported by some of our country’s modernist precursors, such as Fernando García Mercadal. The latter carried out important fieldwork on the Mediterranean house, with special emphasis on the Balearic Islands.¹¹ It should also be noted that the interest in popular tradition stems not only from architecture but also from broader cultural contexts, being, for example, one of the most notable elements of the so-called Generation of ‘27. References to popular Mediterranean culture in Catalonia and the Balearic Islands also took on the character of purity and moral exemplarity. Under the impetus of highly influential thinkers such as Eugeni D’Ors, a powerful cultural movement known as *noucentisme* emerged in the early 20th century. The Mediterranean was seen as the mirror in which Catalan modernisation should be reflected, an example of reason, precision, serenity, order and moderation.¹²

By the 1930s, with these traditions firmly established, championing the Mediterranean vernacular also meant adopting a certain ideological stance in the development of modern architecture itself, countering the dominance that German architects had enjoyed until then. When Hitler came to power in 1933, German hegemony over modern architecture, which the Weimar Republic had so favoured, began to face an uncertain future. It was then that Le Corbusier proposed CIAM IV as a cruise across the Mediterranean and approached national Italian, Spanish, and Greek groups seeking to regain leadership over modern discourse from positions that German architects could never adopt. The architects of this early Catalan modernism, united under the GATCPAC, found a way to assert themselves in Le Corbusier—with whom they collaborated and always felt to be disciples. Whether due to the existing Spanish tradition or its renewed relevance thanks to Le Corbusier’s vernacular turn, the atmosphere of the 1930s seemed conducive to continuing to champion popular Mediterranean architecture, although it was inevitable that this would sometimes happen amid a certain degree of apparent confusion. Proof of this is that much of the rhetoric and values expressed at the time could easily be compared to those of *noucentisme*, a national-conservative movement in Catalonia, or supported the supremacy of the ‘Latin’ of Italian fascism. This same rhetoric was taken up without much filtering by architects who worked on some of the most significant projects of the extensively leftist Republican Generalitat of Catalonia.¹³

It was in this phase of international modernism that Rodríguez Arias began his pioneering defence of Ibiza from the GATCPAC. In a later book on the island, Josep Lluís Sert, the leader of this Catalan group, acknowledged that it was Rodríguez Arias who first introduced the importance of Ibiza to them.¹⁴ But he was not the actual pioneer. The A.C. article mentions the presence of a group of international intellectuals and artists, who would be joined by leading figures such as Walter Benjamin and Raoul Hausmann.¹⁵ In 1933, Erwin Broner, another key figure in the revival of Ibizan architecture, arrived on the island.¹⁶ Broner, continuing the

10 Leopoldo Torres Balbás, ‘Mientras labran los sillares...’. *Arquitectura* 2 (1918): 32.

11 Teodoro Anasagasti, *La arquitectura popular*. Speech delivered at the Royal Academy of San Fernando on 24 March 1929. And Mercadal’s essential volume: Fernando García Mercadal, *La casa popular en España* (Madrid: Espasa Calpe, 1930).

12 Antonio Piza, “El mediterráneo: Creación y desarrollo de un mito,” in J. LL. Sert y el

Mediterráneo, 12–45.

13 Antonio Piza has explored these contradictions in depth in “El mediterráneo: Creación y desarrollo de un mito,” 36. Internationally, Francesco Passanti does the same with Le Corbusier, who during this period was drawn to both French agrarian syndicalism and Italian fascism. Francesco Passanti, “The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier,” *Journal of the Society of Architectural Historians* 56, no.

4 (1997): 438–451.

14 José Luis Sert, *Ibiza: fuerte y luminosa* (Barcelona: Polígrafa, 1967), 18–9.

15 Vicente Valero, *Viajeros Contemporáneos Ibiza s. XX*, opus cit. 26–45. Valero also dedicates a book to Benjamin’s exile in Ibiza with his correspondence: Vicente Valero, *Experiencia y pobreza: Walter Benjamin en Ibiza 1932–1933* (Madrid: Península, 2001).

Institución Libre de Enseñanza empezaron a ofrecer una renovadora aproximación a la arquitectura de la tradición desde el estudio de su racionalidad constructiva. Este tipo de actitud está ya anticipada por Leopoldo Torres Balbás en su reflexión 'Mientras labran los sillares,' donde conmina a estudiar «la arquitectura de nuestro país recorriendo sus ciudades, pueblos y campos, analizando, midiendo, dibujando los viejos edificios de todos los tiempos, no sólo los monumentales y más ricos, sino también, y tal vez con preferencia, los modestísimos que constituyen esa arquitectura cotidiana, popular y anónima.»¹⁰ El interés por la racionalidad constructiva de la arquitectura vernácula, entendida como elemento de estudio empírico, de formulaciones ya testadas en distintos climas y regiones a lo largo del tiempo, fue secundada por un relevante número de arquitectos a lo largo de los años 20, en especial, en relación al estudio de la casa. Los trabajos de campo de Teodoro Anasagasti sobre la arquitectura vasca, luego extendida más ampliamente a la arquitectura popular en España, buscarán unas nuevas claves para el desarrollo de la modernidad en España desde la lógica y racionalidad misma de su construcción, que será secundada por algunos precursores del movimiento moderno en nuestro país como Fernando García Mercadal, quien también realizó un importante trabajo de campo sobre la casa de mediterránea, con especial énfasis en la Islas Baleares.¹¹ Es necesario resaltar, por otro lado, que el interés por la tradición popular no sólo es traído desde la arquitectura, sino que concurre desde marcos culturales más amplios, siendo por ejemplo uno de los elementos más reseñables de la llamada generación del 27. En los ámbitos catalanes y balear, la referencia a lo popular mediterráneo tomará además el cariz de paradigma de lo puro y moralmente ejemplar. Bajo el impulso de pensadores muy influyentes, como Eugeni D'Ors, se generará desde principios del siglo XX una potente corriente cultural conocida como *noucentisme*. El mediterráneo sería el espejo en el que se hubiera de fijar la modernización catalana, ejemplo de la razón, la precisión la serenidad, el orden y la medida.¹²

Bien asentadas estas tradiciones, ya en los 30, reivindicar lo vernáculo mediterráneo sería también adoptar un determinado perfil ideológico en el desarrollo mismo de la modernidad arquitectónica, o el contrapunto a la dominación que los arquitectos alemanes habían tenido hasta ahora sobre la misma. Cuando Hitler alcanza el poder, en 1933, la hegemonía alemana sobre la arquitectura moderna que la República de Weimar tanto había favorecido comenzó a vislumbrar un incierto futuro. Fue entonces cuando Le Corbusier planteó el CIAM IV como un histórico cruce por el Mediterráneo, y se acercó a los grupos nacionales italianos, españoles o griegos buscando la recuperación del liderazgo sobre el discurso moderno desde posiciones que los arquitectos alemanes nunca pudieran adoptar como propias. Los arquitectos de esta primera modernidad catalana, unidos bajo el GATCPAC, encontraron en este Le Corbusier —con el que colaboraron y siempre se sintieron discípulos— una manera de reivindicarse a sí mismos. Ya fuera por la tradición española ya existente, como por su renovada vigencia por el giro vernacular corbuseriano, el ambiente de los años 30 parecía propenso para seguir abanderando la reivindicación de la arquitectura popular mediterránea, aunque fuera inevitable que esto sucediera a veces bajo ciertas dosis de aparente confusión. Prueba de ello es que mucha de la retórica y valores expresados en la época podrían parangonar fácilmente a los del *noucentismo*, que recordemos fue un movimiento nacional-conservador en Cataluña, o secundaban la supremacía de «lo latino» del fascismo italiano, cuestiones que eran recogidos sin demasiado filtro por arquitectos que trabajaron en algunos de los proyectos más señeros de la Generalitat de Cataluña republicana.¹³

Es en este particular ambiente de la modernidad internacional que Rodríguez Arias comenzó su pionera reivindicación de Ibiza desde el GATCPAC. Josep Lluís Sert, alma del grupo catalán, reconoció en un libro posterior dedicado a la Isla que fue Rodríguez Arias quien primero introdujo entre ellos el tema ibicenco.¹⁴ Aunque

10 Leopoldo Torres Balbás, 'Mientras labran los sillares...' *Arquitectura* 2 (1918): 32.

11 Teodoro Anasagasti, *La arquitectura popular*. Discurso leído en la Real Academia de San Fernando el 24 marzo 1929. Y el volumen esencial de Mercadal: Fernando García Mercadal, *La casa popular en España* (Madrid: Espasa Calpe, 1930).

12 Antonio Pízzia, «El mediterráneo: Creación y desarrollo de un mito,» en *J. LL. Sert y el Mediterráneo*, 12-45.

13 Antonio Pízzia ha ahondado sobre estas contradicciones en: «El mediterráneo: Creación y desarrollo de un mito,» 36. Internacionalmente, Francesco Passanti hace lo mismo con Le Corbusier, que en este periodo se

acercaba tanto al sindicalismo agrario francés, como al fascismo italiano. Francesco Passanti, «The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier,» *Journal of the Society of Architectural Historians* 56, no. 4 (1997): 438-451.

14 José Luis Sert, *Ibiza: fuerte y luminosa* (Barcelona: Polígrafa, 1967), 18-9.



FIG. 2
Raoul Hausmann, Fotografía de Can Rafal en Sant Antoni de Portmany (Ibiza), 1934; aparecida en A.C. 21.
Raoul Hausmann, Photograph of Can Rafal in Sant Antoni de Portmany (Ibiza), 1934; published in A.C. 21

ethnographic interests of other German travellers, carried out a much more detailed study of rural architecture in Ibiza after cycling across the entire island with a camera in hand. Additionally, Hausmann took abstract photographs of some vernacular architecture. However, these discoveries did not change the rhetoric and tone of GATCPAC's discourse on popular Mediterranean architecture, already established by Rodríguez Arias in A.C. The same exalted eloquence is later repeated in A.C. no. 18, which deals exclusively with popular Spanish architecture. The idiosyncratic main article of the issue, 'Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna'¹⁷ (Mediterranean Roots of Modern Architecture), points out: "Modern architecture, technically speaking, is largely a discovery of the Nordic countries, but spiritually it is Mediterranean architecture, without style, that influences this architecture. Modern architecture is a return to the pure, traditional forms of the Mediterranean. It is a victory for the Latin sea!"¹⁸ Most of the images appearing in this issue depict popular architecture in Andalusia and the Balearic Islands. Among those from Ibiza, there are still some that appeared in A.C. no. 6, apparently re-touched to emphasise the supposed purity of the volumes.¹⁹ It was not until 1936 that A.C. published in its legendary issue no. 21 the photographs that Broner had taken in the most remote areas of the island, as well as some of Hausmann's (Fig. 02), which perhaps better represented the ideals that had been championed about the Ibizan vernacular. It was a comprehensive report, which included specific case studies with floor plans, sections, and elevations, all accompanied by two short columns written by Broner and Hausmann for the issue.²⁰

Prior to the publication of this extensive report, Rodríguez Arias had already published in issue 19 of A.C. a single-family home in Sant Antoni de Portmany, Ibiza (1935), a town where Benjamin and Hausmann also resided. The same issue also featured the best-known holiday homes in Garraf, by Josep Lluís Sert and Josep Torres Clavé (1934-5), a landmark work representing the encounter between modernism and popular tradition at GATCPAC. The house in Sant Antoni was not Rodríguez Arias' only project in Ibiza during those years, as he also designed the Ses Sevines hotel (Fig. 03) in the same town, one of the first hotels on the island.²¹

16 José Luis Sert describes it as follows: "In 1933, a German architect contacted our GATCPAC group in Barcelona. He wrote to us from the island of Ibiza, which was almost unknown at the time, and sent us a series of photographs and plans that were a revelation to our group. "He had cycled around the entire island, documenting his exploration, something none of us had done.". Héctor García-Diego y María Villanueva, "Erwin Broner, Ibiza 1934: relato de un instante...", *Rita* 3, (2015): 124.

17 «Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna», A.C. 18 (1935): 36-37.

18 Ibid.

19 Regarding Rodríguez Arias's photographic retouching, which recurs throughout his career, see also: Francisco González de Canales: "The conflicting vernacular", in *Journal of Architectural Education*, Vol. 64, No. 1 (2010): 71.

20 Raoul Hausmann, "Elementos de la arquitectura rural en la isla de Ibiza," A.C. 21 (1936): 11-14. Erwin Heilbrunner, "Ibiza, Baleares: Las

viviendas rurales," A.C. 21(1936): 15-23. Note the signature as Heilbrunner, as he changed his surname to Broner in 1944.

21 Until then, Ibiza had been a place almost cut off from civilisation and did not begin to receive regular visitors until the 1930s, attracted by this primitive and archaic way of life but also by the total absence of social hierarchies or bourgeois customs, which allowed new forms of freedom to be explored. Vicente Valero, *Viajeros Contemporáneos Ibiza s. XX*, opus cit., 3-14.



FIG. 3

Germán Rodríguez Arias,
Hotel Ses Sevines, Sant Antoni
de Portmany (Ibiza), 1935.
Germán Rodríguez Arias, H
otel Ses Sevines, Sant Antoni
de Portmany (Ibiza), 1935.

cabe matizar que no fue el pionero a nivel general. De hecho, en el artículo de A.C. se comenta ya la presencia de un grupo de intelectuales y artistas internacionales, a los que se unirían figuras de primerísimo nivel como Walter Benjamin o Raoul Hausmann.¹⁵ En 1933, llegó a la isla Erwin Broner, otro personaje fundamental en la reivindicación de la arquitectura ibicenca. Broner, siguiendo los intereses etnográficos de otros viajeros alemanes, realizó un estudio mucho más preciso de la arquitectura rural en Ibiza, tras recorrer en bicicleta, cámara en mano, toda la extensión de la isla.¹⁶ Hausmann también realizó fotografías de arquitecturas abstractamente bellas. Pero estos descubrimientos no hicieron que la retórica y tono del discurso del GATCPAC cambiaran respecto a la arquitectura popular mediterránea, fijado por Rodríguez Arias años antes. Pues la misma elocuencia apologética y exaltada de aquellos números tempranos de A.C. se reitera posteriormente en A.C. no. 18, que versará exclusivamente sobre la arquitectura popular española. El idiosincrático artículo principal del número, 'Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna',¹⁷ es esclarecer e indica: «la arquitectura moderna, técnicamente, es en gran parte un descubrimiento de los países nórdicos, pero espiritualmente es la arquitectura mediterránea, sin estilo, la que influye esta arquitectura. La arquitectura moderna es un retorno a las formas puras, tradicionales del Mediterráneo ¡Es una victoria del mar latino!»¹⁸ La mayoría de las imágenes que aparecen en el número representan arquitecturas populares en Andalucía y Baleares, y entre las de Ibiza siguen quedando alguna de las ya presentes en A.C. no. 6, aparentemente retocadas para enfatizar la supuesta pureza de los volúmenes.¹⁹ No será hasta 1936 que A.C. publique en su mítico no. 21 las fotografías que Broner había tomado en áreas más recónditas de la isla, así como algunas de las de Hausmann (Fig. 02), en las que quizá quedarían mejor representados los ideales que se venían reivindicando sobre lo vernáculo ibicenco. Se trata además de un reportaje muy completo, que incluía casos de estudio específicos con su levantamiento en planta, sección y alzados, todo ello acompañado de dos breves columnas escritas por Broner y Hausmann para el número.²⁰

15 Vicente Valero, *Viajeros Contemporáneos Ibiza s. XX*, opus cit. 26-45. Valero también dedica un libro al exilio de Benjamin en Ibiza con su epistolario: Vicente Valero, *Experiencia y pobreza: Walter Benjamin en Ibiza 1932-1933* (Madrid: Península, 2001).

16 José Luis Sert lo describe así: «En 1933 un arquitecto alemán se puso en comunicación con nuestro grupo GATCPAC en Barcelona. Nos escribía desde la isla de Ibiza, casi desconocida entonces, y nos

remitía una serie de fotografías y planos que constituían para nuestro grupo una revelación. (...) había recorrido en bicicleta toda la isla, documentando su exploración, cosa que ninguno de nosotros había hecho».

Héctor García-Diego y María Villanueva, «Erwin Broner, Ibiza 1934: relato de un instante...», *Rita* 3, (2015): 124.

17 «Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna», A.C. 18 (1935): 36-37.

18 Ibid.

19 Sobre los retoques fotográficos

de Rodríguez Arias, que se repiten luego en su carrera, ver también: Francisco González de Canales: «The conflicting vernacular», en *Journal of Architectural Education*, Vol. 64, No. 1 (2010): 71.

20 Raoul Hausmann, «Elementos de la arquitectura rural en la isla de Ibiza», en A.C. 21 (1936): 11-14. Erwin Heilbrunner, «Ibiza, Baleares: Las viviendas rurales», A.C. 21(1936): 15-23. Nótese la firma como Heilbrunner, pues cambió su apellido por Broner en 1944.

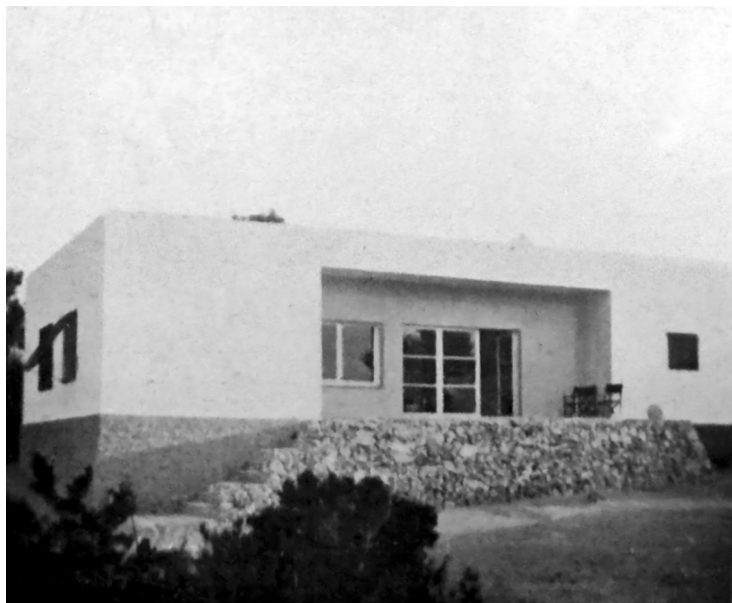


FIG. 4
Germán Rodríguez Arias,
Casa en Sant Antoni de Portmany
(Ibiza), 1935; exterior.
Germán Rodríguez Arias,
House in Sant Antoni de Portmany
(Ibiza), 1935; exterior.

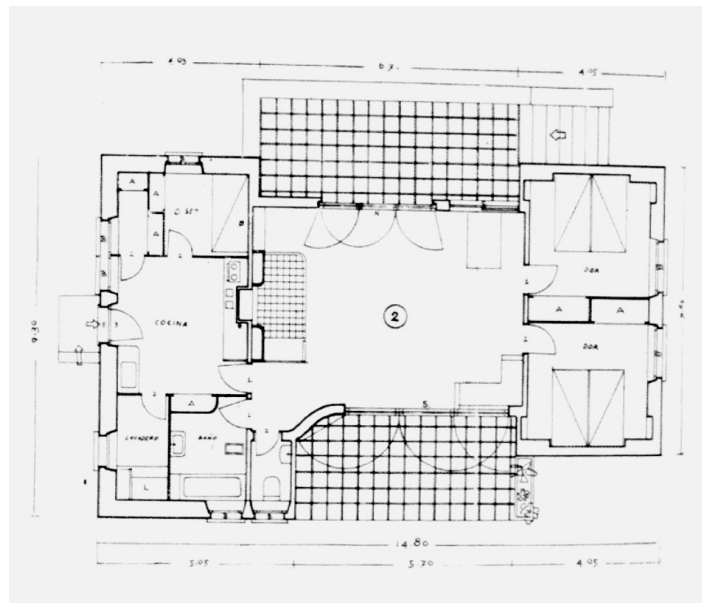


FIG. 5
Germán Rodríguez Arias,
Casa en Sant Antoni de Portmany
(Ibiza), 1935; planta.
Germán Rodríguez Arias,
House in Sant Antoni de Portmany
(Ibiza), 1935; floor plan.

It is not a well-known work, as the architect never wanted to publish it. The same thing happened when he decided not to publish the plans for the Astoria building in Barcelona, which also did not conform to the canon of architectural modernism, with its very small internal courtyards. In Ses Sevines, the client's requirements undoubtedly ended up distorting the hotel's image too much in relation to the idealised image that the architect had created of the island's architecture. Its floor plans were not entirely modern, and the only redeemable feature was the main façade. However, no report can be produced with just one image.

The same cannot be said of the aforementioned house, clearly a manifesto house and perhaps a programmatic response to what was proposed in that article written in 1932. It is an extremely modest, simple construction consisting of a white cubic volume on a stone masonry base with terraces on both sides (Fig. 04). The floor plan, which was also published in *A.C.*, along with two images of the exterior and one of the interior, reveals something as unmodern as the fact that the different rooms open directly onto the living room, without being separated by a hall, screen or corridor, contravening a correct –and modern– separation of functions (Fig. 05). This is the traditional way of life of the working classes, where everything is controlled in the living room, as if it were a family panopticon linking all the rooms to its centre (Fig. 06). The building is so poor in its resources –the rounded turn of the volume without a finish towards the roof, the irregularly fired clay tiles on the floor, the discreet windows– that rather than a convergence between modernity and the vernacular, it seems that we are witnessing nothing more than a reiteration of what tradition has been offering for centuries, or the literal application of the slogan 'Ibiza did not need modern architecture,' with that same cubic, white, serene, modest image: timeless.

EXILE IN CHILE (1939–56)

Rodríguez Arias' vision of Ibiza's architecture and its universal significance would soon be tested in a very different context. An officer in the Republican army, a left-wing sympathiser and a driving force behind the Catalan Architects' Union, the Catalan architect was forced into exile, which took him to Chile.²² He would transfer his modern interests to the southern country, carrying out some projects for other Catalan exiles, and designing furniture, eventually founding the company Muebles Sur in Santiago. In Chile, he also designed buildings of considerable

²² The Catalan architect travelled on the Mendoza liner from Marseille, arriving in Buenos Aires on 20 December 1939, and then had to move on

to Chile. Elena Mayorga, "Modernidad resistida." La torre de la casa de Pablo Neruda de Isla Negra," en Hugo Mondragón, y Catalina Mejía,

eds. *Sudamérica Moderna: Objetos, edificios, territorios* (Santiago, ediciones ARQ, 2015), 187.

**FIG. 6**

Germán Rodríguez Arias,
Casa en Sant Antoni de Portmany
(Ibiza), 1935; interior.
Germán Rodríguez Arias,
House in Sant Antoni de Portmany
(Ibiza), 1935; interior.

Con anterioridad a la aparición de este amplio reportaje, Rodríguez Arias ya había publicado en el número 19 de *A.C.* una casa unifamiliar en Sant Antoni de Portmany, Ibiza (1935), localidad donde además residieron Benjamin y Hausmann. En el mismo número aparecieron además las más conocidas casas de vacaciones en Garraf, de Josep Lluís Sert y Josep Torres Clavé (1934-5), obra referencial del encuentro entre modernidad y tradición popular en el GATCPAC. La casa en Sant Antoni no fue el único proyecto de Rodríguez Arias esos años en Ibiza, pues en la misma localidad realizó también el hotel Ses Sevines (Fig. 03), uno de los primeros en la isla²¹. No se trata de una obra conocida, pues el arquitecto nunca quiso publicarla. Igual había pasado anteriormente cuando decidió no publicar las plantas del edificio Astoria, que tampoco se ajustaban al canon de la modernidad arquitectónica, con sus tan decimonónicos pequeños patios internos. Seguramente, los requerimientos del cliente acabaron desvirtuando demasiado la imagen del hotel respecto a esa otra idealizada que el arquitecto se había hecho de la arquitectura de la isla. Sus plantas no acababan de ser modernas y la fachada principal era lo único que podía ser rescatable... pero está claro que no se podía realizar un reportaje con una sola imagen.

No puede decirse lo mismo de la casa antes citada, a todas luces una casa-manifiesto y quizá respuesta programática a lo planteado en aquel artículo que se escribió en 1932. Se trata de una construcción extremadamente modesta, sencilla, compuesta por un blanco volumen cúbico sobre base de mampostería pétreo con terrazas a ambos costados (Fig. 04). En la planta, que también publicó en *A.C.*, junto con dos imágenes del exterior, y una del interior, se aprecia algo tan poco moderno como que las distintas habitaciones se abran directamente al salón, sin quedar articuladas por recibidor, mampara o pasillo alguno, contraviniendo una correcta —y moderna— separación de funciones (Fig. 05). Se trata del modo tradicional de vida de las clases populares, donde la vida del salón lo controla todo, como si se tratara de un panóptico familiar que vincula todas las habitaciones a su centro (Fig. 06). La edificación es tan menesterosa en sus recursos —la redondeada vuelta del volumen sin remate hacia la cubierta, las piezas de barro irregularmente cocidas en el pavimento, las ventanas discretas— que más que una convergencia entre la modernidad y lo vernáculo pareciera que estuviéramos presenciando la reiteración sin más de lo que la tradición había venido ofreciendo durante siglos, o la aplicación literal del lema «Ibiza no necesitaba arquitectura moderna,» con esa misma imagen cúbica, blanca, serena, modesta: atemporal.

21 Ibiza había sido hasta entonces un lugar casi apartado de la civilización y no empezó a recibir visitantes regulares hasta los años 30, atraídos por

esta vida primitiva y arcaica, pero también, por la total ausencia de jerarquías sociales o costumbres burguesas, que permitían abordar

nuevas formas de libertad. Vicente Valero, *Viajeros Contemporáneos Ibiza s. XX*, opus cit., 3-14.

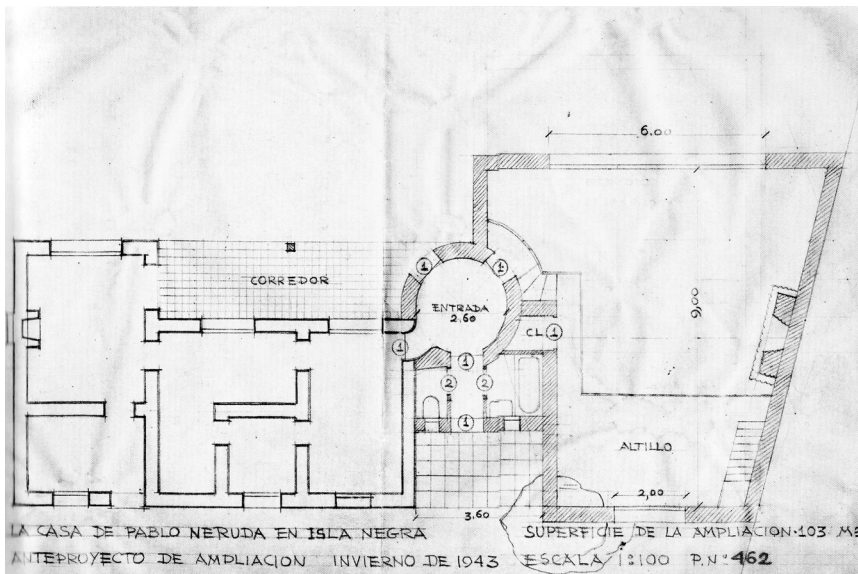


FIG. 7

Germán Rodríguez Arias,
Primera ampliación de la Casa
de Isla Negra (Chile), 1943; planta.
Germán Rodríguez Arias,
First extension of the Isla Negra
House (Chile), 1943; floor plan.

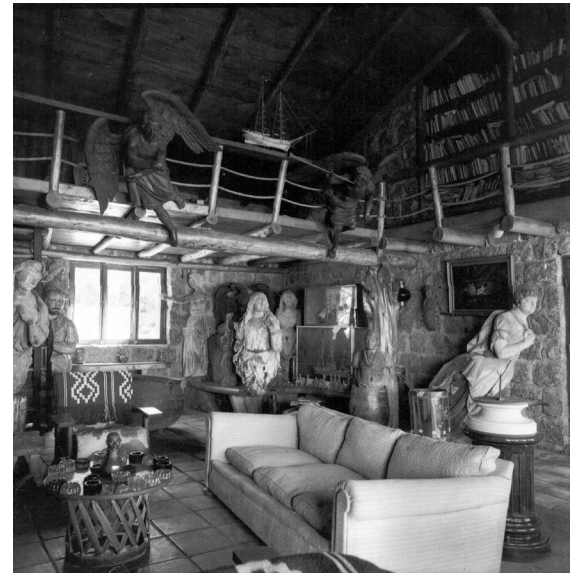


FIG. 8

Germán Rodríguez Arias,
Primera ampliación de
la Casa Isla Negra (Chile),
1943/45: interior ya con
algunas modificaciones
del poeta.
Germán Rodríguez Arias,
First extension of the Isla Negra
House (Chile), 1943/45:
interior already with some
modifications by the poet.

importance, such as the Gran Teatro Central in Chillán (1945) and the Benguerel Laboratories (1950), as well as the famous houses for the poet Pablo Neruda. His relationship with Neruda would be particularly significant during this period, especially their collaboration on the house in Isla Negra (1943–45) (Fig. 07). The house seems to emerge from a continuous confrontation between architect and poet, literally testing the dogmatic rigidity that Rodríguez Arias had on some aspects of modern architecture.²³ The architect had a clear intention to carry out a project in line with a modernism connected to the vernacular, a path offered by Le Corbusier in the 1930s, and which would be reflected in Rodríguez Arias' interest in Ibiza. Of particular interest among these works is the Errázuriz house, specifically designed for a site in Zapallar (Chile) in 1929–30. As such, it was an important reference for Rodríguez Arias in the development of his project.²⁴ Following the Le Corbusier, in the Isla Negra project, the architect tried to establish those characteristically Corbusian elements —double-height living room, continuous window, 'promenade architectural'— within a construction that, like Errázuriz, maintained a certain rustic character. (Fig. 06) However, Neruda repeatedly disrupted Rodríguez Arias' plans through various alterations, adaptations, and extensions, which reveal the poet's appropriation of space as the unfolding of a theatrical and exuberant life (Fig. 08).²⁵ The Chilean would also correct those 'Mediterraneanising' elements that make no sense in the new context, such as the magnificent terrace that the architect designed to open onto the Pacific, but where the ocean winds would have made its use impossible. That is why in the house in Isla Negra it could be said that life surpasses and overwhelms the idea, and even more so, the preconceived image of the idea. This will be reflected in the last house that Rodríguez Arias built for Neruda in Santiago, La Chascona (1952–56), a house that develops and grows irregularly, without perhaps any predefined image.

Among the buildings designed by architect Rodríguez Arias in Chile, the mountain retreats in Farellones are also of interest. These were built for Catalan exiles who had brought their love of skiing to the Andean country. Transposing the Mediterranean ideal to such a different climate and terrain made no sense here. Thus, flat roofs, large open terraces, and white volumes were replaced by steeply sloping roofs, parapets offering shelter, and rough stone masonry textures. In Farellones, the smooth whitewashed surfaces are transformed into a tectonic interlocking of pieces—whether stone or wood—that introduce the architect to a perception of

23 On the conflictive relationship between Neruda and Rodríguez Arias, see: Francisco González de Canales: "The conflicting vernacular", *opus cit.*, 70–76.

24 This particular period in Le Corbusier's career, which brought him closer to the interests of French agricultural unionism, saw him consciously

seeking to distance himself from his *machine à habiter*, criticised for its coldness and mechanistic nature, in order to move towards a more material and human sensibility. The Villa Mandrot (1929–31), the Maison de Week-end (1934–35) and the Villa Le Sextant (1934–35) sought earth materiality, with rustic

masonry, irregular bricks, and no longer flat roofs. See Passanti, Francesco: "The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier," 443–47.

25 Francisco González de Canales, "The conflicting vernacular," *opus cit.*, 79–82.

EXILIO EN CHILE (1939-56)

La mirada de Rodríguez Arias sobre la arquitectura de Ibiza, y su carácter de trascendencia universal, pronto sería puesta a prueba en un contexto muy diferente. Oficial del ejército republicano, simpatizante izquierdista, propulsor del Sindicato de Arquitectos de Cataluña, el arquitecto catalán se vio obligado a un exilio que lo llevó hasta Chile.²² Al país austral trasladaría sus intereses modernos, realizando algunos proyectos para otros catalanes exiliados, pero también diseño de mobiliario, llegando a fundar en Santiago la empresa Muebles Sur. En Chile llegó a realizar además algún edificio de cierta envergadura, como el Gran Teatro Central de Chillán (1945) o los Laboratorios Benguerel (1950), aparte de las célebres casas para el poeta Pablo Neruda. La relación con Neruda tendrá una especial relevancia en el periodo, en particular su colaboración para la casa de Isla Negra (1943-45) (Fig. 07). Pues la casa parece emerger de un continuado enfrentamiento entre arquitecto y poeta, poniendo literalmente a prueba la rigidez dogmática que Rodríguez Arias tenía sobre algunos aspectos de la arquitectura moderna.²³ Había en el arquitecto una clara intención de realizar un proyecto en línea con una modernidad que pudiera entroncarse con lo vernáculo, camino ofrecido por Le Corbusier en los años 30, y que se reflejaría en Rodríguez Arias en su interés por lo ibicenco. De estas obras corbuserianas sería de especial interés la llamada casa Errázuriz, de 1929-30, planteada particularmente para un emplazamiento Zapallar (Chile), y como tal, importante referencia para Rodríguez Arias en el desarrollo de su proyecto.²⁴ Siguiendo al maestro franco-suizo, en el proyecto de Isla Negra trató de fijar aquellos elementos característicamente corbuserianos —salón en doble altura, ventana corrida, *promenade architecturale*— dentro de una construcción que, como Errázuriz, mantenía un cierto carácter rústico. (Fig. 06) Pero Neruda trastoca los planteamientos Rodríguez Arias una y otra vez mediante alteraciones, adaptaciones y ampliaciones diversas, que manifiestan la apropiación espacial del poeta como el despliegue de una vida teatral y desbordante (Fig. 08).²⁵ El chileno también corregiría aquellos elementos «mediterraneizantes» que en el nuevo contexto carecen de sentido, como la magnífica terraza que el arquitecto proyecta abierta hacia al Pacífico, pero donde los vientos oceánicos hubieran hecho imposible su uso. Es por ello que en la casa de Isla Negra podría decirse que la vida supera y desborda a la idea, y más aún, a la imagen prefijada de la idea, como quedará ya plasmado en la última la casa que Rodríguez Arias realizó para Neruda en Santiago, La Chascona (1952-56), vivienda que desarrolla y crece irregularmente, sin acaso imagen previa.

De las edificaciones que el arquitecto Rodríguez Arias erigió en Chile son también de interés los refugios de montaña en Farellones. Estos fueron realizados también para exiliados catalanes que habían llevado la afición por el esquí al país andino. No cabe duda de que una transposición del ideal mediterráneo a un clima y orografía tan diversos carecía aquí de cualquier sentido. Así, las cubiertas planas, grandes terrazas abiertas y volúmenes blancos quedaban sustituidos por tejados pronunciadamente inclinados, parapetos que ofrecían resguardo y rugosas texturas de mampostería de piedra. Las suaves superficies encaladas se transforman en Farellones en un encaje tectónico de piezas —ya sea piedra, ya sea madera— que inician al arquitecto en una percepción de la modernidad algo distinta respecto a la que hasta ahora mantenía. En casos como el refugio de Juan Kochen, de 1948, será el delicado ensamblaje de la madera el que contendrá una racionalidad constructiva donde tanto lo vernáculo como lo moderno se apoyarían, mientras que, en el refugio para Pere Mir, también de 1948, es la expresividad de la mampostería de piedra la que toma protagonismo. En definitiva, se trata de una arqui-

22 El arquitecto catalán viajó en el paquebote Mendoza desde Marsella, arribando a Buenos Aires el 20 de diciembre de 1939, y luego debió pasar a Chile. Elena Mayorga, «Modernidad resistida. La torre de la casa de Pablo Neruda de Isla Negra,» en Hugo Mondragón, y Catalina Mejía, eds. *Sudamérica Moderna: Objetos, edificios, territorios* (Santiago, ediciones ARQ, 2015), 187.

23 Sobre la relación conflictiva entre Neruda y Rodríguez Arias ver: Francisco González de Canales: «The conflicting vernacular», opus cit., 70-76.

24 Este particular periodo de Le Corbusier, que le acercan a los intereses del sindicalismo francés agrario, busca una desvinculación consciente de su *machine à habiter*, criticada por su frialdad y maquinismo, para acercarse a una sensibilidad

más material y humana. La Villa Mandrot (1929-31), la Maison de Week-end (1934-35) o la Villa Le Sextant (1934-35) buscan una materialidad de la tierra, con rústicos mampuestos, ladrillos irregulares, cubiertas ya no planas. Ver Passanti, Francisco: «The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier,» 443-47.

25 Francisco González de Canales, «The conflicting vernacular,» opus cit., 79-82.

modernity somewhat different from the one he had held until then. In cases such as Juan Kochen's retreat, built in 1948, it is the delicate assembly of wood that contains a rationality in the construction over which both the vernacular and the modern are supported. In the retreat for Pere Mir, also built in 1948, it is the expressiveness of the stone masonry that becomes central. In short, this is an architecture where the tectonics, that is, the assembly and articulation of the material elements, is more relevant than the general volumetric image of the building. What is significant is not the purity of volumes but how they are constructed as a rational assembly of elements (Figs. 09 and 10).²⁶

RETURN TO IBIZA (1957–87)

When Germán Rodríguez Arias returned to Spain in 1957, the fact that he had belonged to the group of architects declared in 1940 as "liable to be punished for their responsibilities during the war" still weighed heavily on him.²⁷ Similarly, the architect appeared in the 'Order of 9 July 1942,' published in the Official State Gazette, as one of the architects sanctioned with "total suspension from the public and private practice of the profession throughout the national territory, its possessions and protectorate."²⁸ It is not surprising that the architect preferred to seek refuge in a less exposed location than Barcelona, choosing Ibiza as his place of return.²⁹ Soon, Rodríguez Arias began to make a name for himself on the island. He was a member of the Island Trade Union Council, served as municipal architect, and contributed to discussions on the new PGOU (General Plan for Urban Development) developing in the 1960s. During that decade, his professional activity intensified, with notable projects including hotels such as the Marco Polo, in Sant Antoni de Portmany, the Cenit, in Ibiza Town, and the Ses Estaques, in Santa Eulària.

Of all the projects from this second period in Ibiza, it is in the private homes where the new path taken can be seen most clearly: what remains, what has been lost, and what has been incorporated after the experience in Chile. In Ibiza, there was also a reunion between some of those who participated in the now historic issues of A.C. through the development of the Can Pep Simón single-family housing complex in Punta Martinet, coordinated by Josep Lluís Sert. For the design of some of the houses, Sert brought in Sixt Illescas, Erwin Broner, and Germán Rodríguez Arias, who designed the so-called Casa Blanca in 1968 and the Bungalow in 1969.³⁰ In this context, the comparison between Rodríguez Arias and his colleagues is of great interest. While most of the designs at Can Pep Simón tend to be understood as articulated volumes that unfold over the topography of the land—perhaps in a manner similar to that already practised by architects belonging to the third generation of modern architects, such as José Antonio Coderch—those by Rodríguez Arias, however, seek to contain themselves in a single volume. This can refer back to that fascination with the image Ibiza's architecture that gave rise to the also very compact house in Sant Antoni, built in 1935. However, the interior layout would be quite different. In the 1935 house, the living room is opened onto terraces on both sides, and the rooms in the rest of the house opened directly onto the living room, thus representing a completely traditional way of life. Conversely, in the Bungalow and the Casa Blanca, although the living room remained the heart and centre of the house, there is a separating element between it and the other living areas, especially the bedrooms, thus promoting a better functional separation of the different spaces, as advocated by modern doctrine.

It was in Portinatx Bay, where Rodríguez Arias himself settled upon his return to Ibiza, that he designed most of his single-family homes, including, among oth-



FIG. 9
Germán Rodríguez Arias, Refugio para Juan Kochen, Farellones (Chile), 1948; detalle del exterior. Germán Rodríguez Arias, House for Juan Kochen, Farellones (Chile), 1948; detail of the exterior.

²⁶ Francisco González de Canales, "Piedra en la piedra. La arquitectura cordillerana de Germán Rodríguez Arias", 83. The article also considers a relationship with existing changes in the discourse of modernity itself and a new tectonic prevalence.

²⁷ Rodríguez Arias's file at the COAC read: "Leftist background. Fled abroad. Belonged to GATPAC." These and the above details are cited by David Caralt, "Una arquitectura de l'exili",

Diagonal 29 (2011): 49.

²⁸ Ibid.

²⁹ This interpretation would also coincide with that of Alberto Illescas, the son of fellow GATCPAC member Sixt Illescas, who had a lot of contact with our architect.: Alberto Illescas, "Germán Rodríguez Arias (1902–1987)," *Quaderns d'arquitectura i urbanismo*, 175 (1987): 150.

³⁰ A monograph on the project, which also contains a broader reflection on the avant-garde, GATPAC and Ibiza, can be

found at: Josep Maria Rovira, *Urbanización en Punta Martinet, Ibiza, 1966–71* (Almería: Colegio de Arquitectos Almería, 1996), 12–16.

³¹ On these houses see: Gordon Guerra, Jordi; Martínez Duran, Anna y Tost, Xavier Martín, "Germán Rodríguez Arias en Ibiza. Paisaje y arquitectura en Portinatx (1961–66)", *Revista De Arquitectura*, vol. 28, no. 44 (2023): 214.



FIG. 10

Germán Rodríguez Arias,
Refugio de Pere Mir,
Farellones (Chile), 1948;
detalle del exterior.
Germán Rodríguez Arias,
House for Pere Mir,
Farellones (Chile), 1948;
detail of the exterior.

itectura donde lo tectónico, esto es, el ensamblaje y articulación de los elementos materiales, es más relevante que la imagen general o volumétrica que puede tomar el edificio. Lo significativo no es la pureza o no del volumen, sino la manera en la que este se construye como ensamblaje racional de elementos (Fig. 09 y 10).²⁶

REGRESO A IBIZA (1957 - 87)

En el retorno de Germán Rodríguez Arias a España, en 1957, aún pesaba el que hubiera pertenecido al grupo de arquitectos declarados en 1940 como «susceptibles de ser sancionados por sus responsabilidades durante la guerra.»²⁷ Igualmente el arquitecto aparecía en la «Orden de 9 de julio de 1942,» publicada en BOE, como uno de los arquitectos sancionados con «suspensión total en el ejercicio público y privado de la profesión en todo el territorio nacional, sus posesiones y protectorado.»²⁸ No es de extrañar que el arquitecto prefiriera refugiarse en un lugar menos expuesto que Barcelona, apostando por Ibiza como su lugar de regreso.²⁹ Pronto Rodríguez Arias empezó a hacerse un hueco en el ambiente isleño. Formó parte del Consejo Sindical Insular, fue arquitecto municipal y contribuyó a las discusiones sobre el nuevo PGOU que se estaba desarrollando en los 60. En esa década es cuando además se intensificó su actividad profesional, en la que se destacan hoteles como el Marco Polo, en Sant Antoni de Portmany, el Cenit, en Ibiza ciudad o el Ses Estaques, en Santa Eulària.

De todos los proyectos de este segundo periodo en Ibiza es en las viviendas particulares donde puede constatarse con mayor claridad el recorrido emprendido, aquello que permanece, lo que ya se perdió y lo que se ha incorporado tras la experiencia en Chile. También en esos años, en Ibiza, se produce un reencuentro entre algunos de los que participaron en los ya históricos números de A.C. por medio del desarrollo del conjunto de viviendas unifamiliares Can Pep Simón, en Punta Martinet, bajo la coordinación de Josep Lluís Sert. Para el proyecto de algunas de las viviendas, Sert incorporó a Sixt Illescas, Erwin Broner, así como a Germán Rodríguez Arias, que realizó las llamadas Casa Blanca, en 1968, y el Bungalow, en 1969.³⁰ La comparativa entre lo que propuso Rodríguez Arias y sus compañeros guarda cierto interés. Si bien la mayoría de los diseños en Can Pep Simón tienden a entenderse como volúmenes articulados que se despliegan sobre la topografía del terreno — quizá en modo afín a lo ya practicado por arquitectos ya pertenecientes a la tercera generación de arquitectos modernos, como José Antonio Coderch— los de Rodríguez Arias, sin embargo, procuran contenerse en un volumen único, remitiendo a aquel universo de fascinación por Ibiza que dio pie a la también muy compacta casa en Sant Antoni, de 1935. La organización interior, sin embargo, sí que sería ya diferente. Si en su primera casa en Ibiza el salón se abría a terrazas en ambos costados, y las habitaciones del resto de la vivienda se abrían francas sobre el salón, representando así un modo de vida completamente tradicional, en el Bungalow y la Casa Blanca, aunque el salón se mantenía como el corazón y eje central de la casa, existía ahora una mediación separadora entre este y las otras estancias de vida, en especial los dormitorios, de manera que se propiciaba una mejor separación funcional de los distintos espacios como la doctrina moderna defendía.

Fue en la Bahía de Portinatx, lugar en el que se instaló el propio Rodríguez Arias en su regreso a Ibiza, donde desarrolló la mayoría de sus viviendas unifamiliares, incluyendo entre otras la casa Ballester (1960-61), el bungalow Fornes (1961), la casa Ebben-Manders (1963) o Can Pere Rei (1966).³¹ Pero sus dos obras más personales en Portinatx, y donde se verían con mayor claridad las diferencias entre los dos periodos ibicencos, serían su propia casa y la que proyectara para su amigo

26 Francisco González de Canales, «Piedra en la piedra. La arquitectura cordillerana de Germán Rodríguez Arias», 83. El artículo considera además una relación con los cambios existentes en el discurso mismo de la modernidad y una nueva prevalencia tectónica.

27 En el expediente de Rodríguez Arias en el COAC podía leerse: «Antecedentes izquierdistas. Huido al extranjero. Pertenecía al GATPAC.» Estos y los anteriores datos son citados por David

Caralt, «Una arquitectura de l'exili», *Diagonal* 29 (2011): 49.

28 Ibid.

29 Esta interpretación también coincidiría con la del hijo del también miembro del GATPAC Sixt Illescas, Alberto Illescas, y que tuvo mucho contacto con nuestro arquitecto: Albert Illescas, «Germán Rodríguez Arias (1902-1987),» *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* 175 (1987): 150.

30 Una monografía sobre el proyecto que además contiene una

reflexión más amplia sobre las vanguardias, el GATEPAC e Ibiza puede encontrarse en: Josep Maria Rovira, *Urbanización en Punta Martinet, Ibiza, 1966-71* (Almería: Colegio de Arquitectos Almería, 1996), 12-16.

31 Sobre estas casas ver: Gordon Guerra, Jordi; Martínez Duran, Anna y Tost, Xavier Martín, «Germán Rodríguez Arias en Ibiza. Paisaje y arquitectura en Portinatx (1961-66).» *Revista De Arquitectura*, vol. 28, no. 44 (2023): 214.



FIG. 11

Germán Rodríguez Arias,
Casa Churruca, Portinatx (Ibiza),
1962; detalle del exterior.
Germán Rodríguez Arias,
Churruca House, Portinatx (Ibiza),
1962; exterior detail.

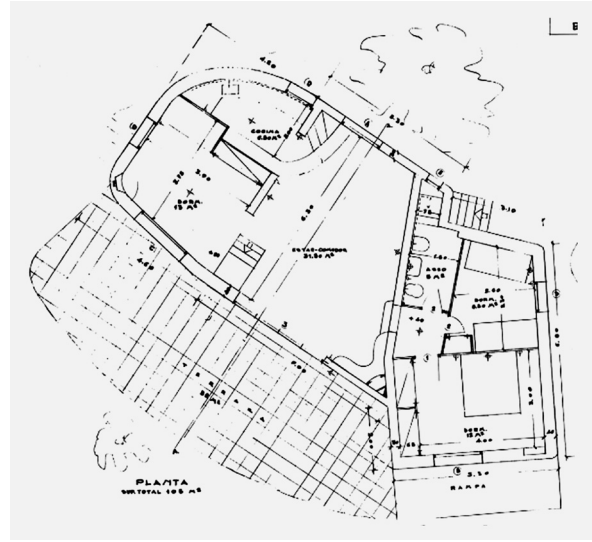


FIG. 12

Germán Rodríguez Arias,
Casa Churruca, Portinatx (Ibiza),
1962; planta.
Germán Rodríguez Arias,
Churruca House, Portinatx (Ibiza),
1962; floor plan.

ers, the Ballester house (1960–61), the Forns bungalow (1961), the Ebben-Manders house (1963) and Can Pere Rei (1966).³¹ However, his two most personal works in Portinatx, and those in which the differences between his two periods in Ibiza are most clearly seen, are his own house and the one he designed for his friend Ricardo Churruca, with whom he had also collaborated in the 1930s on the construction of a residential building on Barcelona's Diagonal Avenue.³² In the Churruca House (1962), we can find details already present in some of his Chilean houses, such as the Los Guindos House, the first one he built for Neruda in Santiago (1942–45), in which the poet asked the architect to incorporate some expressive tree trunks he had found on the land.³³ Rustic wooden beams were already present in Le Corbusier's Errázuriz house and were also incorporated into the Isla Negra and the Chascona house. Apart from these more explicit translations, in the Churruca house, and in his own house, there is also a departure from a preconceived notion of Ibiza architecture as clean, cubic, and white.³⁴ It is true that the Churruca house is quite compact, as common in the designs of the architect, but the volumetric simplicity of the Sant Antoni house is now challenged by a much more organic formalisation, in which one could actually refer to the intertwining of two volumes of unequal character (Fig. 11). The first of these volumes incorporates the living room and kitchen, with subtly curved shapes that are embedded against the terrain to fragment the section into two levels, the lower one opening onto the outside with a terrace offering impressive views over the bay. The second, more regularly cubic and functionalist, organises the two bedrooms and a bathroom. As in the Sant Antoni house, the living room is the centre and the distinctly main space of the house. But in Churruca house its geometric configuration is much more elusive. When observing the space, the appropriate way in which the furniture should be arranged does not seem obvious. With this ambiguity of arrangement, Rodríguez Arias seems to distance himself from functionalism and its more deterministic approach, giving the inhabitant the power to decide on their own use of the space in a more open way (Fig. 12). The living room of the Rodríguez Arias house is also central and predominant, with the other programmatic parts of the house attached to it. In this case, the successive atomisation of certain specific domestic elements—a shower, a wardrobe, a wood store, a fireplace—incorporates the more organic character present in his works from the 1960s (Fig. 13). Perhaps it is true that, when it comes to understanding vernacular architecture, the freely organic forms of these

32 The building was completed with Rodríguez Arias already in exile (1935–1940). Churruca, who remained in Catalonia after the war, had renounced architectural modernism in the post-war period, definitively abandoning the practice of architecture in the 1950s.

33 In the case of the Los Guindos house in Santiago, these logs

will appear in the theatre that was built in the garden, dedicated to his late friend Federico García Lorca. In La Chascona, the second house in Santiago, there would be a huge log presiding over the living room, perhaps more in line with what can be seen in the Churruca house.

34 In his review of Rodríguez

Arias' architecture in the 1960s, Salvador Roig mentions a certain inclination towards the 'picturesque' nature of the vernacular, which was not evident in the house in Sant Antoni de Portmany, for example, in the 1930s. Salvador Roig, "Germán Rodríguez Arias: Casa Churruca," 83.



FIG. 13

Germán Rodríguez Arias,
Casa Churrucá, Portinatx (Ibiza),
1962; interior.
Germán Rodríguez Arias,
Churrucá House, Portinatx (Ibiza),
1962; interior.

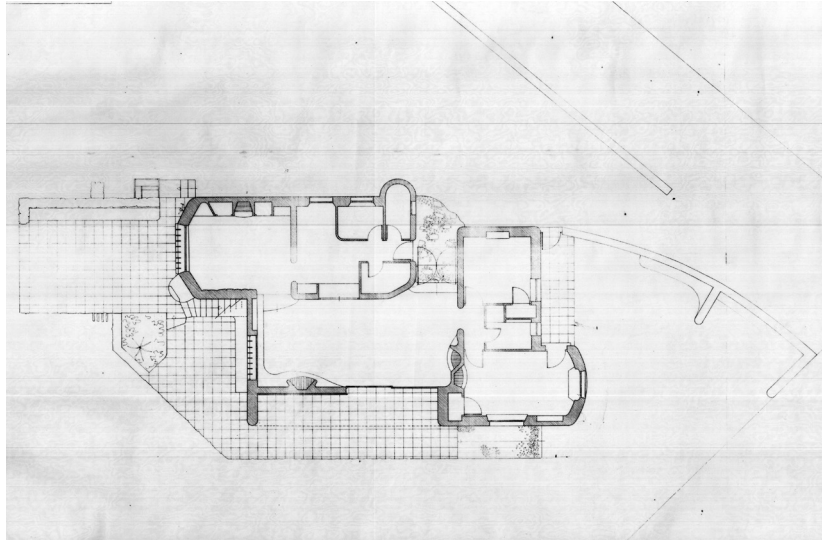


FIG. 14

Germán Rodríguez Arias,
Casa Rodríguez Arias, Portinatx
(Ibiza) 1957/65; planta.
Germán Rodríguez Arias,
Rodríguez Arias House, Portinatx
(Ibiza) 1957/65; floor plan.

Ricardo Churrucá, con el que además había colaborado en los 30 para la realización de un edificio de viviendas en la Diagonal de Barcelona³². En la casa Churrucá (1962) podemos encontrar detalles ya presentes en algunas de sus casas chilenas, como la casa de Los Guindos, la primera que realizó para Neruda en Santiago (1942-45), en la que el poeta solicitó al arquitecto que incorporara unos expresivos troncos que había encontrado en el terreno.³³ Si bien la presencia de rústicos rollos de madera ya estaba en la referida casa Errázuriz, de Le Corbusier, e incorporados a la Casa de Isla Negra y La Chascona. Aparte de estas traslaciones más explícitas, en la casa Churrucá, o en su propia casa, se constata además un alejamiento respecto a una concepción de la arquitectura de Ibiza como imagen prefijada —limpia, cúbica, blanca— que debía reflejarse a cualquier precio.³⁴ Es cierto que la casa Churrucá es bastante compacta, como había venido siendo común en el arquitecto, pero la simplicidad volumétrica de la casa de Sant Antoni queda ahora desafiada por una formalización mucho más orgánica, en la que en realidad podría hablarse de dos cuerpos maclados de desigual carácter (Fig. 11). El primero de ellos incorpora salón y cocina, con formas sutilmente combadas que se empotran contra la orografía del terreno para fragmentar la sección en dos planos, el inferior abierto hacia el exterior con una terraza que ofrece impresionantes vistas sobre la bahía. El segundo, más regularmente cúbico y funcionalista, organiza los dos dormitorios y un baño. Tal y como sucedía en la casa de Sant Antoni, el salón es el centro y el espacio distintivamente principal de la casa, pero en Churrucá su configuración geométrica es mucho más esquiva. De hecho, al observar el espacio, la manera adecuada en la que el mobiliario debería ser dispuesto no parece en nada obvia. Con esta ambigüedad de disposición, Rodríguez Arias parece distanciarse del funcionalismo y su proceder más determinista, confiriendo en cierto modo al habitante la potestad de decidir sobre su propio aposentamiento en el espacio de manera más abierta (Fig. 12). También es muy central y predominante el salón de la casa Rodríguez Arias, al que se van enganchando las otras piezas programáticas de la casa. En este caso, la atomización sucesiva de algunos elementos domésticos puntuales —una ducha, un armario, un leñero, una chimenea—, incorpora ese carácter más orgánico ahora presente en su obra de los 60 (Fig. 13). Quizá es cierto que, a la hora de entender la arquitectura vernácula, las formas libremente orgánicas de estos elementos salientes pudieran adolecer de un cierto carácter excesivamente retórico, en un afán por matizar la imagen cúbica para construir una otra

32 El edificio se acabó con Rodríguez Arias ya en el exilio (1935-1940). Churrucá, que se mantuvo en Cataluña tras la guerra, había renunciado a la modernidad arquitectónica en la posguerra, abandonando definitivamente la práctica de la arquitectura en los años 50.

33 En el caso de la casa de Los Guindos, en Santiago, estos troncos aparecerán en el teatro

que se construyó en el jardín, dedicado a su fallecido amigo Federico García Lorca. En La Chascona, la segunda casa en Santiago, se trataría de un enorme troco que presidiría el salón, quizá más en línea con lo que se aprecia en la casa Churrucá.

34 En su reseña sobre la arquitectura de Rodríguez Arias en los años 60, Salvador Roig

Menciona una cierta inclinación por lo «pintoresco» de lo vernáculo, que sin embargo no se registraba en los años 30, por ejemplo, en la casa de Sant Antoni de Portmany. Salvador Roig, «Germán Rodríguez Arias: Casa Churrucá,» 83. Ibiza. Paisaje y arquitectura en Portinatx (1961-66)». *Revista De Arquitectura*, vol.



FIG. 15

Germán Rodríguez Arias,
Casa Rodríguez Arias, Portinatx
(Ibiza) 1957/65; exterior.
Germán Rodríguez Arias,
Rodríguez Arias House, Portinatx
(Ibiza) 1957/65; exterior.

protruding elements could suffer from a certain excessively rhetorical character in an effort to nuance the cubic image to construct another one in line with the new organicist discussions within modernism. In Rodríguez Arias' favour, it could be said that some of these alterations stem from functional or constructive solutions, such as the domed skylight in Churruca or the shower, which could also be outside, in his own house (Figs. 14 and 15).

Finally, it is worth to note that these houses not only offer more formal freedom in their floor plans and spatial organisation but also greater inventiveness in their construction solutions, expressively exposed in their most particular details. Notably, the Catalan vault was used, which the architect, unlike Sert and Bonet, and even Le Corbusier, had not used in his previous period. The Catalan vault, which he hadn't use because of his obsession at the time with cubic, white architecture, is now present in both houses' main spaces. However, we find a not very common use it. Unlike the aforementioned architects, Rodríguez Arias does not use them as spatial modules, nor even as a means of structuring the space, but in a novel hybrid manner.³⁵ With the intention of using authentic vernacular construction methods, rather than adaptations of them—see the concrete vaults of Sert, Bonet, and Le Corbusier—Rodríguez Arias is also limited by these methods, having to

³⁵ Although present in the Monol houses (1919), Le Corbusier's interest in the so-called Catalan vault became explicit in 1928, after visiting Barcelona and his

first contact with young people such as Josep Lluís Sert. In the 1930s, it appeared in Le Corbusier's works such as the maison de week-end (1935). In

Sert's work, they can be found, for example, in Garraf (1934-5), and Bonet began to use them commonly in his houses in Martínez (1940-2), Argentina.

en consonancia con las nuevas discusiones organicistas de la modernidad de la época. Aunque a favor de Rodríguez Arias pudiera decirse que algunas de estas alteraciones provengan de soluciones funcionales o constructivas, como lucernario que se aboveda en Churruca, o la ducha que también pudiera ser exterior, en la Rodríguez Arias (Fig. 14 y 15).

Finalmente, también habría que destacar que en estas casas no solo existe una mayor libertad formal en sus plantas y organización espacial, sino también una mayor inventividad en sus soluciones constructivas que, en sus detalles más particulares, procurarán dejarse además expresivamente expuestas. Muy particular es el uso de la bóveda catalana, que el arquitecto, al contrario de Sert o Bonet, e incluso Le Corbusier, no había utilizado en su anterior periodo. La bóveda catalana, de la que había rehuido en su obsesión entonces con una arquitectura cúbica y blanca, está presente ahora en el espacio principal de ambas casas. No se trata, por otro lado, de una incorporación muy al uso de la misma. Rodríguez Arias, al contrario que los autores antes mencionados, no las utiliza a modo de módulos espaciales, ni si quiera con un carácter estructurador del espacio, sino de una forma novedosamente híbrida.³⁵ Con la intención de utilizar los verdaderos métodos de la construcción vernácula, y no traducciones de los mismos —véanse las bóvedas en hormigón de Sert, Bonet y Le Corbusier— Rodríguez Arias se ve también limitado por los mismos, teniendo que recurrir a soluciones compuestas. Así, los forjados de vigas de rústica madera —como vimos en sus casas chilenas— aunque limitados en cuanto a su longitud posible por la exigua provisión que ofrecen los bosques baleares, son extendidos por una bóveda cerámica sobre la que se apoyan en su extremo, consiguiendo una mayor luz en el espacio del salón que adquiere así dimensiones más propias de la arquitectura moderna. Ambos, los rollizos de madera y las piezas cerámicas que conforman la base de la bóveda quedan expuestas, exhibiendo con ello la lógica de su propia construcción y su textural riqueza (Fig. 13). El híbrido de *forjado de vigas de madera/bóveda cerámica* de la casa Churruca conforma además un lucernario de gran expresividad, y que incorpora luz en la profundidad del salón para aportar un carácter más orgánico también en sección. La misma solución aparece en la casa Rodríguez Arias, aunque quizá con un desarrollo más modesto (Fig. 15 y 16). Son sin duda estas invenciones constructivas, fundamentadas en un uso creativo de las soluciones vernáculos, donde se aprecian algunas de las contribuciones más relevantes del arquitecto en este nuevo periodo. Se trata de una nueva aproximación a lo vernáculo que fija su interés en un tipo de ensamblaje de piezas espaciales y materiales, en la propia tectónica de lo constructivo, más que en una obsesión por fijar una determinada imagen general asociable a lo moderno. No cabe duda de que el paso por Chile fue instrumental para este cambio, y que encuentra sus raíces en experiencias como Farellones. Pero también fueron de importancia las experiencias con Neruda para flexibilizar la relación entre arquitectura y vida, y proponer una espacialidad más huidiza y menos impositiva. Porque si hubiera que resumir el cambio más significativo, lo que pudo recoger el arquitecto Germán Rodríguez Arias a lo largo de este periplo entre sus dos periodos ibicencos, quizá cabría decir que fue el de desquitarse del prejuicio, inhibir lo que debiera ser la adecuada imagen de lo moderno, para abrirse a un entendimiento del habitar mucho más libre, fuera de cualquier norma o canon establecido, y fundamentado más en la experiencia, tanto de quien habita, como de quien construye.

35 Aunque presente en las casas Monol (1919), el interés de Le Corbusier por la llamada bóveda catalana se hizo explícito a partir de 1928, tras visitar Barcelona y

su primer contacto con jóvenes como Josep Lluís Sert. En los 30 aparece en obras corbusierianas como la *maison de week-end* (1935). En Sert, están por

ejemplo en Garraf (1934-5), y Bonet, empieza a utilizarlas comúnmente desde sus casas en Martínez (1940-2), Argentina.



FIG. 16
 Germán Rodríguez Arias,
 Casa Rodríguez Arias, Portinatx
 (Ibiza) 1957/65; detalle del interior.
 Germán Rodríguez Arias,
 Rodríguez Arias House, Portinatx
 (Ibiza) 1957/65; detail of the
 interior.

resort to composite solutions. Thus, the rustic wooden beam floors—as we saw in his Chilean houses—although limited in length by the meagre supply offered by the Balearic forests, are extended by a ceramic vault on which they rest, achieving a greater span in the living room space, to achieve dimensions more alike to modern architecture. Both the wooden beams and the ceramic pieces forming the vault are exposed, thus displaying the logic of their construction and their textural richness (Fig. 13). The Churruca house's hybrid 'wooden beam/ceramic vault' also forms a highly expressive skylight, which brings light into the living room, bringing a more organic character in section. The same solution appears in the Rodríguez Arias house, although perhaps in a more modest way (Figs. 15 and 16). These constructive inventions, based on the creative use of vernacular solutions, are some of the architect's most relevant contributions in this new period. This is a new approach to the vernacular that focuses on a type of assembly of spatial and material elements, on the tectonics of construction itself, rather than on an obsession with establishing a certain general image associated with modernism. There is no doubt that his time in Chile was instrumental in this change, which has its roots in experiences such as Farellones. However, his experiences with Neruda were also important in making the relationship between architecture and life more flexible and proposing a more elusive and less imposing spatiality. In sum, if we had to summarise the most significant change, what the architect Germán Rodríguez Arias was able to gather during this journey between his two periods in Ibiza, it could be said that it was to break free from prejudice, to inhibit what should be the appropriate image of the modern, to open up to a much freer understanding of living, outside any established norms or canons, and based more on the experience of both those who live there and those who build it.

About the authors:
 Francisco Gonzalez de Canales
 (Universidad de Sevilla)
 currocanales@us.es
 ORCID: 0000-0003-0412-7108

Lucía Nuria Álvarez Lombardero
 (Architectural Association School of Architecture)
 nuria.lombardero@uah.es
 ORCID: 0000-0003-3228-7774

Sobre los autores:
 Francisco Gonzalez de Canales
 (Universidad de Sevilla)
 currocanales@us.es
 ORCID: 0000-0003-0412-7108

Lucía Nuria Álvarez Lombardero
 (Architectural Association School of Architecture)
 nuria.lombardero@uah.es
 ORCID: 0000-0003-3228-7774

- A.C. 6 (1932).
 A.C. 18 (1935).
 A.C. 21 (1936).
 AA.VV.: *Arquitecturas desplazadas: Arquitecturas del exilio español*. Madrid: Ministerio de Vivienda, 2007.
 Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1982.
 Calderon, Pilar y Marc Folch. *Neruda-Rodríguez Arias. Casas per un poeta*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña, 2004.
 Caralt, David. «Una arquitectura de l'exili. Germán Rodríguez Arias a Xile (1939-1957)», *Diagonal* 29 (2011): 47-50.
 Caralt, David. «Germán Rodríguez Arias y el cine central de Chillán (1945). Una historia del exilio catalán», *Arquitecturas del Sur*, vol. 30, no. 39 (2011): 14-27.
 García-Diego, Héctor y María Villanueva. «Erwin Broner, Ibiza 1934: relato de un instante...», *Rita* 3 (2015): 124.
 García Mercadal, Fernando, *La casa popular en España*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
 González de Canales, Francisco. «The Conflicting Vernacular», *Journal of Architectural Education*, Vol. 64, No. 1 (2010): 70-82.
 González de Canales, Francisco. «Piedra en la piedra. La arquitectura cordillerana de Germán Rodríguez Arias», *ARQ* 71 (2009): 80-83.
 Gordon Guerra, Jordi; Martínez Duran, Anna; Tost, Xavier Martín. «Germán Rodríguez Arias en Ibiza. Paisaje y arquitectura en Portinatx (1961-66)». *Revista De Arquitectura*, vol. 28, no. 44 (2023): 208-229.
 Illescas, Alberto. «Germán Rodríguez Arias (1902-1987)», *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* 175 (1987): 150.
 Mestre, Bartolomeu y Elias torres, «Guía de arquitectura de Ibiza y Formentera», *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* 142-143 (1980): 111-121.
 Passanti, Francesco. «The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier», *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 56, No. 4 (1997): 438-451.
 Pozo, José Manuel; García-Diego Villarías, Héctor; Caballero Zubia, Beatriz: *Arquitectura importada y exportada en España y Portugal (1925-1975)*. Actas del X edición del Congreso Internacional Historia de la Arquitectura Moderna Española. Pamplona: Universidad de Navarra, 2016.
 Pizza, Antonio. *J. LL. Sert y El Mediterráneo*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1996.
 Pizza, Antonio (Ed.). *Habitar la «Isla Blanca»: Interpretaciones de la arquitectura ibicenca*. Ibiza: Demarcació d'Eivissa i Formentera del Col·legi Oficial d'Arquitectes de les Illes Balears (COAIB) y Madrid: Ediciones Asimétricas, 2002.
 Rodríguez Branchat, Rosa. *La construcció d'un mite. Cultura i franquisme a Eivissa, 1936-1975*. Barcelona: editorial Afers, 2014.
 Roig, Salvador. «Germán Rodríguez Arias: Casa Churruca», *D'A: revista balear d'arquitectura* 3 (1990): 82-89.
 Rovira, Josep María. *Urbanización en Punta Martinet, Ibiza, 1966-71*. Almería: Colegio de Arquitectos Almería, 1996.
 Sert, José Luis. *Ibiza: fuerte y luminosa*. Barcelona: Polígrafa, 1967.
 Sustertic, Paolo. «Moderna y Mediterránea», *DC* 9-10 (2003): 121-134.

Source of illustrations

- Fig. 01. A.C. 6, 1932.
 Fig. 02. A.C. 21, 1936.
 Fig. 03. Joaquín del Palacio Archive (Kindel).
 Courtesy of Hotel Ses Savines.
 Fig. 04. A.C. 19, 1935.
 Fig. 05. Germán Rodríguez Arias Collection,
 Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña.
 Fig. 06. A.C. 19, 1935.
 Fig. 07. Germán Rodríguez Arias Collection,
 Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña.
 Fig. 08. Photograph by Manuel Solimano.
 Courtesy of the Pablo Neruda Foundation.
 Fig. 09. Photograph of architect Ignacio Quintana Osorio
 commissioned by the author.
 Fig. 10. Photograph of architect Ignacio Quintana Osorio
 commissioned by the author.
 Fig. 11. D'A: Balearic architecture magazine 3, 1990.
 Fig. 12. Germán Rodríguez Arias Collection,
 Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña.
 Fig. 13. D'A: revista balear d'arquitectura 3, 1990.
 Fig. 14. Germán Rodríguez Arias Collection,
 Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña.
 Fig. 15. Photograph by the author.
 Fig. 16. Photograph of Salvador Roig commissioned
 by the author.

Procedencia de las ilustraciones:

- Fig. 01. A.C. 6, 1932.
 Fig. 02. A.C. 21, 1936.
 Fig. 03. Archivo Joaquín del Palacio (Kindel).
 Cortesía del Hotel Ses Savines.
 Fig. 04. A.C. 19, 1935.
 Fig. 05. Fondo Germán Rodríguez Arias,
 Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña.
 Fig. 06. A.C. 19, 1935.
 Fig. 07. Fondo Germán Rodríguez Arias. Archivo del Colegio
 Oficial de Arquitectos de Cataluña.
 Fig. 08. Fotografía de Manuel Solimano. Cortesía de la
 Fundación Pablo Neruda.
 Fig. 09. Fotografía del arquitecto Ignacio Quintana Osorio
 por encargo del autor.
 Fig. 10. Fotografía del arquitecto Ignacio Quintana Osorio
 por encargo del autor.
 Fig. 11. D'A: revista balear d'arquitectura 3, 1990.
 Fig. 12. Fondo Germán Rodríguez Arias, Colegio Oficial de
 Arquitectos de Cataluña.
 Fig. 13. D'A: revista balear d'arquitectura 3, 1990.
 Fig. 14. Fondo Germán Rodríguez Arias, Colegio Oficial de
 Arquitectos de Cataluña.
 Fig. 15. Fotografía del autor.
 Fig. 16. Fotografía de Salvador Roig por encargo del autor.



El grado cero de Peter Zumthor, un nuevo realismo en tanto que creación absoluta

Peter Zumthor's zero degree, a new realism as absolute creation

ELENA MARÍA PÉREZ LÓPEZ

(Universidad Politécnica de Madrid, University of Houston)

Resumen

La obra de Peter Zumthor dio un giro trascendental a mediados de los 1980s que cambió su razón de ser. Bajo la influencia determinante de algunos movimientos del arte contemporáneo, derivó en lo que algunos llamaron minimalismo arquitectónico o, en su versión más extrema, el «grado cero» de la arquitectura. Su aparición se ha atribuido a una reinterpretación arquitectónica de un *degré zéro* lingüístico apoyado en formas y principios del arte conceptual y del arte minimal de los 1960s. La evolución del grado cero que Zumthor aplicó explícitamente en la Topografía del Terror en Berlín y el Steilneset Memorial en Vardø sugiere que pudo encontrar su condición cero de la arquitectura en raíces anteriores. Una revisión del concepto y de ambos proyectos revela ecos del suprematismo de Malevich y del constructivismo ruso para acercarse a algunas de las claves de la transición de Zumthor hacia un realismo fenomenológico.

Abstract

Palabras clave: Peter Zumthor, Grado Cero, Realismo, Fenomenología, Arte. Peter Zumthor's work underwent a pivotal shift in the mid-1980s that changed its reason for being. Under the decisive influence of certain contemporary art movements, it turned into what some have called architectural minimalism or, in its most extreme form, the «zero degree» of architecture. Its emergence has been attributed to an architectural reinterpretation of a linguistic *degré zéro* based in forms and principles of Conceptual art and Minimal art of the 1960s. The evolution of the zero degree that Zumthor explicitly applied in the Topography of Terror in Berlin and the Steilneset Memorial in Vardø suggests that he may have found his zero condition of architecture in earlier roots. A review of the concept and both projects reveals echoes of Malevich's Suprematism and Russian Constructivism, to approach some of the keys to Zumthor's transition toward a phenomenological realism.

Como citar Citation

Keywords: Peter Zumthor, Zero Degree, Realism, Phenomenology, Art
Pérez López, Elena María. «El grado cero de Peter Zumthor, un nuevo realismo en tanto que creación absoluta». *BAC Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea* 15 (2025): 64-81. <https://doi.org/10.17979/bac.2025.15.12155>.



PETER ZUMTHOR'S ZERO DEGREE, A NEW REALISM AS ABSOLUTE CREATION

Peter Zumthor's work underwent a radical transformation in the mid-1980s as he participated in a *recherche architecturale* primarily led by architects from Northern Switzerland.¹ Certain contemporary art movements had a decisive effect, enabling this shift toward what came to be known as architectural minimalism, new simplicity or, in its most extreme version, the "zero degree" of architecture. The emergence of this movement has been attributed to the architectural reinterpretation of a linguistic *degré zéro* grounded on forms from, among others, Minimal art and Conceptual art of the 1960s. The evolution of the zero degree, which Zumthor explicitly applied in two projects, Topography of Terror in Berlin (1993-2004) and the Steilneset Memorial in Vardø (2007-2011), suggests that he may have found his zero condition of architecture in earlier roots. A review of the concept and both projects reveals echoes of Malevich's Suprematism and Russian Constructivism, offering insight into some of the key aspects of Zumthor's transition towards phenomenological realism.

ZERO DEGREE

The concept of "zero degree" has been repeatedly identified with the autonomy and self-referentiality of the work of art or architectural object. Dan Graham attributes the zero condition to both the functionalist architecture of the International Style and the minimalist and conceptual art of the 1960s. "It deliberately sought to suppress both interior (illusionistic) and exterior (representational) relationships to achieve a zero degree of signification"², he notes. As happened with the emergence of the Conceptual art, one of the implications of this self-referentiality is the artwork's closeness to the threshold of its zero degree, halfway between material and concept. If painting or any other artistic medium, including architecture, arrived at its zero degree, its self-reflexivity goes beyond this notion, necessarily implying that the arts are confined to their own area of competence.³ Thus, there is a close relationship between degree zero, the autonomy of the arts and their self-referentiality, if they are not intimately connected.

It wasn't until 1994 that Martin Steinmann identified this zero degree again for the architects of Northern Switzerland. Their work reflected diverse individualities, but also shared interest and attitudes in what Steinmann calls a collective *recherche architecturale*, in which Zumthor himself played a fundamental role. These architects, in a way, capitalized on the path forged during the preceding decades, with the more than remarkable influence of Aldo Rossi from his teaching position in Zurich, as well as the legacy of writers and thinkers of the French post-structuralism. According to Steinmann:

"It is the search for a form which lies this side of symbol: this side of that other self. In this sense the *recherche architecturale* pursued by these architects, here representative of Northern Swiss architecture, can be seen as a search for a *degré zéro*, at which architecture would attain a new *presence*."⁴

Steinmann, along with Bruno Reichlin, carried out a semiological research from Zurich that shaped the debate and development of this Swiss architecture.⁵ Hence, he clearly and precisely points at the literary origin of this new architectural production, since he experienced it firsthand. On the one hand, the postmodern architecture of the 1980s was already linked to post-structuralism through long-standing linguistic analogies with the sign and the symbol, which had led to an interpretation of architecture as language. On the other hand, The Swiss architecture's inclination towards simplicity was a radical rejection response to the binge

1 Martin Steinmann, "The Presence of Things. Comments on Recent Architecture in Northern Switzerland," in *Construction, Intention, Detail: Five Projects from Five Swiss Architects* (Zurich: Artemis, 1994), 8-25.
2 Dan Graham, "Art in Relation to Architecture. Architecture in Relation to Art," *Artforum* vol.

17, 6 (February 1979): 22-29. Translated by Moisés Puente in *El arte con relación a la arquitectura. La arquitectura con relación al arte* (Barcelona: Gustavo Gili, 2009).
3 Dan Graham y Gloria Moure, *Dan Graham: Works & Collected Writings* (Barcelona: Polígrafa, 2009), 61-69.
4 Steinmann, op. cit., 24.

Translated partially in *Arquitectura Viva* 41 (marzo-abril 1995), 33.
5 Jacques Lucan y Martin Steinmann, «Obsessions. Conversation entre Jacques Lucan et Martin Steinmann» in *Matière d'Art. Architecture Contemporaine en Suisse* (Basel: Birkhäuser, 2001), 8-25.

EL GRADO CERO DE PETER ZUMTHOR, UN NUEVO REALISMO EN TANTO QUE CREACIÓN ABSOLUTA

La obra de Peter Zumthor experimentó una transformación radical a mediados de la década de 1980 participando en una *recherche architecturale* llevada a cabo principalmente por arquitectos de la Suiza del Norte.¹ Algunos movimientos del arte contemporáneo tuvieron un efecto determinante que hicieron posible este cambio hacia lo que se denominó el minimalismo arquitectónico, nueva simplicidad o, su versión más extrema, el «grado cero» de la arquitectura. La aparición de esta corriente ha sido atribuida a la reinterpretación arquitectónica de un *degré zéro* lingüístico apoyado en formas de, entre otros, el arte mnimal y del arte conceptual de los 1960s. La evolución del grado cero que Zumthor aplicó explícitamente en dos proyectos, la Topografía del Terror en Berlín (1993-2004) y el Steilneset Memorial en Vardø (2007-2011), sugiere que pudo encontrar su condición cero de la arquitectura en raíces anteriores. Una revisión del concepto y de ambos proyectos permite descubrir ecos del suprematismo de Malevich y del constructivismo ruso para acercarse a algunas de las claves de la transición de Zumthor hacia un realismo fenomenológico.

GRADO CERO

El concepto de «grado cero» se ha identificado en repetidas ocasiones con la autonomía y la autorreferencialidad de la obra artística o del objeto arquitectónico. La condición cero es atribuida por Dan Graham tanto para la arquitectura funcionalista del estilo internacional, como para el arte minimalista y conceptual de la década de 1960. «Deliberadamente, buscaba suprimir tanto las relaciones interiores (ilusionistas) como las exteriores (figurativas) para conseguir un grado cero de significación»², apunta. Tal como sucedió a raíz de la emergencia del arte conceptual, una de las implicaciones de esta autorreferencialidad, es la aproximación de la obra al umbral de su grado cero, a medio camino entre el material y el concepto. Si la pintura o cualquier otro medio artístico, incluida la arquitectura, alcanzaron su grado cero, su autorreflexividad va más allá de esta noción, implicando necesariamente que las artes se encuentran confinadas a su propia área de competencia.³ De modo que existe una cercanía entre el grado cero, la autonomía de las artes y su autorreferencialidad, cuando no están íntimamente conectadas.

No será hasta 1994 cuando Martin Steinmann identifique de nuevo este grado cero para los arquitectos de la Suiza del Norte. Su trabajo no dejaba de reflejar las diversas individualidades, pero en él se apreciaban intereses y actitudes compartidos en lo que Steinmann califica una *recherche architecturale* colectiva, en la que el propio Zumthor resultó fundamental. Estos arquitectos capitalizaron de alguna manera el recorrido llevado a cabo durante las décadas anteriores, con la más que remarcable influencia de Aldo Rossi desde su papel docente en Zúrich, así como el legado de escritores y pensadores del posestructuralismo francés. Según Steinmann:

«Se trata de la búsqueda de una forma que descanse a este lado del símbolo: a este lado de ese otro yo. En este sentido, la búsqueda emprendida por estos arquitectos, representativa de la arquitectura de la Suiza del norte, puede ser considerada la aspiración a un *degré zéro* en la cual la arquitectura alcance una nueva *presencia*.»⁴

Steinmann, junto con Bruno Reichlin, desarrolló una investigación semiológica desde Zúrich que marcó el debate y desarrollo de esta arquitectura suiza.⁵ De ahí que señale con claridad y precisión el origen literario de esta nueva producción arquitectónica, pues lo vivió en primera persona. Por un lado, la arquitectura posmoderna de los 1980s ya se encontraba vinculada con el posestructuralismo a

1 Martin Steinmann, «The Presence of Things. Comments on Recent Architecture in Northern Switzerland,» en *Construction, Intention, Detail: Five Projects from Five Swiss Architects* (Zurich: Artemis, 1994), 8-25.
2 Dan Graham, «Art in Relation to Architecture. Architecture in Relation to Art,» *Artforum* vol.

17, 6 (February 1979): 22-29. Traducido por Moisés Puente en *El arte con relación a la arquitectura. La arquitectura con relación al arte* (Barcelona: Gustavo Gili, 2009).
3 Dan Graham y Gloria Moure, *Dan Graham: Works & Collected Writings* (Barcelona: Polígrafa, 2009), 61-69.
4 Steinmann, op. cit., 24.

Traducido parcialmente en *Arquitectura Viva* 41 (marzo-abril 1995), 33.
5 Jacques Lucan y Martin Steinmann, «Obsessions. Conversation entre Jacques Lucan et Martin Steinmann» en *Matière d'Art. Architecture Contemporaine en Suisse* (Basel: Birkhäuser, 2001), 8-25.

on postmodern forms of previous stages.⁶ This architectural crisis —crisis understood as change— draws on Roland Barthes's *Le degré zéro de l'écriture* to give rise to a zero degree of architecture. Just as Barthes's zero of writing is identified with the neutral element devoid of meaning, an empty form that follows no ideologies, minimalist architecture that appeared in the mid-1980s sought this neutral condition for its forms. Interestingly enough, this connection to Barthes's theory of zero degree had already been suggested in relation to operations conducted in the Conceptual art of the 1960s.⁷ While this immediate connection with French structuralism is undeniable, the origin of the term must legitimately be attributed to the Suprematist paintings of Kazimir Malevich.

In his writings of 1915,⁸ Malevich proposed the construction of autarchic forms that do not designate anything, that constitute an end in themselves, “the zero of form”, “the zero of creation”.⁹ This is the zero degree in its original statement. He explored the zero degree in the realm of painting, allowing him to reformulate the object of the work of art, giving rise to what he called a “new realism” as “absolute creation”. It is from this Suprematist poetics that the “zero” has undergone a series of transformations and interpretations throughout the twentieth century, both in its definition and in its formal manifestation, through different media and artistic disciplines, before arriving at architectural minimalism of the 1990s.

In formulating Suprematism, Malevich already advocated for the autonomy of the arts. He perceived a “Babelic confusion” in art, awaiting its liberation to speak its own language. He defended a shift in the creative will, one that could abandon figurative realism to protect the autonomy of all art, whose forms would be an elucidation of the pictorial realism of the masses and materials. Self-reference was also part of Malevich's discourse, as he defended the pictorial “form” itself, its essence and meaning, a form that would be in itself a living object, “pure painting”.¹⁰ This original contribution of the Suprematism was first exhibited at 0.10: The Last Futurist Exhibition of Painting in St. Petersburg, where ten artists sought the zero degree aligning concepts of Russian Formalism in art and literature.¹¹ (Fig. 01) The zero thus began in painting. From there, it went on to explore sculptural and architectural forms, first with Suprematism and Constructivism, and later with the Bauhaus, the Modern Movement and Functionalism, before arriving at Barthes's zero degree of writing in 1947. A whole genealogy of movements based on formalist theories from the avant-gardes of the twentieth-century. The artistic interest in zero degree did not cease with Barthes, rather, it continued, as seen, in the fields of painting and sculpture in the 1960s through purist currents based on reduction as an artistic principle, but also on the Platonic ideal that the beautiful is also true and good. Its main aim was an objectification of the work of art that makes isolated reality evident —a task requiring great intellectual and aesthetic discipline.¹²

PETER ZUMTHOR 'S ZERO DEGREE

Another acceptance of zero degree is what Reinhold Martin calls “empty form.” For Martin, empty form is form on the edge, a limit case. Formal emptiness, he elaborates, is a problem inherited from the Modern Movement, which he exemplifies with modernist abstraction.¹³ A Modern Movement whose legacy Peter Zumthor had been trained in, and whose postulates had not been forgotten in the Helvetic country. Switzerland turned out to be a fertile ground where to engender architectural minimalism and resume the zero, of which Zumthor was standard bearer.

On two occasions, he has manifestly worked from the perspective of the zero condition: in the Topography of Terror and the Steilneset Memorial in Vardø. Given the extreme nature of the zero degree, these projects embody exacerbated forms of the fundamentals upon which his work is based. For Martin, in empty form, questions of form tend to quickly become questions of content. A content that can be program, performance, or event; as well as in other traditions, it can be affect, ex-

6 Ibid., 23.

7 Graham y Moure, op. cit., 63.

8 Kazimir S. Malevich, *El Nuevo Realismo Plástico*, ed. Alberto Corazón (Madrid: Comunicación, 1975). In 1915 two texts by Kazimir Malevich appeared in Moscow where for the first time he poses his suprematist ideas and what he refers to “zero” (initially “nul” or “nothing”), *From*

Cubism to Suprematism in Art, to New Realism of Painting, to Absolute Creation, and From Cubism and Futurism to Suprematism. The New Painterly Realism.

9 Ibid., 22-26.

10 Ibid., 17-52.

11 Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. y David Joselit, *Art since 1900:*

Modernism, Antimodernism, Postmodernism, 3ª ed. (London: Thames & Hudson, 2016), 111.

12 Karl Ruhrberg, *Arte del siglo XX* (Cologne: Taschen, 2005), 295-302.

13 Reinhold Martin, “Empty Form (Six Observations),” *Log no. 11* (Winter 2008): 15-21.

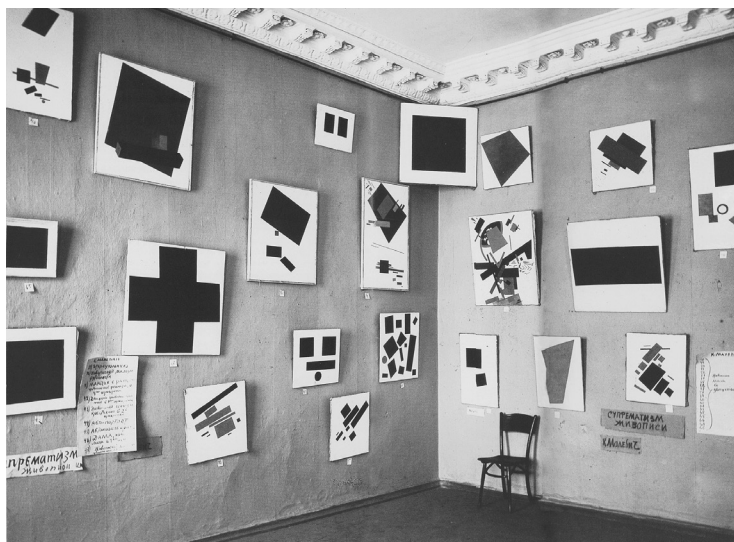


FIG. 1
«0.10» o «La Última Exposición
Futurista de Pinturas»,
Petrogrado, 1915.
“0.10” or “The Last Futurist
Exhibition of Paintings”,
Petrograd, 1915.

través de analogías lingüísticas con el signo y el símbolo de largo recorrido, que habían conducido a una interpretación de la arquitectura como lenguaje. Por otro, la inclinación de la arquitectura suiza hacia la simplicidad fue una respuesta de rechazo radical al atracón de formas posmodernas de las etapas previas.⁶ Esta crisis arquitectónica —crisis entendida como cambio— se apoya en *Le degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes para dar lugar a un grado cero de la arquitectura. Al igual que el cero de Barthes se identifica con el elemento neutro de la escritura carente de significado, una forma vacía que no sigue ideologías, la arquitectura minimalista gestada a mediados de los 1980s buscaba esa condición neutral para sus formas. Curiosamente, esta conexión con la teoría del grado cero de Barthes había sido sugerida ya en relación a operaciones realizadas en el arte conceptual de los 1960s.⁷ Mientras esta conexión inmediata con el estructuralismo francés es incontestable, el origen del término debe ser legítimamente atribuido a la pintura suprematista de Kazimir Malevich.

En sus escritos de 1915,⁸ Malevich proponía la construcción de formas autárquicas que no designen nada, que constituyan un fin en sí mismo, «el cero de la forma», «el cero de la creación».⁹ Esto es el grado cero en su enunciado original. Exploró el grado cero en el ámbito de la pintura permitiéndole reformular el objeto de la obra de arte dando lugar a lo que denominó un «nuevo realismo» como «creación absoluta». Es, desde esta poética suprematista, desde donde el cero ha experimentado una serie de transformaciones e interpretaciones a lo largo del siglo XX, tanto en su definición como en su manifestación formal, a través de diferentes medios y disciplinas artísticas antes de llegar al minimalismo arquitectónico de la década de 1990.

En la formulación del suprematismo, Malevich partía ya abogando por la autonomía de las artes. Percibía una «confusión babélica» en el arte, en espera de su liberación para que hablara su propia lengua. Defendía un cambio en la voluntad creadora que abandonara el realismo figurativo para proteger la autonomía de todo arte, cuyas formas fueran un esclarecimiento del realismo pictórico de las masas y de los materiales. La autorreferencia también formaba parte del discurso elaborado por Malevich en tanto que defendía la «forma» pictórica propiamente dicha, su esencia y su sentido, forma que sería en sí misma un objeto vivo, la «pintura pura».¹⁰ Esta aportación original del suprematismo, se expuso por primera vez en 0.10: La Última Exposición Futurista de Pinturas en San Petersburgo, donde diez artistas buscaban el grado cero alineando conceptos del Formalismo Ruso en el arte y la literatura.¹¹ (Fig. 01) El cero se inició, pues, en la pintura. De ahí pasó a explorar

6 Ibid., 23.

7 Graham y Moure, op. cit., 63.

8 Kazimir S. Malevich, *El Nuevo Realismo Plástico*, ed. Alberto Corazón (Madrid: Comunicación, 1975). En 1915 aparecieron en Moscú dos textos de Kazimir Malevich donde plantea por primera vez sus ideas

suprematistas y lo que denomina el «cero» (inicialmente «nulo» o «nada»), *Del Cubismo al Suprematismo en Arte*, *al Nuevo Realismo de la Pintura en tanto que Creación Absoluta*, y *Del Cubismo y del Futurismo al Suprematismo. El Nuevo Realismo Pictórico*.

9 Ibid., 22-26.

10 Ibid., 17-52.

11 Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. y David Joselit, *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, 3ª ed. (London: Thames & Hudson, 2016), 111.

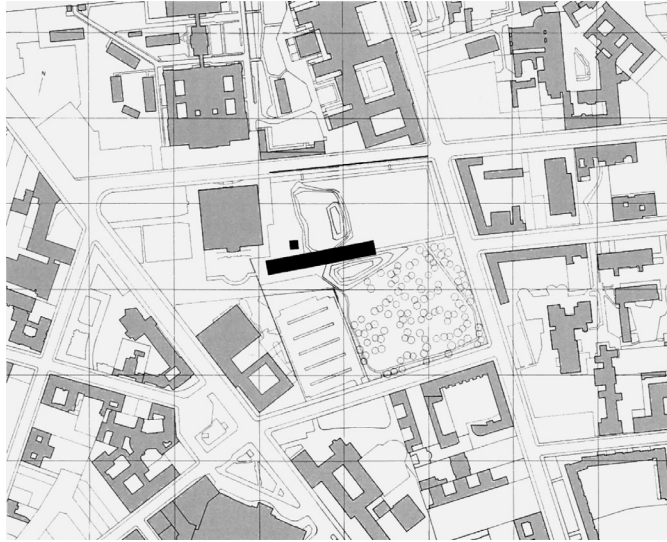


FIG. 2

Peter Zumthor, *Topografía del Terror*, Berlín, 1993-2004; plano de situación.

Peter Zumthor, *Topography of Terror*, Berlín, 1993-2004; site plan.

perience, or just feeling; or even symbol, image or icon. "Space" could also be another type of content, he points out.¹⁴ Graham also speaks about the relation between form and content. As he notes, "in the functionalist building, symbolic form is (apparently) eliminated (form and content being merged), there is no distinction between the form and its material structure; that is, the form represents nothing more or less *than* the material."¹⁵ In Zumthor's case, content was already evident in his projects from the mid-1980s, about which Steinmann says:

"The buildings depict work and as such they are related to particular movements in contemporary art: their subject is the work which produced them."¹⁶

Steinmann highlights two highly relevant aspects of Zumthor's work. First, that the content of his buildings is the architectural object itself, the material and the work employed in its production, distinctive of the self-referential architecture. Second, the close connection of this work to certain currents of contemporary art, as Zumthor incisively detailed.¹⁷ Steinmann elaborated that "it was essential for the poetry of work which characterizes it [the architecture of Peter Zumthor], that his buildings were simple volumes —that they have a *forme forte*. Attention can thus focus on surfaces, on the way in which they are "made" or, more precisely, on the way in which the sensitive experiences that they transmit are "made" (or on these experiences themselves)".¹⁸

The perception of indivisibility between production and meaning of the Medieval aesthetics is brought back to life in Zumthor's architecture. He takes Mies van der Rohe's baton and legacy by creating autonomous architectures whose independent existence is significant in itself.¹⁹ They are as well self-referential architectures because they begin and end in themselves, and only explain their own materiality, their factuality, their obviousness. Their material conditions lead to the forces that act in their interior, to their reality. The Berlin and Vardø projects reflect these ideas inherent in the zero degree, whose journey since Malevich resonates in Zumthor's work.

PURE CONSTRUCTION

Zumthor's first declared attempt at tackling a project under the premises of zero degree was in the Topography of Terror International Exhibition and Documentation Center in Berlin. The building was intended to house the few remaining vestiges of the Gestapo Headquarters between two mounds of rubble. (Fig.02) To address this project, Zumthor modified his working methodology. While in his early period he

14 Martin, op. cit., 15.

15 Graham, op. cit., 23.

16 Martin Steinmann, "Techné. On the Work of Peter Zumthor," *Domus* 710, (November 1989): 53.

17 Peter Zumthor, "Eine Anschauung der Dinge: eigenes Atelier und

Schutzbauten für römische Funde : Architekt Peter Zumthor", *Werk, Bauen + Wohnen* 10 (October 1987): 34-43.

18 Martin Steinmann, "La Forme Forte. En deçà des signes," *Faces* no. 19, (Spring 1991): 4-13.

Translated by the author.

19 Ignasi de Solà-Morales, "Mies and the Degree Zero," *Lotus International* 81 (June 1994): 20-27.

13 Reinhold Martin, "Empty Form (Six Observations)," *Log* no. 11 (Winter 2008): 15-21.

formas escultóricas y arquitectónicas primero con el suprematismo y el constructivismo, y después con la Bauhaus, el Movimiento Moderno y el funcionalismo antes de llegar al grado cero de la escritura de Barthes en 1947. Toda una genealogía de corrientes basadas en teorías formalistas desde las vanguardias del siglo XX. El interés artístico por el grado cero no cesó con Barthes, sino que continuó, como se ha visto, en los campos de la pintura y escultura en los 1960s a través de corrientes puristas basadas en la reducción como principio artístico, pero también en el ideal platónico de que lo bello es también verdadero y bueno. Su finalidad principal consistía en una objetivización de la obra de arte que pone la realidad aislada en evidencia —un trabajo que requiere una gran disciplina intelectual y estética.¹²

EL GRADO CERO DE PETER ZUMTHOR

Otra acepción del grado cero es lo Reinhold Martin denomina *empty form*. Para Martin, la forma vacía es forma al borde, es un caso límite. El vacío formal, abunda, es un problema heredado del Movimiento Moderno que ejemplifica con la abstracción modernista.¹³ Un Movimiento Moderno en cuya herencia se había formado Zumthor y cuyos postulados no habían sido olvidados en el país helvético. Suiza resultó ser una región propicia para engendrar el minimalismo arquitectónico y retomar el cero, de los que Zumthor fue abanderado.

En dos ocasiones ha trabajado manifiestamente desde la perspectiva de la condición cero: en la Topografía del Terror en Berlín y en el Steilneset Memorial en Vardø. Dado el carácter extremo del grado cero, estos proyectos recogen formas exacerbadas de los fundamentos en que basa su trabajo. Para Martin, en la forma vacía las cuestiones de forma tienden rápidamente a convertirse en cuestiones de contenido. Un contenido que puede ser tanto el programa, la eficiencia o la función; como para otras tradiciones el afecto, la experiencia o simplemente el sentimiento; o incluso el símbolo, una imagen o un icono. El «espacio» podría ser también otro tipo de contenido, puntualiza.¹⁴ Sobre la relación entre forma y contenido, también habla Graham. Según señala, «en el edificio funcionalista la forma simbólica ha sido (aparentemente) eliminada (habiéndose fusionado forma y contenido), no existe distinción entre la forma y su estructura material; es decir, la forma no representa ni más ni menos *que* el material.»¹⁵ En el caso de Zumthor el contenido ya estaba patente en sus proyectos de mediados de los 1980s, de los que Steinmann dice:

«Los edificios de Zumthor representan trabajo y como tal están relacionados con movimientos específicos del arte contemporáneo: su objeto es el trabajo que los produjo.»¹⁶

Steinmann resalta dos aspectos muy relevantes respecto a Zumthor. Uno, que el contenido de sus edificios es el propio objeto arquitectónico, el material y el trabajo empleado en su producción, propio de la arquitectura autorreferencial. Y dos, la estrecha vinculación de este trabajo a ciertas corrientes del arte contemporáneo, como Zumthor detalló incisivamente.¹⁷ Steinmann profundizó que es esencial para la poesía del trabajo que caracteriza la arquitectura de Zumthor, que sus edificios sean volúmenes simples —que tengan una *forme forte*. De este modo, la atención puede centrarse en la forma en que están «hechos» o, más precisamente, en la manera en que están «hechas» las experiencias sensibles que transmiten (o en estas experiencias mismas).¹⁸

La percepción de indivisibilidad entre producción y significado de la estética medieval recobra vida en la arquitectura de Zumthor. Recoge el testigo y legado de Mies al crear arquitecturas autónomas cuya existencia independiente encuentra significado en sí mismas.¹⁹ Son también arquitecturas autorreferenciales porque

12 Karl Ruhrberg, *Arte del siglo XX* (Cologne: Taschen, 2005), 295-302.

13 Reinhold Martin, «Empty Form (Six Observations),» *Log* no. 11 (Winter 2008): 15-21.

14 Martin, op. cit., 15.

15 Graham, op. cit., 23.

16 Martin Steinmann, «Techné. On the Work of Peter Zumthor,» *Domus* 710, (November 1989): 53.

Traducción del autor.

17 Peter Zumthor, «Eine Anschauung der Dinge: eigenes Atelier und Schutzbauten für römische Funde: Architekt Peter Zumthor,» *Werk, Bauen + Wohnen* 10 (October 1987): 34-43.

18 Martin Steinmann, «La Forme Forte. En deçà des signes,» *Faces* no. 19, (Spring 1991): 4-13. Traducción del autor.

19 Ignasi de Solà-Morales, «Mies and the Degree Zero,» *Lotus International* 81 (June 1994): 20-27.

20 Philip Ursprung, «Envisioning the Invisible. Hans Danuser and Peter Zumthor: A revision,» en *Seeing Zumthor. Images by Hans Danuser* (Zurich: Hochparterre, Scheidegger & Spiess, 2009), 61-78.

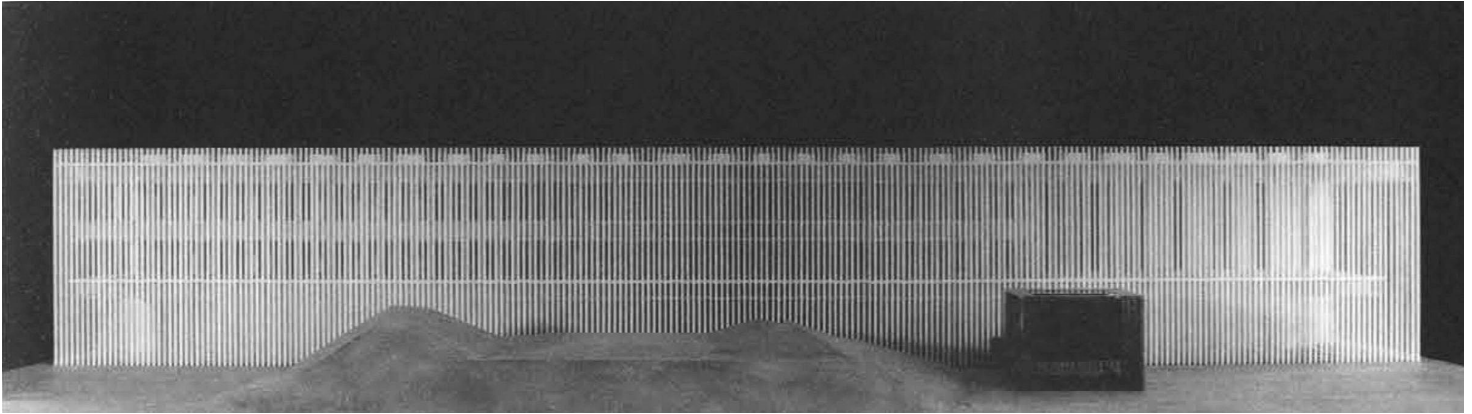


FIG. 3
Peter Zumthor, *Topografía del Terror*, Berlín, 1993-2004; maqueta.
Peter Zumthor, *Topography of Terror*, Berlín, 1993-2004; model.

employed a typological approach inherited from Rossi, and having discarded architecture as language, Zumthor had undergone an “iconic turn”²⁰ that marked his professional maturity in the mid-1980s to base his work on the evocation of images. In Berlin, however, images proved unhelpful. According to Steinmann:

“In one case, Zumthor has forbidden himself the use of images. In the case of the building on the Prinz-Albrecth site in Berlin there are no images that fit the horror arisen from this Gestapo site. Thus the design is a structure speaking no other language than its construction out of posts. This language denies meaning inasmuch as it grows out of experiences with other things. Thus the importance of the images is demonstrated precisely there where they fail to communicate.”²¹

In effect, the immanent nature of the *Topography* is self-referential. A simple formally abstract, “desemanticized” volume, made out of concrete posts that dematerialize the prism. (Fig. 03) According to Rosalind Krauss, twentieth century’s first wave of pure abstraction was based on the goal, taken most seriously indeed, to make a work about “Nothing” —with uppercase *n*.²² But how to construct “Nothing”? Zumthor reverses the question arriving at zero degree through realism: “So how do you go about constructing presence in architecture? —concretely? These are a few of my experiences here. Pure construction.”²³

This is how he defines *Topography of Terror*, “pure construction.” For Zumthor, architecture is a physical act. Very consistently, Zumthor choses highly technical plans that reflect the construction to publish this project. (Fig. 04) The *Topography* was conceived as an assembly of two elements —a beam and a screw— repeated countless times, always in the same arrangement, forming a structure. “*Zero Beam*, we called it, *Stabwerk*.”²⁴ (Fig. 05) For Zumthor, the “zero beam” is therefore the basic unit for a pure construction with a “semantic void”, which is nothing other than pure, mute and bare structure, design to confront the visitor with the objects displayed in the documentation center.

Given the difficulty of confronting such a delicate past, the project aimed to avoid any common or already existing typology that could be identified as symbolic of anything. Such an intention proved unsuccessful. The sociopolitical implications that inevitably became associated with the project — along with a lack of proper funding— led to its demolition after construction had already begun. Following this, Zumthor himself concludes, “meaning can never be avoided.”²⁵

The challenge of “desemantization” perhaps leads inexorably to a dead end. For Martin, the problem with most architectural formalisms is not that they are empty, but that they are not empty enough.²⁶ Graham also proposes a reading of minimalist art and Bauhaus architecture that connects with what happened in Berlin. On

20 Philip Ursprung, “Envisioning the Invisible. Hans Danuser and Peter Zumthor: A revision”, in *Seeing Zumthor. Images by Hans Danuser* (Zurich: Hochparterre, Scheidegger & Spiess, 2009), 61-78.

21 Martin Steinmann. “Understanding through the

senses —Some Remarks on Peter Zumthor’s Work”, *A+U* 316 (January 1997): 87-88.

22 Rosalind E. Krauss, *La Originalidad de la Vanguardia y Otros Mitos Modernos*, Madrid: Alianza Forma, 1996, 253.

23 Jürg Berthold, Philip Ursprung y Mechthild Widrich, (eds.),

Presence. A conversation at Cabaret Voltaire, Zurich (Berlin: Sternberg Press, 2016), 19.

24 Berthold, Ursprung y Widrich, op. cit., 19.

25 Berthold, Ursprung y Widrich, op. cit., 19-21.

26 Martin, op. cit., 15.

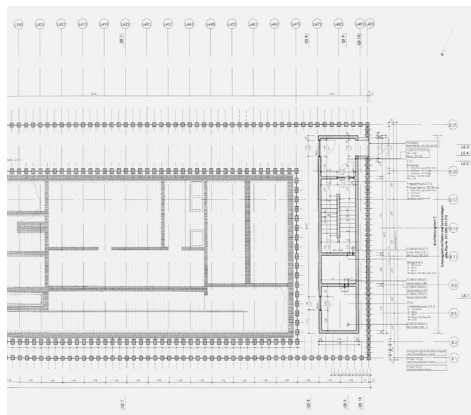


FIG. 4
Peter Zumthor, *Topografía del Terror*, Berlín, 1993-2004; planta parcial.
Peter Zumthor, *Topography of Terror*, Berlin, 1993-2004; partial floorplan.

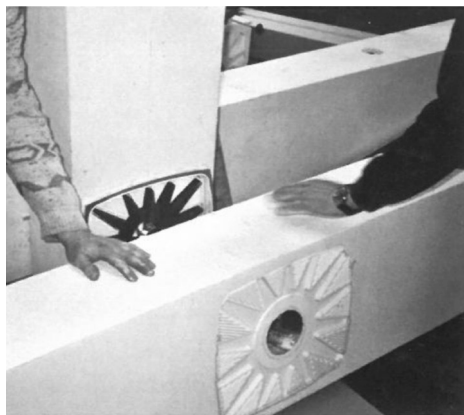
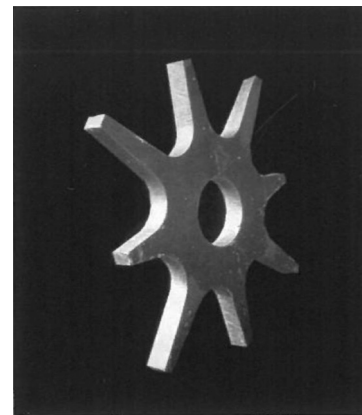


FIG. 5
Peter Zumthor, *Topografía del Terror*, Berlín, 1993-2004; muestra del detalle constructivo de la estructura y de la tuerca para la junta estructural.
Peter Zumthor, *Topography of Terror*, Berlin, 1993-2004; mockup of the structure constructive detail and of the screw for structural joints.



comienzan y finalizan en sí mismas, y explican sólo su propia materialidad, su condición fáctica, su obviedad. Sus condiciones materiales conducen a las fuerzas que actúan en su interior, a su realidad. Los proyectos de Berlín y Vardø reflejan estas ideas inherentes al grado cero, cuyo recorrido desde Malevich tiene un eco en la obra de Zumthor.

PURA CONSTRUCCIÓN

El primer intento declarado de Zumthor de abordar un proyecto bajo las premisas del grado cero fue en el Centro de Documentación y Exposición Internacional Topografía del Terror en Berlín. El edificio debía alojar los pocos restos que permanecían de la Sede de la Gestapo entre dos colinas de escombros. (Fig. 02) Para enfrentarse a este proyecto Zumthor modificó su metodología de trabajo. Si en su primera época empleaba un enfoque tipológico heredado de Rossi, y descartada la arquitectura como lenguaje, Zumthor había realizado un «giro icónico»²⁰ que marcó su madurez profesional a mediados de los 1980s para basarse en la evocación de imágenes. En Berlín, sin embargo, las imágenes no fueron de ayuda. Según Steinmann:

«En un caso, Zumthor se ha prohibido a sí mismo el uso de imágenes. En el caso del edificio en el área Prinz-Albrecth en Berlín no hay imágenes que se ajusten al horror surgido de este lugar de la Gestapo. El diseño es una estructura que no habla otro lenguaje más que el de su propia construcción hecha de postes. Este lenguaje niega el significado en la medida en que nace de experiencias con otras cosas. De ahí que la importancia de las imágenes se demuestra precisamente allí donde no pueden comunicar.»²¹

En efecto, la naturaleza inmanente de la Topografía es autorreferencial. Un volumen simple, abstracto formalmente, «desemantizado», realizado a base de postes de hormigón que desmaterializan el prisma. (Fig. 03) Según Rosalind Krauss, la primera oleada de abstracción pura del siglo XX se basaba en la pretensión, planteada con la mayor seriedad, de hacer una obra que tratara sobre la «Nada» —con n mayúscula.²² Pero, ¿cómo construir la «Nada»? Zumthor invierte la cuestión llegando al grado cero a través del realismo: «Entonces, ¿cómo abor das la construcción de la presencia en arquitectura —concretamente? Estás son algunas de mis experiencias en este asunto. Pura construcción.»²³

Así es como define la Topografía del Terror, «pura construcción». Para Zumthor la arquitectura es un acto físico. Muy consecuentemente, Zumthor escoge, para publicar este proyecto, planos muy técnicos que reflejan la construcción. (Fig. 04) La Topografía fue ideada como un ensamblaje de dos elementos — una viga y un tornillo — repetidos innumerables veces siempre con la misma disposición formando una estructura. «Zero Beam, la llamamos, *Stabwerk*.»²⁴ (Fig. 05) Para Zumthor, la «viga

21 Martin Steinmann. «Understanding through the senses – Some Remarks on Peter Zumthor's Work», *A+U* 316 (January 1997): 87-88. Traducción del autor.

22 Rosalind E. Krauss, *La Originalidad de la Vanguardia y Otros Mitos Modernos*, Madrid: Alianza Forma, 1996, 253.

23 Jürg Berthold, Philip Ursprung y Mechthild Widrich, (eds.),

Presence. A conversation at Cabaret Voltaire, Zurich (Berlin: Sternberg Press, 2016), 19.

24 Berthold, Ursprung y Widrich, op. cit., 19.

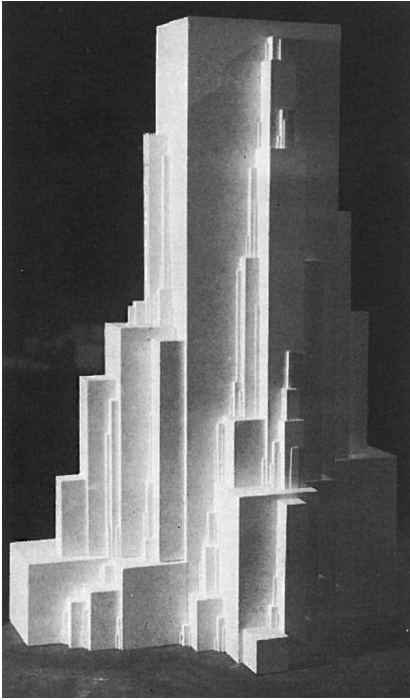


FIG. 6
Kazimir Malevich. *Arkitecton Vertical*, Medios-1920s
Kazimir Malevich. *Vertical Arkitecton*, Mid-1920s.

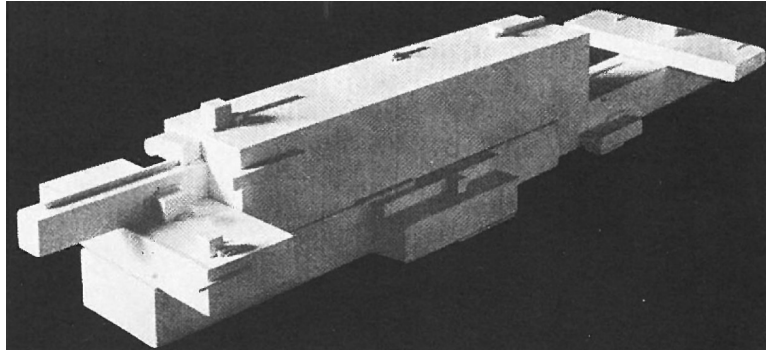


FIG. 7
Kazimir Malevich. *Arkitecton Horizontal*, 1923.
Kazimir Malevich. *Horizontal Arkitecton*, 1923.

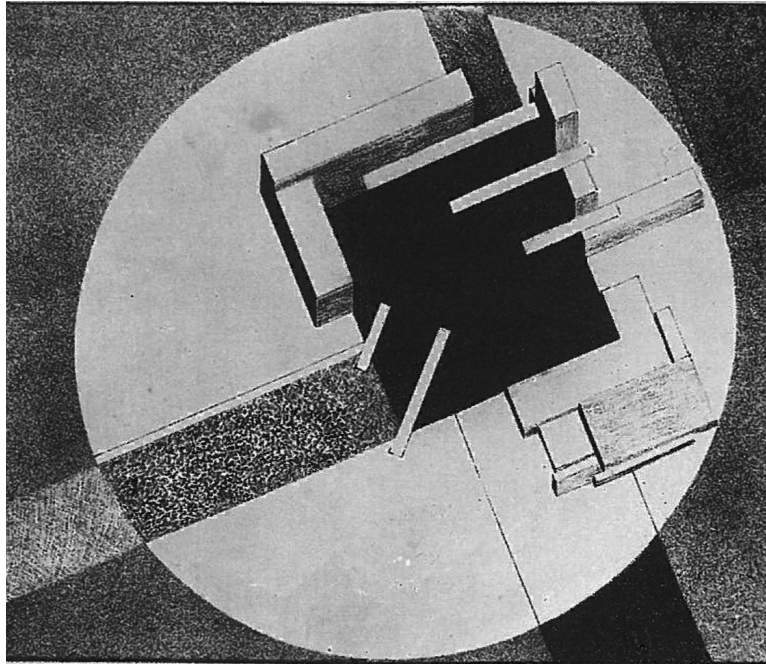


FIG. 8
El Lisitski. *Proun (P1E) «Ciudad»*, 1920-21.
El Lissitzky. *Proun (P1E) 'City'*, 1920-21.

the one hand, —he says— it is worth highlighting that the “objective” form and the internal self-articulation of the formal structure are isolated from the symbolic and representational codes of meaning only in an “apparent” way.²⁷ On the other hand, —he elaborates— when this type of art is used by big business, the government, or the cultural establishment, it functions perhaps contrarily to the artist intentions. To reproduce a form of art which denies political or social content, in fact provides a cultural rationalization for just such a denial.²⁸

Zumthor’s zero did not end here. To comprehend it, it is also convenient to understand the evolution of Soviet art and architecture. After the initial pictorial zero, achieved through Suprematist compositions with flat, colored figures on white background, Malevich abandoned color, reducing his paintings to planimetric figures in black and white. From there, he moved on to center on volumes and stereometric compositions that paved the way for Suprematist architecture.²⁹ In this exercise of transposing the new compositional ideas to the architectural realm, Malevich’s *Arkitectons* and El Lissitzky’s *Prouns* were conceived. (Figs. 06, 07 y 08) While the former consisted of volumetric proposals based on combinations of horizontal or vertical prisms, the latter were composed by adding volumetric, planar and linear elements. The Topography, with a self-referential constructive language and a *forme forte*, gets close to these early approaches — and to Minimal and Conceptual art due to its level of abstraction and repetition. Following Suprematism, Russian Constructivism developed the architectural zero, whose ideas would become more evident in Zumthor’s subsequent approach to zero.

27 Graham, op. cit., 20.

28 Graham, op. cit., 30.

29 S. O. Khan-Magomedov, *Pioneers of Soviet Architecture* (London:

Thames and Hudson, 1987), 63.

30 F. J. Biurrun, “Textos Arquitectura.” Collection of writings from the doctoral

course “Arte del Concepto y Arquitectura”, Universidad Politécnica de Cataluña, 17.



FIG. 9

Vladimir A. y Gueorgii A. Stenberg. *Construcción Espacial KPS13*, 1919.
Vladimir A. y Gueorgii A. Stenberg. *Spatial Construction KPS13*, 1919.

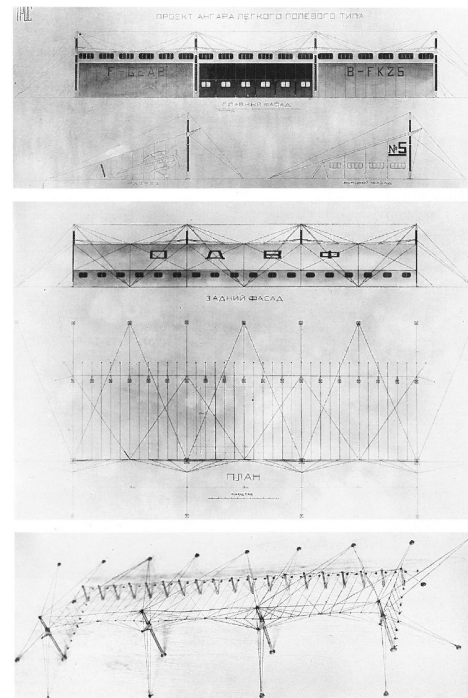


FIG. 10

Alexander y Viktor Vesnin, Proyecto para hangar de estructura tensil para aeronaves (del tipo campo ligero), 1924; fachada, sección, planta, modelo (perspectiva).
Alexander y Viktor Vesnin, *Design for a light field aircraft hangar with tensile structure*, 1924; elevations, section, floorplan, model.

cero» es entonces la unidad básica para una construcción pura con un «vacío semántico», que no es otra cosa que estructura pura, muda y desnuda, pensada para enfrentar al visitante ante los objetos expuestos en el centro de documentación.

Dada la dificultad de enfrentarse a un pasado tan delicado, el proyecto pretendía renunciar al uso de cualquier tipología común o existente que pudiese ser identificada como símbolo de cualquier cosa. Tal pretensión resultó infructuosa. Las implicaciones sociopolíticas que inevitablemente se asociaron al proyecto —junto con una falta presupuestaria— llevaron a su demolición tras haber iniciado su construcción. Tras esto, el mismo Zumthor concluye, «el significado no puede evitarse nunca».²⁵

El reto de la «desemantización» quizás conduce inexorablemente a un callejón sin salida. Para Martin, el problema con la mayoría de los formalismos arquitectónicos no es que están vacíos, sino que no están lo suficientemente vacíos.²⁶ Graham también plantea una lectura del arte minimalista y la arquitectura de la Bauhaus que enlaza con lo sucedido en Berlín. Por un lado, —dice— conviene resaltar que la forma «objetiva» y la autoarticulación interna de la estructura formal se aísla de los códigos simbólicos y figurativos de significado sólo de forma «aparente».²⁷ Por otro, —abunda— cuando este tipo de arte es usado por grandes corporaciones, el gobierno o el *establishment* cultural, quizás funciona en contra de las intenciones del artista. La reproducción de una forma de arte que niega cualquier contenido social o político proporciona de hecho una racionalización cultural para semejante negación.²⁸

El cero de Zumthor no acabó aquí. Para comprenderlo conviene también entender la evolución del arte y la arquitectura soviética. Tras el primer cero pictórico a través de composiciones suprematistas con figuras planas con color sobre fondo blanco, Malevich renunció al color reduciendo sus cuadros a figuras planimétricas en blanco y negro. De ahí, pasó a centrarse en volúmenes y composiciones esteométricas que marcaron el camino hacia la arquitectura suprematista.²⁹ En este ejercicio de trasponer las nuevas ideas compositivas al ámbito arquitectónico nacieron los *Arkitektions* de Malevich y los *Prouns* de El Lisitki. (Figs. 06, 07 y 08) Mientras los primeros consistían en propuestas volumétricas a base de combinaciones de prismas horizontales o verticales, los segundos se componían mediante la suma de elementos volumétricos, planos y lineales. La Topografía, con un lenguaje constructivo autorreferencial y una *forme forte*, se acerca a estas primeras aproximaciones —y al arte minimal y conceptual por su nivel de abstracción y repe-

25 Berthold, Ursprung y Widrich, op. cit., 19-21.

26 Martin, op. cit., 15.

27 Graham, op. cit., 20.

28 Graham, op. cit., 30.

29 S. O. Khan-Magomedov,

Pioneers of Soviet Architecture (London: Thames and Hudson, 1987), 63.

PURE EMOTION

The Realist Manifesto of 1920 established the fundamental principles of constructivism. Its premises rejected closed corporeal volume to advocate for stereotomically constructed plastic forms —well represented by the Stenberg Brothers' "spatial constructions" (Fig. 09)— and the creation of spaces from the inside out in pursuit of an "absolute space" with coherent and unlimited depth.³⁰ Significantly, unlike the *Prouns* and the *Arkitektions*, Constructivism came to architecture from non-representational painting by using a framework marked with a grid and not through simple geometric solids.³¹ In the development of constructivist aesthetic theory, buildings were conceived as machine-tools, but also as real and complex architectural compositions to enhance their aesthetic quality. Bare structural frameworks elevated to a new compositional system, which the Vesnin Brothers perfected by combining the search for new artistic forms and compositions, experience in industrial construction and structural technology, and the optimization of functional planning.³² A paradigmatic example of this philosophy is the Vesnin Brothers' 1924 project for a light field hangar featuring a tensile structure.³³ (Fig. 10) Its modular cable structure and lightweight enclosure with small windows resonate as much as the Stenbergs' spatial constructions in Zumthor's second version of zero.

Twenty years after *Topography of Terror*, Zumthor resumes zero beyond the Arctic Circle, where he erects a monument commemorating the burning at the stake of ninety-one women for witchcraft.³⁴ (Fig. 11) In the Memorial to the Victims of the Witch Trials in Steilneset, Zumthor proposes two pavilions. The first is an extremely elongated structure made of a light wooden framework that rises above the ground. (Fig. 12) Inside is lodged a piece with a rhythmically tensile white fabric envelope. Its interior is a black passageway where the story of the trial of each of the commemorated individuals is displayed, along with a lightbulb in a small window. The second pavilion is a small black cube —already present in the *Topography*— made of glass and rotated relative to the first, with a spiral entrance and a fire installation by the artist Louise Bourgeois. (Fig. 13)

The Soviet ascendant of this project is not such a bizarre possibility, considering that a book dedicated to the pioneers of this architecture resides in Zumthor's studio.³⁵ This connection could stem from both his education in Basel and Zumthor's follow-up on Rossi, who readily defended socialist realism and its associated architecture as a source for his own work.³⁶ But if Zumthor agrees on anything with conceptual and minimalist artists, as well as with Malevich in his application of the zero degree — also shared by Russian philosophy—, it is in taking formal and material self-reference, or his autonomous, anti-rhetorical, and anti-symbolist language, a step further. The zero of arts transfers the effect of the encounter with the work to the viewer. By creating self-sufficient objects, the focus is placed on the viewer's perception and the emotions derived from this experience.

"Art reaches a desert in which nothing can be perceived but feeling" —words of Malevich that Dore Ashton recovers to point to the realm of the transcendent that Suprematism sought in the void after grand gestures of renunciations.³⁷ Ashton underscores the ideal of "pure feeling" in Malevich's writings, who found in the desert the ultimate image and purged his paintings of all non-absolute imagery to capture his personal vision of pure spaces, uncluttered with the trivial details that obscure our perception. A world of feelings that continued to transcend immediate experience for many explorers of twentieth-century art.³⁸ For Martin too, the empty form reaches the point of designating a horizon of experience, so that emptiness designates a new category of aesthetic object. In architectural terms, an empty object is an object that offers a particular type of experience.³⁹

For Zumthor, the Steilneset Memorial consists in making the life, death, torture, and love of these ninety-one people, bearable in the form of beauty. The whole idea is to provoke an emotional relationship to this history, provoking a feeling for histo-

31 Khan-Magomedov, op. cit., 152.

32 Khan-Magomedov, op. cit., 154.

33 Khan-Magomedov, op. cit., 183.

34 Berthold, Ursprung y Widrich, op. cit., 21.

35 The author conducted an interview with Peter Zumthor in

his atelier in Haldenstein in 2018, where the book *Pioniere der sowjetischen Architektur*, with content used as reference for this article, could be identified.

36 Aldo Rossi, *Autobiografía científica*, (Barcelona: Gustavo

Gili, 1984), 51.

37 Dore Ashton, *Una fábula del arte moderno* (Madrid, México: Turner, 2001), 173.

38 Ashton, op. cit., 244-245.

39 Martin, op. cit., 21.

tición. Tras el suprematismo, el constructivismo ruso desarrolló el cero arquitectónico, cuyas ideas serán más evidentes en el siguiente abordaje de Zumthor al cero.

PURA EMOCIÓN

El Manifiesto Realista de 1920 establecía los principios fundamentales del constructivismo. Sus premisas rechazaban el volumen corpóreo cerrado para abogar por cuerpos plásticos contruidos estereotómicamente —bien representados por las «construcciones espaciales» de los hermanos Stenberg (Fig. 09)— y la creación de espacios desde dentro hacia afuera en busca de un «espacio absoluto» con una profundidad coherente e ilimitada.³⁰ Significativamente, a diferencia de los *Prouns* y de los *Arkitektions*, el constructivismo llegó a la arquitectura desde la pintura no representacional usando una estructura marcada por una retícula y no a través de sólidos geométricos simples.³¹ En el desarrollo de la teoría estética constructivista los edificios fueron concebidos como máquinas-herramienta, pero también como composiciones arquitectónicas reales y complejas para aumentar la cualidad estética. Armazones estructurales desnudos elevados a un nuevo sistema de composición que los hermanos Vesnin perfeccionaron aunando la búsqueda de nuevas formas y composiciones artísticas, la experiencia en construcción industrial y tecnología estructural, y la optimización de la planificación funcional.³² Un ejemplo paradigmático de esta filosofía es el proyecto de los hermanos Vesnin de 1924 para un hangar ligero que contaba con una estructura tensil.³³ (Fig. 10) Su estructura modular de cables y el cerramiento ligero con pequeñas ventanas reverberan tanto como las construcciones espaciales de los Stenberg en la segunda versión del cero de Zumthor.

Veinte años después de la Topografía del Terror, Zumthor retoma el cero más allá del Círculo Polar Ártico, donde levanta un monumento conmemorando la quema en la hoguera de noventa y una mujeres por brujería.³⁴ (Fig. 11) En el Memorial a las víctimas de los juicios de brujas en Steilneset, Zumthor plantea dos pabellones. El primero es una estructura extremadamente alargada mediante un entramado ligero de madera que se separa del terreno. (Fig. 12) Dentro de ella se aloja una pieza con una envolvente textil blanca tensada rítmicamente. Su interior es un pasaje negro donde se expone la historia del juicio de cada una de las personas conmemoradas junto con una bombilla en una pequeña ventana. El segundo pabellón es un pequeño cubo negro —ya presente en la Topografía— de cristal girado respecto al primero, con un acceso en espiral y una instalación con fuego de la artista Louise Bourgeois. (Fig. 13)

El ascendente soviético de este proyecto es una posibilidad no tan extraña si se considera que un libro dedicado a los pioneros de esta arquitectura descansa en el atelier Zumthor.³⁵ Esta conexión podría provenir tanto por su educación en Basilea como por el seguimiento de Zumthor sobre Rossi, quien no dudó en defender el realismo socialista y la arquitectura asociada a éste como fuente para su trabajo personal.³⁶ Pero si en algo coincide Zumthor con los artistas conceptuales y minimalistas, así como con Malevich en su aplicación del grado cero —compartido también por la filosofía rrossiana—, es en llevar un paso más allá la autorreferencia formal y material o su lenguaje autónomo, antirretórico y antisimbolista. El cero de las artes traslada al espectador el efecto del encuentro con la obra. Con la creación de objetos autosuficientes se pone el foco en la percepción del espectador y en las emociones derivadas de esta experiencia.

«El arte puede convertirse en un desierto en el que nada salvo el sentimiento pueda percibirse» —palabras de Malevich que Dore Ashton recupera para señalar el plano trascendente que el suprematismo buscó en el vacío tras grandes renunci-³⁷ Ashton subraya el ideal de «sentimiento puro» de los escritos de Malevich, quien halló en el desierto la imagen definitiva y purgó sus pinturas de toda imagen no absoluta para plasmar su visión personal de los espacios puros, liberada de

30 F. J. Biurrun, «Textos Arquitectura.» Recopilación de textos del curso de doctorado «Arte del Concepto y Arquitectura», Universidad Politécnica de Cataluña, 17.
31 Khan-Magomedov, op. cit., 152.
32 Khan-Magomedov, op. cit., 154.

33 Khan-Magomedov, op. cit., 183.
34 Berthold, Ursprung y Widrich, op. cit., 21.
35 El autor realizó una entrevista a Peter Zumthor en su atelier de Haldenstein en 2018, donde fue posible identificar el libro *Pioniere der sowjetischen*

Architektur, del que salen referencias para este análisis.
36 Aldo Rossi, *Autobiografía científica*, (Barcelona: Gustavo Gili, 1984), 51.
37 Dore Ashton, *Una fábula del arte moderno* (Madrid, México: Turner, 2001), 173.

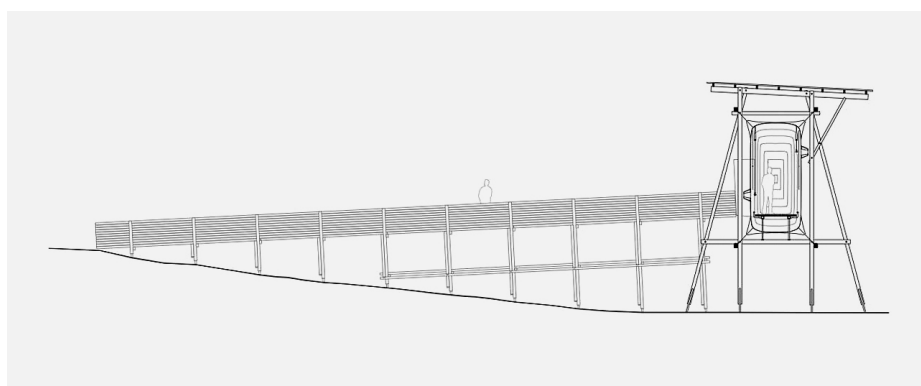
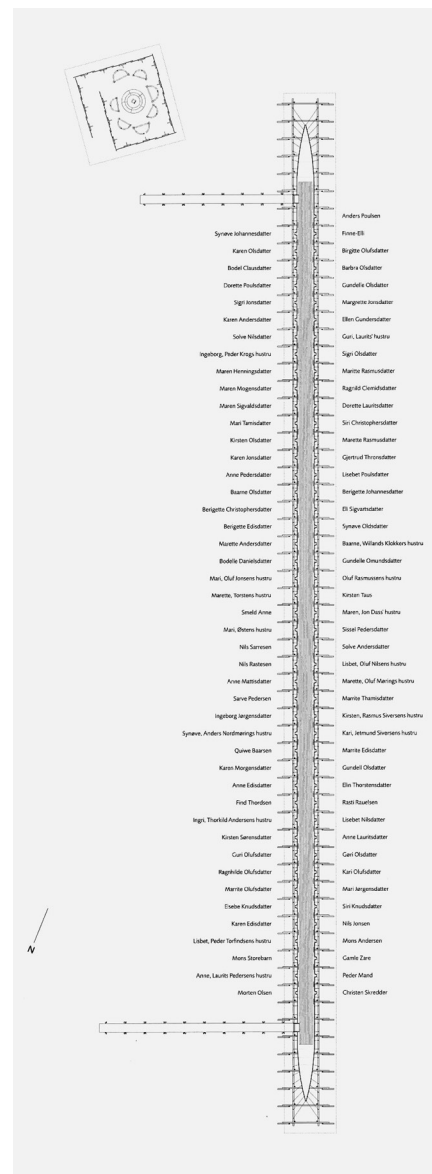


FIG. 11
Peter Zumthor, Steilneset,
Memorial a las víctimas de los
juicios de brujas en Finnmark,
Vardø (Noruega), 2007-2011.
Peter Zumthor, Steilneset,
Memorial to the Victims of
the Witch Trials in the Finnmark,
Vardø (Norway), 2007-2011.

FIG. 12
Peter Zumthor, Steilneset
Memorial, Vardø (Noruega),
2007-2011; sección transversal.
Peter Zumthor, Steilneset
Memorial, Vardø (Norway),
2007-2011; cross section.



ry.⁴⁰ The memorial is a “charged void.” Charged, not only through its materials but also with emotional significance. Zumthor calls it an “emotional reconstruction,” a notion where the quality of a shared experience is essential.⁴¹ Like in Le Corbusier's Purism, Zumthor's architecture is a *machine à émouvoir*, an “emotional machine”.

ABSOLUTE ARCHITECTURE

While the concept of zero in painting arose in opposition to realism understood as the literal figurative representation of nature, it remained linked to it insofar as it continued to be the representation of something, of itself. In this sense, Suprematism proposed a new realism that shifted from “representation” to “presentation.” What it presented was nothing other than the work of art itself, pure painting, an absolute creation. Following in its footsteps, Russian Constructivism applied this idea to arrive at absolute space conceived more as a plastic work than

40 According to the interview with Peter Zumthor conducted by the author in Mexico City in 2015, as a preliminary research for the

doctoral thesis connected to this article.
41 Peter Zumthor y Mari Lending, *A Feeling of History* (Zurich:

Scheidegger & Spiess, 2018), 68-71.
42 Berthold, Ursprung y Widrich, op. cit., 18.

← FIG. 13

Peter Zumthor, Steilneset Memorial, Vardø (Noruega), 2007-2011; planta.
Peter Zumthor, Steilneset Memorial, Vardø (Norway), 2007-2011; floorplan.

detalles triviales que enturbien nuestra percepción. Un mundo de los sentimientos que continuó trascendiendo la experiencia inmediata para muchos exploradores del arte del siglo XX.³⁸ También para Martin, la forma vacía llega al punto de designar un horizonte de experiencia, de modo que, «el vacío designa una nueva categoría de objeto estético. En términos arquitectónicos, un objeto vacío es un objeto que ofrece un tipo particular de experiencia.»³⁹

Para Zumthor, el Memorial de Steilneset consiste en hacer la vida, la muerte, la tortura y el amor de estas noventa y una personas, soportable en forma de belleza. La idea de todo es provocar una relación emocional con esta historia, provocar un sentimiento por la historia.⁴⁰ El memorial es un «vacío cargado». Cargado, no sólo a través de los materiales, sino con un significado emocional. Zumthor lo denomina una «reconstrucción emocional», una noción donde la cualidad de experiencia compartida es esencial.⁴¹ Como en el Purismo de Le Corbusier, la arquitectura de Zumthor es una *machine à émouvoir*, una «máquina de emocionar».

ARQUITECTURA ABSOLUTA

Si bien el cero de la pintura nació de la oposición al realismo entendido como la representación figurativa literal de la naturaleza, seguía vinculado al mismo en tanto que permanecía como representación de algo, de sí mismo. En este sentido, el suprematismo propuso un nuevo realismo que pasaba de la «representación» a la «presentación». Lo que presentaba no es otra cosa que la obra de arte en sí, pintura pura, una creación absoluta. Tras sus pasos el constructivismo ruso aplicó esta idea para llegar al espacio absoluto concebido más como una obra plástica que como arquitectura. De la misma manera, el cero en arquitectura trata de construir una realidad, que se refiere a su propia esencia, cuya *raison d'être* es la construcción, su materialidad —descrita por Adolf Loos como *Grund der Form*, la razón de la forma; y por Mies como *Baukunst*, el «arte de construir», donde el contenido esencial de la arquitectura es la construcción y el arte su perfección. Así, realismo y abstracción quedan unidos en el grado cero de la pintura de Malevich tanto como en la arquitectura de Zumthor.

Es en estas experiencias fronterizas donde uno puede apreciar la verdadera naturaleza de su trabajo. Hablamos de una arquitectura con voluntad férrea de mantenerse adherida a la obra construida y alejada del lenguaje, de signos o de símbolos. En sus edificios la brecha entre retórica y realidad «tiende» a cero. El deseo de Zumthor, afirma, es siempre hacer una pieza, un artefacto, bello, silencioso y obvio, tan evidente que no necesita explicación.⁴² Aunque sí podríamos decir que los pequeños cubos rotados expanden *ad infinitum* las piezas alargadas de Zumthor tanto como en el *Blanco sobre Blanco* de Malevich. (Fig. 14)

El grado cero de significación es, como el infinito, inalcanzable —como Zumthor pudo comprobar en el proyecto de Berlín. Ya el cero que Malevich planteó era aspiracional, como también Steimann lo señaló en relación a la arquitectura suiza. Para Martin, la forma vacía es una categoría utópica en potencia.⁴³ Ahí radica precisamente la utilidad del cero, en servir como aproximación a formas arquitectónicas en cuya «presencia», a través de los materiales, se despiertan emociones —lo que Steinmann llama *Stimmungen*.⁴⁴ Esto conduce a la fenomenología, donde la «percepción» es de hecho el tema central de este tipo de arquitectura.⁴⁵

La Topografía del Terror y el Memorial Steilneset son las propuestas límite de Peter Zumthor para un nuevo realismo arquitectónico en tanto que creación absoluta. Una arquitectura sin significado basada en la poética del material, la aspiración a un espacio absoluto y bello cuyo objetivo es emocionar. Un realismo fenomenológico como obra de arte. Este es el grado cero de Peter Zumthor, O.P.Z. Puro Arte. Pura Arquitectura.

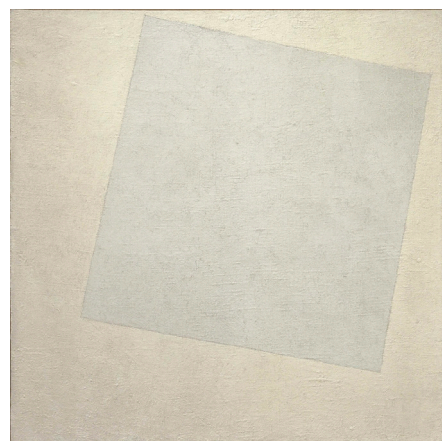


FIG. 14

Kazimir Malevich, *Composición Suprematista (Blanco sobre Blanco)*, 1918; óleo sobre lienzo, 79.3 x 79.3 cm. (31 x 31 in.), Museum of Modern Art, Nueva York.
Kazimir Malevich, *Suprematist Composition (White on White)*, 1918; oil on canvas, 79.3 x 79.3 cm. (31 x 31 in.), Museum of Modern Art, Nueva York.

38 Ashton, op. cit., 244-245.

39 Martin, op. cit., 21.

40 Según entrevista con Peter Zumthor realizada por el autor en Ciudad de México en 2015, como investigación preliminar para la tesis doctoral vinculada a este artículo.

41 Peter Zumthor y Mari Lending, *A Feeling of History* (Zurich: Scheidegger & Spiess, 2018), 68-71.

42 Berthold, Ursprung y Widrich, op. cit., 18.

43 Martin, op. cit., 25.

44 Lucan y Steinmann, op. cit., 20. Tanto Steinmann como

Zumthor emplean el término *Stimmungen* para denominar a las «emociones», pero también para referirse a «estados de ánimo» o «atmósferas».

45 Lucan y Steinmann, op. cit., 24.

as architecture. In the same vein, zero in architecture seeks to construct a reality that refers to its very essence, whose *raison d'être* is construction, its materiality—described by Adolf Loos as *Grund der Form*, the reason for form; and for Mies as *Baukunst*, the “art of construction,” where the essential content of architecture is construction and art is its perfection. Thus, realism and abstraction are united at the zero degree of Malevich’s paintings as much as in Zumthor’s architecture.

It is in these border experiences that one can appreciate the true nature of his work. We are talking here about an architecture with an unwavering commitment to remaining attached to the built work and detached from language, signs or symbols. In his buildings, the gap between rhetoric and reality tends toward zero. Zumthor’s will, he states, is always to create a piece, an artifact, beautiful, silent, and obvious, so self-evident that it needs no explanation.⁴² Although we could say that the small, rotated cubes expand Zumthor’s elongated pieces *ad infinitum*, much like in Malevich’s *White on White*. (Fig. 14)

The zero degree of meaning is, like infinity, unattainable—as Zumthor was able to verify in the Berlin project. The zero that Malevich proposed was already aspirational, as Steinmann also pointed out in relation to Swiss architecture. For Martin, the empty form is a potentially utopian category.⁴³ Therein lies precisely the usefulness of zero, in serving as an approximation to architectural forms in whose “presence,” through materials, emotions are awakened—what Steinmann calls *Stimmungen*.⁴⁴ This leads to phenomenology, where “perception” is indeed the central theme of this type of architecture.⁴⁵

Topography of Terror and the Steilneset Memorial are Peter Zumthor’s limit proposals for a new architectural realism as absolute creation. An architecture without meaning, based on the poetics of material, the aspiration to an absolute and beautiful space whose purpose is to provoke feelings. A phenomenological realism as a work of art. This is Peter Zumthor’s zero degree, 0.PZ. Pure Art. Pure Architecture.

42 Berthold, Ursprung y Widrich, op. cit., 18.

43 Martin, op. cit., 25.

44 Lucan y Steinmann, op. cit., 20. Both Steinmann and Zumthor use the term *Stimmungen* to name

“feelings”, but also to refer to “moods” or to “atmospheres”.
45 Lucan y Steinmann, op. cit., 24.

About the author:

Elena María Pérez López
(Universidad Politécnica de Madrid,
University of Houston)
elena.perez@yahoo.es
ORCID: 0009-0008-6010-3251

Sobre la autora:

Elena María Pérez López
(Universidad Politécnica de Madrid,
University of Houston)
elena.perez@yahoo.es
ORCID: 0009-0008-6010-3251

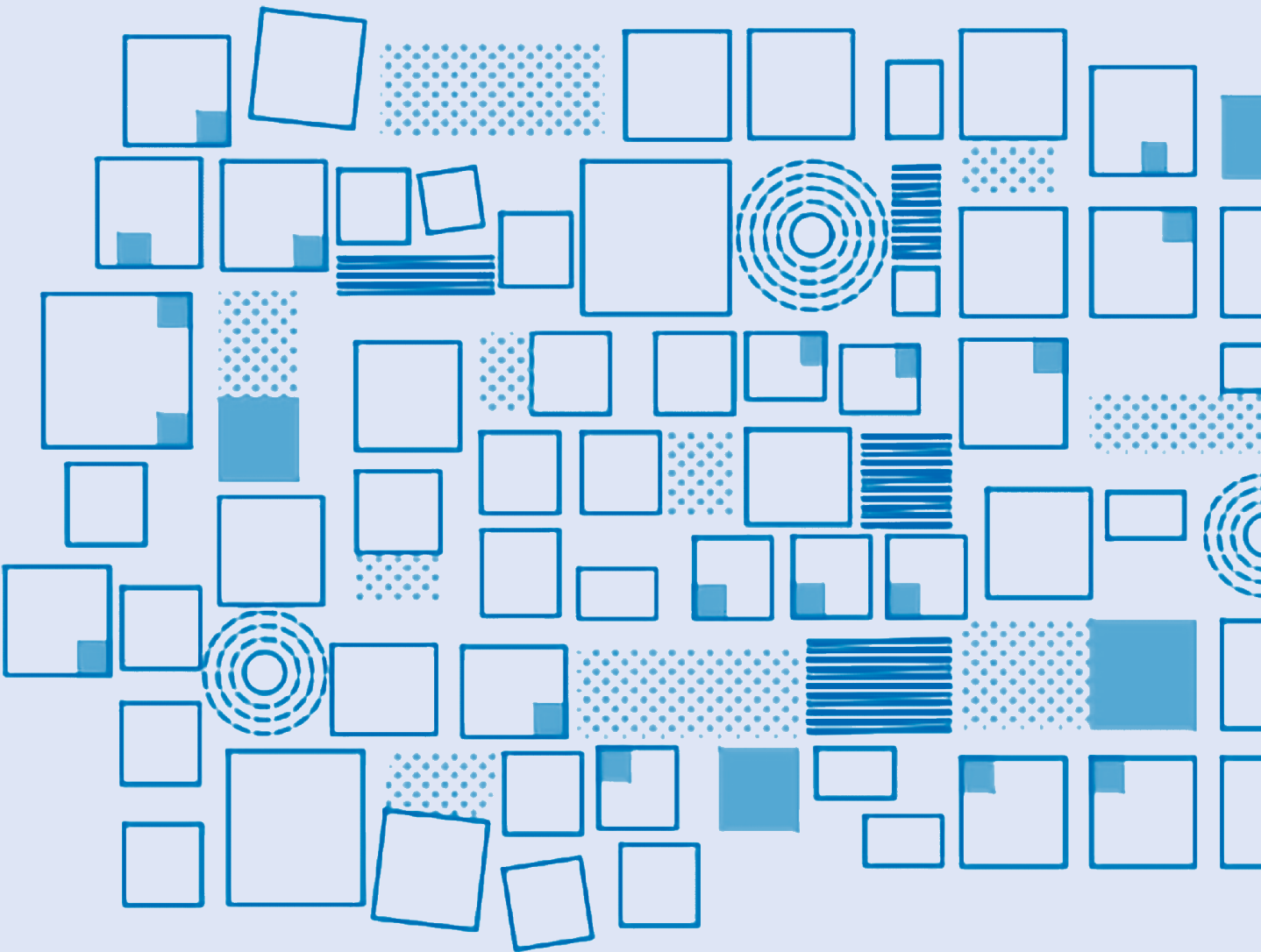
- Ashton, Dore. *Una fábula del arte moderno*. Madrid, México: Turner, 2001. Originally published as Ashton, Dore. *A Fable of Modern Art*. London, New York: Thames & Hudson, 1980.
- Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, 1953.
- Corazón, Alberto (ed.). *Kazimir S. Malevich, El Nuevo Realismo Plástico*. Madrid: Comunicación, 1975.
- Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yve-Alain; Buchloh, Benjamin H.D.; Joselit, David. *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. 3rd ed. London: Thames & Hudson, 2016.
- Graham, Dan. «Art in relation to architecture. Architecture in relation to art.» *Artforum* vol. 17, no. 6 (February 1979). Translated as Graham, Dan. *El arte con relación a la arquitectura. La arquitectura con relación al arte*. Translated by Moises Puente. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- Graham, Dan; and Moure, Gloria. *Dan Graham: Works & Collected Writings*. Barcelona: Polígrafa, 2009.
- Khan-Magomedov, S. O. *Pioneers of Soviet Architecture*. London: Thames and Hudson, 1987. Originally published as Chan-Magomedov, Selim O. *Pioniere der sowjetischen Architektur; Der Weg zur neuen sowjetischen Architektur in den zwanziger und zu Beginn der dreißiger Jahre*. Berlin: Locker, 1983.
- Krauss, Rosalind E. *La Originalidad de la Vanguardia y Otros Mitos Modernos*. Madrid: Alianza Forma, 1996. Originally published as Krauss, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA, London: MIT Press, 1985.
- Lucan, Jacques, and Steinmann, Martin. «Obsessions. Conversation entre Jacques Lucan et Martin Steinmann = Obsessions. Conversation between Jacques Lucan and Martin Steinmann.» In *Matiere d'Art. Architecture Contemporaine en Suisse = A Matter of Art. Contemporary Architecture in Switzerland*. Basel: Birkhäuser, 2001.
- Martin, Reinhold. «Empty Form (Six Observations).» *Log* no. 11 (Winter 2008).
- Berthold, Jürg; Ursprung, Philip; Widrich, Mechthild (eds.). *Presence. A conversation at Cabaret Voltaire, Zurich*. Berlin: Sternberg Press, 2016.
- Rossi, Aldo. *Autobiografía Científica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984. Originally published as Rossi, Aldo. *A Scientific Autobiography*. Cambridge, MA: MIT Press, 1981.
- Solà-Morales, Ignasi de. «Mies van der Rohe e il grado zero = Mies van der Rohe and the Degree Zero.» *Lotus International* 81 (June 1994).
- Steinmann, Martin. «La Forme Forte. En deçà des signes.» *Faces* no. 19 (Spring 1991).
- Steinmann, Martin. «Techne. Sul lavoro di Peter Zumthor = Techne. On the Work of Peter Zumthor.» *Domus* 710 (November 1989). Originally published as Steinmann, Martin. «Techne. Zur Arbeit von Peter Zumthor.» In *Partituren und Bilder. Architektonische Arbeiten aus dem Atelier Peter Zumthor 1985-1988. Fotos: Hans Danuser*. Lucerna: Architekturgalerie, 1988.
- Steinmann, Martin. «The Presence of Things. Comments on Recent Architecture in Northern Switzerland = Die Gegenwärtigkeit der Dinge. Bemerkungen zur neueren Architektur in der Deutschen Schweiz.» In *Construction, Intention, Detail: Five Projects from Five Swiss Architects = Fünf Projekte von Fünf Schweizer Architekten*. Ed. Martin Steinmann, Wilfred Wang, Mark Gilbert, and Kevin Alter. Zurich: Artemis, 1994. Translated partially in *Arquitectura Viva* 41 (March-April 1995).
- Steinmann, Martin. «Understanding through the senses –Some Remarks on Peter Zumthor's Work.» *A+U* 316 (January 1997).
- Ursprung, Philip. «Envisioning the Invisible. Hans Danuser and Peter Zumthor: A revision.» In *Zumthor sehen. Bilder von Hans Danuser = Seeing Zumthor. Images by Hans Danuser*. Zurich: Hochparterre, Scheidegger & Spiess, 2009.
- Zumthor, Peter; Lending Mari. *A Feeling of History*. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2018.
- Zumthor, Peter. «Eine Anschauung der Dinge : eigenes Atelier und Schutzbauten für römische Funde : Architekt Peter Zumthor.» *Werk, Bauen + Wohnen* 10 (October 1987).
- Zumthor, Peter. *Partituren und Bilder. Architektonische Arbeiten aus dem Atelier Peter Zumthor 1985-1988. Fotos: Hans Danuser*. Basel: Schwabe & Co., 1994. Originally published by Lucerna: Architekturgalerie, 1988.
- Zumthor, Peter. *Peter Zumthor: Buildings and Projects 1985-2013*. Edited by Thomas Durisch. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2014.

Source of illustrations

- Fig. 01. Creative Commons License. Available at https://commons.wikimedia.org/wiki/File:010_Exhibition.jpg?uselang=es#Licencia.
- Fig. 02, 03, 04, 05, 12, 13. © Atelier Peter Zumthor & Partner.
- Fig. 06, 07, 08, 10. Löcker.
- Fig. 09. Centre Pompidou, MNAM-CCI/Jacqueline Hyde/ Dist. GrandPalaisRmn. © Adagp, public domain. Available at <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/crgbBMn>.
- Fig. 11. © Helene Binet.
- Fig. 14. MoMA. Public domain. Available at [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:White_on_White_\(Malevich,_1918\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:White_on_White_(Malevich,_1918).png)

Procedencia de las ilustraciones:

- Fig. 01. Creative Commons License. Available at https://commons.wikimedia.org/wiki/File:010_Exhibition.jpg?uselang=es#Licencia.
- Fig. 02, 03, 04, 05, 12, 13. © Atelier Peter Zumthor & Partner.
- Fig. 06, 07, 08, 10. Löcker.
- Fig. 09. Centre Pompidou, MNAM-CCI/Jacqueline Hyde/ Dist. GrandPalaisRmn. © Adagp, public domain. Available at <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/crgbBMn>.
- Fig. 11. © Helene Binet.
- Fig. 14. MoMA. Public domain. Available at [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:White_on_White_\(Malevich,_1918\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:White_on_White_(Malevich,_1918).png)



Dicotomías urbanas en Latinoamérica: estrategias para desdibujar límites metropolitanos

Urban dichotomies in Latin America: strategies to blur metropolitan boundaries

VIRGINIA ARNET CALLEALTA
(Universidad de Alcalá)

ENRIQUE NARANJO ESCUDERO
(Universidad Mayor)

Resumen

Este artículo pretende demostrar la influencia que la arquitectura tiene en la redefinición de los límites de la metrópolis dual en Latinoamérica. Para ello, se proporciona un análisis de la segregación urbana a través del contacto entre ambas partes para, posteriormente, definir los argumentos esenciales para disolver la fragmentación que se genera y finalizar definiendo una nueva metodología de intervención que se presenta como un instrumento cognitivo sustancial para abordar el diseño de los límites como espacios de transición e intercambio de la ciudad dual. Así, se consigue contextualizar una herramienta que puede ser aplicable a otras realidades similares a partir de una arquitectura que responda a la complejidad, la diversidad y el cambio de la ciudad y sus habitantes. Palabras clave: fragmentación urbana, globalización, integración social, desdibujamiento, arquitectura

Abstract

This article aims to demonstrate the influence that architecture has in redefining the limits of the dual metropolis in Latin America. To do this, an analysis of urban segregation is provided through contact between both parties to subsequently define the essential arguments to dissolve the fragmentation that is generated and finish by defining a new intervention methodology that is presented as a substantial cognitive instrument for address the design of the limits as spaces of transition and exchange of the dual city. Thus, it is possible to contextualize a tool that can be applicable to other similar realities based on an architecture that responds to the complexity, diversity and change of the city and its inhabitants. Keywords: urban fragmentation, globalization, social integration, blurring, architecture

Como citar Citation

Arnet Callealta, Virginia y Naranjo Escudero, Enrique. «Dicotomías urbanas en Latinoamérica: estrategias para desdibujar límites metropolitanos». *BAC Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea* 15 (2025): 82-101. <https://doi.org/10.17979/bac.2025.15.12091>.



INTRODUCTION

The contemporary Latin American metropolis calls for a broad epistemological positioning that encompasses variables such as information, consumption, technology, and communications. The way citizens gain access to these variables determines their participation in urban development, dividing the population into two antagonistic yet interdependent groups: the included and the excluded. All of this, given that the city constitutes the physical space in which these differences become visible, leads to the coexistence and encounter of its two realities—formal and informal—within the same urban setting.

Moreover, the hegemonic perception of the city in which *polis*, *urbs*, and *civitas* coexist entails an understanding of the city as an integrated and proportionate ecosystem. When this new paradigm is approached through architectural standards, it renders visible the boundary that exists between the formal and informal city. While these boundaries function as spaces of differentiation between both realities, they also emerge as contingent spaces in which architectural strategies aimed at their dissolution can be implemented.

Blurring the limits of urban duality through integrative architectural strategies therefore contributes to dissolving the separation between urban fragments, allowing the city to be understood in which the order and well-being of the formal realm coexist with the spontaneous and progressive character of the informal, thus achieving an intermediate space of coexistence in which both parts are integrated. Its primary scope lies in the capacity to develop flexible and evolutionary architectures capable of accommodating the complexity, diversity, and changes of their inhabitants without altering the essential configuration of the urban space. Nevertheless, the robustness of this strategy is conditioned by a holistic understanding of the dual city, and its implementation is limited to modifying fragmenting factors within specific contact spaces between the formal and informal city. Ultimately, the success of this blurring process requires architecture and urbanism to act by actively dissolving the physical and conceptual constraints of the boundary, ensuring that the response is simultaneously rigid enough to guarantee quality and flexible enough to adapt to a changing society.

FROM SOCIAL SEGREGATION TO URBAN FRAGMENTATION

Since the 1970s, the definitive triumph of capitalism as an urban structure has fostered the emergence of the dual-city phenomenon in Latin American metropolises, polarizing the urban–social system between upper social groups and devalued social groups. This duality physically characterizes the space of the Latin American city, which, under these conditions, “is certainly not an idyllic city but rather a contradictory one—sick yet marvelously alive, dynamic yet disordered, immensely poor yet also immensely rich...” (Ciccolella 2010, 4).

The phenomenon of the dual city (Castells 1995; Critchley 2004, 99–105; García 2004, 56–118) originated in major U.S. cities in the mid-1960s, when the promise of the “American Dream” triggered demographic growth that exacerbated conditions of poverty and, moreover, forced the cultural and spatial coexistence of native and immigrant populations. Nevertheless, three distinct versions can be identified: the United States as the generator of the model; Europe, where its implementation is moderated and tempered by history, tradition, and the critical consciousness of society; and Latin America, where the model is replicated without restraint, seeking similarity and identity through images of the First World and becoming an accentuated reproduction of a model alien to the region’s economic, technological, and social reality (Muxí 2009).

“A new social geometry, far more polymorphic and fragmented, has taken shape as a result of the [neoliberal] restructuring of social boundaries and the logics of class, race, income, occupation, profession, ethnicity, and gender that characterized metropolises until the early 1970s” (Soja 2008, 375), thus revealing the intrinsic relationship between social segregation and urban fragmentation, and vice versa. These conditions, however, may also be understood as opportunities

INTRODUCCIÓN

La metrópolis contemporánea latinoamericana requiere de un posicionamiento epistemológico de alcance general que englobe variables como la información, el consumo, la tecnología o las comunicaciones. El modo en el que la ciudadanía accede a estas variables determina su participación en el desarrollo de la ciudad, dividiendo a la población en dos grupos antagónicos e interdependientes: los incluidos y los excluidos. Todo ello, y debido a la que la ciudad es el espacio físico donde se visibilizan estas diferencias, provoca el encuentro de sus dos realidades, formal e informal, en el mismo escenario urbano.

Además, la percepción hegemónica de la ciudad en la que conviven la *polis*, la *urbs* y la *civitas* conlleva el entendimiento de la misma como un ecosistema integrado y proporcionado. Este nuevo paradigma, al ser abordado desde estándares arquitectónicos, visibiliza el límite existente entre la ciudad formal e informal. Si bien estos límites suponen espacios de diferenciación entre ambas realidades, también se presentan como espacios coyunturales donde poner en práctica estrategias arquitectónicas que favorezcan su disolución.

Desdibujar los límites de la dualidad urbana a partir de estrategias arquitectónicas integradoras contribuye, por tanto, a diluir la separación entre los fragmentos urbanos, permitiendo entender la ciudad como un conjunto donde el orden y el bienestar de lo formal cohabite con el carácter espontáneo y progresivo de lo informal, para lograr un espacio intermedio de convivencia en el que ambas partes existan integradas. Su principal alcance radica en la capacidad de desarrollar arquitecturas flexibles y evolutivas que puedan asumir la complejidad, diversidad y los cambios de sus habitantes sin alterar la configuración esencial del espacio urbano. No obstante, la solidez de esta estrategia está condicionada a una comprensión holística de la ciudad dual, y su implementación se restringe a alterar los factores fragmentadores en los espacios de contacto específicos entre la ciudad formal e informal. Finalmente, el éxito del desdibujamiento requiere que la arquitectura y el urbanismo actúen para disolver activamente las restricciones físicas y conceptuales de la frontera, asegurando que la respuesta sea simultáneamente rígida para garantizar calidad y flexible para adaptarse a una sociedad cambiante.

DE LA SEGREGACIÓN SOCIAL A LA FRAGMENTACIÓN URBANA

Desde la década de 1970, el triunfo definitivo del capitalismo como estructura urbana ha favorecido la aparición del fenómeno dual en las metrópolis latinoamericanas polarizando el sistema urbanosocial entre los grupos altos y los grupos sociales devaluados. Esta dualidad caracteriza físicamente el espacio de la ciudad latinoamericana que, bajo estas condiciones, «no es ciertamente una ciudad idílica sino contradictoria, enferma pero maravillosamente viva, dinámica, aunque desordenada, inmensamente pobre, pero también inmensamente rica...» (Ciccolella 2010, 4).

El fenómeno de la ciudad dual (Castells 1995; Critchley 2004, 99-105; García 2004, 56-118), se inicia en las grandes urbes estadounidenses a mediados de la década de 1960, cuando la promesa del 'sueño americano', provoca un crecimiento demográfico que agrava las situaciones de pobreza que, además, obliga a la convivencia entre nativos e inmigrantes tanto cultural como espacial. No obstante, se pueden distinguir tres versiones de él: Estados Unidos como generador del modelo; Europa, donde la implantación se matiza y sosiega con la historia, la tradición y la conciencia crítica de la sociedad; y Latinoamérica, donde la réplica del modelo se produce sin trabas, buscándose lo parecido e identitario con imágenes del primer mundo y acentuándose como reproducción de un modelo ajeno a la realidad económica, tecnológica y social (Muxí 2009).

«Una nueva geometría social mucho más polimórfica y fracturada ha tomado forma a partir de la reestructuración [neoliberal] de las fronteras sociales y lógicas de clase, raza, renta, ocupación, profesión, etnia y género que caracterizaron las metrópolis hasta principios de la década de 1970» (Soja 2008, 375) evidenciando la segregación social intrínseca a la fragmentación urbana, y viceversa. Estas condiciones, no obstante, podrían entenderse como oportunidades (Castells 1995;

(Castells 1995; Sassen 2005), insofar as they reveal that many of the resources required for contemporary global economic activities are not mobile but rather deeply rooted in local territories. This enables a constant exchange between the global and the local, allowing for the recovery of cultural diversity (Ciccolella 2016). By contrast, in Latin America this incorporation into the global market has resulted in a culture of poverty, a subsistence economy, and stagnation (Galeano 2008).

As a model inherited from Anglo-Saxon urbanism, responses to the growth of Latin American cities are commonly addressed through a polycentric morphology characterized by massive suburbanization, in which suburbs consolidate as new territorial subcentres while historic central areas deteriorate (Angotti 2006). However, despite sharing common patterns with the U.S. model of the diffuse city, in Latin America (Angotti and Irazábal 2017a, 2017b) there is a certain concern regarding the impact of this phenomenon on the city's physical space and its inhabitants. This concern has fostered the development of poverty-reduction programs, housing improvement initiatives, and policies aimed at expanding public access to services. Moreover, historic centres, despite the decline in the economic and functional activities they host, continue to retain their symbolic capacity as urban reference spaces within the city (Dear and Salcedo 2012).

In conclusion, conditions of instability, segregation, and urban duality are inherent to the capitalist system that reproduces them. Consequently, to mitigate their effects, it is necessary to construct spaces and places that facilitate shared rather than individual experiences—spaces of encounter, gathering, and mixture, rather than of difference and segregation within controlled environments.

BLURRING THE BOUNDARY : ARCHITECTURE AS A TOOL OF TRANSGRESSION

In Latin America, contact between the two poles of the same city occurs at a boundary—often clearly defined—whose condition as a fracture is intensified by architectural differentiation on either side. This boundary has been examined by various authors (Gordillo and Leguizamón 1997; Grimson 2000; Grimson and Segura 2016; Landeros and Flores 2000; Yuln 2000; Yuln and Harry 2016; Delfante 2006; Romero 2008; Holzapfel 2012, 2019) from its border condition, whether natural or artificial, which reinforces its delimiting and separating capacity between both sides. When its origin is natural, the boundary is associated with the geographical conditions of the site; conversely, when it is artificial, it is subject to its architectural characteristics and to the (chosen) decision to protect oneself from the other.

These two poles of the dual city are not exclusive to contemporary urban phenomena. Plato already incorporated divisive lines in *The Republic* or *The State* as inseparable parts of urban life in the Greek *polis*, to differentiate the economic sphere from the social and religious ones. Thus, differences of class, race, and gender were already visible and spatially delimited at that time (Mollenkopf and Castells 1991). However, contemporary divisions are not primarily related to issues of race, class, or gender, but rather to economic factors, grounded in the development of capitalism as an unequal system. Unlike classical segregation, this condition is based on interdependence between opposites; this is what allows these spaces to be understood both in terms of fragmentation and integration (Marcuse 1994).

Therefore, the defragmentation of the city requires the design of an inclusive urban model that incorporates both improvement actions within each of its parts and convergent interventions in their spaces of contact. In this way, the dissolution of this limit, edge, or boundary depends on understanding it as a flexible space capable of responding to the material and cultural demands—diverse and changing—of its inhabitants. Consequently, the existence of the boundary is indispensable (Trías 1985; Marcuse 1994; Kawano 2014) as an instrument against fragmentation, even if this requires its transformation by blurring its physical and conceptual constraints through specular and transparent architectures (by participating in both realities) that reinforce the identities on either side. Thus, such transgression must be conceived as a process of delimitation that departs from the complexity inherent in the nature of the boundary itself.

Sassen 2005) poniendo de manifiesto que muchos de los recursos para las actividades económicas contemporáneas globales no son móviles, sino que están profundamente arraigados en los territorios locales, lo que permite un intercambio constante entre lo global y lo local que permite recuperar su variedad cultural (Ciccolella 2016). En contraposición, para Latinoamérica esta incorporación al mercado global ha supuesto la cultura de la pobreza, la economía de subsistencia y el letargo (Galeano 2008).

Como modelo heredado del urbanismo anglosajón, la respuesta al crecimiento de las ciudades latinoamericanas se aborda habitualmente mediante una morfología policéntrica caracterizada por la suburbanización masiva, donde los suburbios se consolidan como los nuevos subcentros territoriales mientras las áreas centrales históricas se deterioran (Angotti 2006). Sin embargo, a pesar de tener patrones comunes con el modelo estadounidense de ciudad difusa, en Latinoamérica (Angotti e Irazábal 2017a, 2017b) existe cierta preocupación por la repercusión de este fenómeno en el espacio físico de la ciudad y en sus ciudadanos, lo que favorece la creación de programas de reducción de pobreza, de mejora de la vivienda y el acceso público a los servicios; además, los centros históricos, a pesar de disminuir la importancia de las actividades económicas y funcionales que acogen, siguen manteniendo su capacidad simbólica como espacios urbanos de referencia en la ciudad (Dear y Salcedo 2012).

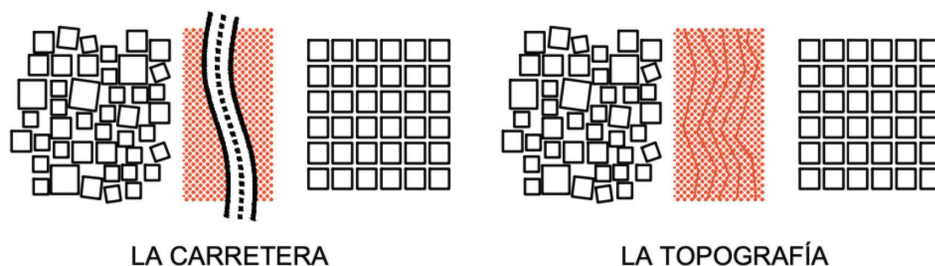
En conclusión, las condiciones de inestabilidad, segregación y dualidad urbana son consustanciales del sistema capitalista que las reproduce; en consecuencia, para paliar sus efectos, se deben construir espacios y lugares que faciliten experiencias comunes más que individuales, de encuentro, reunión y mezcla, más que de diferencia y segregación en espacios de control.

DESDIBUJANDO EL LÍMITE: LA ARQUITECTURA COMO HERRAMIENTA DE TRANSGRESIÓN

En Latinoamérica, el contacto entre ambos polos de la misma ciudad se produce en un límite, frecuentemente bien definido, cuya condición de fractura se intensifica con la diferenciación arquitectónica a ambos lados. Este límite ha sido estudiado por diversos autores (Gordillo y Leguizamón 1997; Grimson 2000; Grimson y Segura 2016; Landeros y Flores 2000; Yuln 2000; Yuln y Harry 2016; Delfante 2006; Romero 2008; Holzapfel 2012, 2019) desde su condición fronteriza, natural o artificial, que refuerza su capacidad delimitadora y de separación de ambos lados. Cuando su origen es natural, el límite está relacionado con las condiciones geográficas del lugar; por el contrario, si es artificial, está sometido a sus características arquitectónicas y a la decisión (elegida) de protegerse frente al otro.

Estos dos polos de la ciudad dual no es exclusivo de los fenómenos urbanos actuales, Platón ya incorporaba en *La República o El Estado* las líneas divisorias como partes indisolubles de la vida urbana en la *polis* griega para diferenciar el área económica de la social y la religiosa. Por tanto, las diferencias de clase, raza y género ya eran visibles y estaban delimitadas desde esa época (Mollenkopf y Castells 1991). Sin embargo, las divisiones en la actualidad no se relacionan con cuestiones de índole racial, de clase o género, sino económicas, fundamentadas en el desarrollo del capitalismo como sistema desigual, pero a diferencia de la segregación clásica, está fundamentada en la interdependencia entre los contrarios; esto es lo que permite comprender estos espacios tanto desde la fragmentación como desde la integración (Marcuse 1994).

Por ello, la desfragmentación de la ciudad pasa por el diseño de un modelo de ciudad inclusiva que incorpore tanto actuaciones de mejora dentro de cada una de sus partes como intervenciones de convergencia en sus espacios de contacto. De esta manera, la disolución de este límite, borde o frontera pasa por su entendimiento como espacio flexible, que atienda a las demandas materiales y culturales, diversas y cambiantes de sus habitantes. Por tanto, la existencia del límite es indispensable (Trías 1985; Marcuse 1994; Kawano 2014) como instrumento contra la fragmentación, aunque para ello deba alterarse, desdibujando sus restricciones físicas y conceptuales a partir de arquitecturas especulares y transparentes (al



From its physical condition, the following typological elements can be identified (see Fig. 01):

- The roadway, which functions as an efficient barrier that prevents physical connection between the two poles of the dual city, while also clearly delimiting contact and visibility. As a design proposition, when roadways are elevated, they allow visual connections and can act as structural supports for shared uses in which both sides converge.
- Topography, which typically manifests itself as a defensive vantage point that intensifies duality: when the formal city occupies a higher position over the informal one, it implies an unattainable position of privilege; conversely, when the informal city is above, it entails the constant visualization of fear from a position of inferiority. As a proposal, understanding topography through a typological gradation would allow for a progressive transition, generating diverse and gradual spaces of exchange between different strata.
- Walls, as physical barriers, whose delimiting condition depends on their position and scale:
 - The guarded wall, which configures an island of privilege within the city, defensive in nature and subject to control and surveillance.
 - The wall and the park, where the boundary, understood as public space, is incorporated into one side (the formal city), and is perceived as a dangerous area due to its proximity to the informal city.
 - The retaining wall, where the boundary, as public space, is incorporated into the informal city, whose (also informal) appropriation transforms it into a degraded and uncontrolled place.

From the cases described above, it can be inferred that the spatial, physical, or psychological conditions of the boundary are what, beyond turning it into a barrier, also allow it to be understood as a habitable space of transfer between both sides. It is precisely these conditions that characterize it as a space of exchange and foster its dissolution as a barrier.

METHODOLOGICAL FOUNDATIONS FOR BLURRING URBAN DUALITY IN LATIN AMERICA .

The formulation of this new intervention model must be grounded in a holistic and complex understanding of the boundary, the dual city, and the exchanges that occur within it. To this end, the consideration of parameters such as architectural flexibility and urban stitching is proposed, from which multivariate and integrative strategies can be developed to contribute to blurring the boundaries between the fragments of the Latin American dual city using three fundamental elements: the seed, the support, and the shell. On this basis, the design of intermediate spaces is proposed to enable partial blurring and to achieve full integration.

Based on all the epistemological variables analysed, an integrative proposal is presented (see Fig. 02) through a flexible strategy that responds to the most relevant aspects in the configuration of the city: housing, community, public space, and the urban fabric.



FIG. 1
Los límites habitables
(enero de 2025).
Habitable limits
(January 2025).

participar de las dos realidades) que refuercen las identidades de ambos lados. Por tanto, para esta transgresión debe plantearse su deslimitación partiendo de la complejidad que supone su naturaleza.

Desde su condición física se distinguen los siguientes elementos tipológicos (ver Fig. 01)

- La carretera, que se presenta como una barrera eficiente que imposibilita la conexión física entre los dos polos de la ciudad dual, además de delimitar eficientemente el contacto y la visibilidad. Como propuesta, cuando están elevadas, permiten una conexión visual y pueden actuar como soporte de usos donde converjan ambas partes.
- La topografía, que habitualmente se manifiesta desde su posición de atalaya defensiva que intensifica la dualidad: si la ciudad formal está sobre la informal supone una posición de privilegio inalcanzable; al revés, supondría visibilizar constantemente el miedo desde una posición de inferioridad. Como propuesta, entenderla desde una graduación tipológica, permitiría una transición progresiva que generaría diversos espacios de intercambio graduales entre estratos diferentes.
- Los muros, como barrera física, dependerán de su posición y dimensión para determinar su condición delimitadora:
 - El muro vigilado, configura una isla de privilegio dentro de la ciudad, defensiva, sometida al control y la vigilancia.
 - El muro y el parque, en donde el límite como espacio público se incorpora a una de las partes (la formal), percibiéndose como un espacio peligroso, por su proximidad a la ciudad informal.
 - El muro contenedor, en donde el límite, como espacio público, se incorpora a la ciudad informal, cuya apropiación (también informal) lo convierte en un lugar degradado y fuera de control.

De los casos anteriores se deduce que las condiciones espaciales, físicas o psicológicas del límite son las que además de convertirlo en barrera permiten asumirlo como espacio habitable, de transferencia entre ambas partes, siendo precisamente dichas condiciones las que lo caracterizarán como espacio de intercambio y favorecerán su disolución como barrera.

FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS PARA DESDIBUJAR LA DUALIDAD URBANA EN LATINOAMÉRICA

El planteamiento de este nuevo modelo de intervención debe realizarse bajo la comprensión holística y compleja del límite, la ciudad dual y sus intercambios. Para ello, se propone la consideración parámetros de flexibilidad arquitectónica y costuras urbanas y, a partir de ello, originar estrategias multivariantes e integradoras que contribuyan a desdibujar los límites entre los fragmentos de la ciudad dual latinoamericana mediante la utilización de tres elementos fundamentales: la semilla, el soporte y la cáscara ¹. A partir de ellos, se plantea el diseño de los espacios intermedios para posibilitar el desdibujamiento parcial y para alcanzar una completa integración. En base a todas las variables epistemológicas analizadas, se presenta una propuesta que las integra (ver Fig. 02) mediante una estrategia flexible que responde a los aspectos más relevantes en la configuración de la ciudad: la vivienda, la comunidad, el espacio público y el tejido urbano.

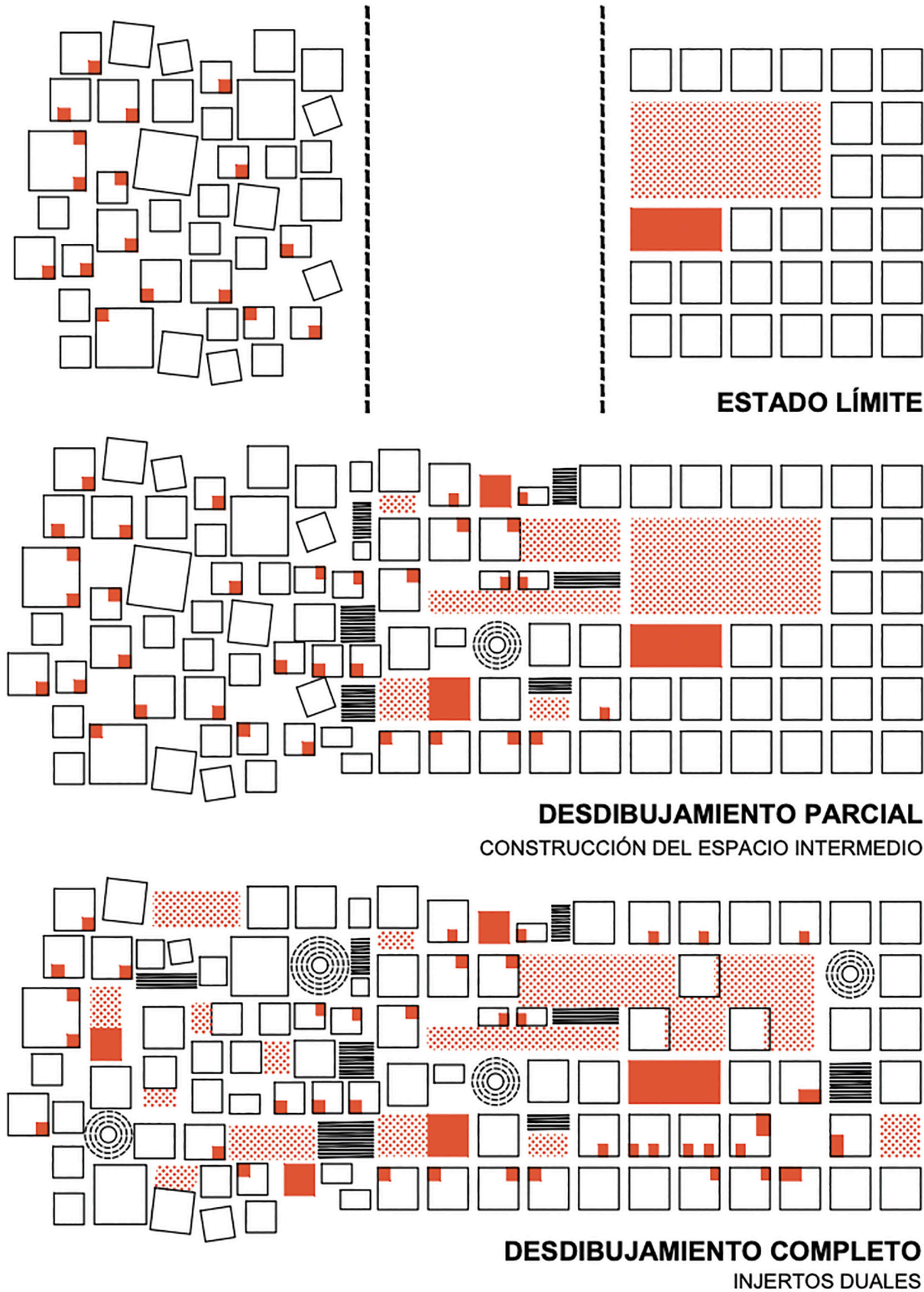
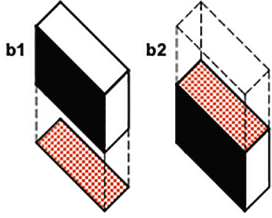


FIG. 2
Desdibujamiento activo
de situaciones límites
(enero de 2025).
*Active blurring of extreme
situations (January 2025).*

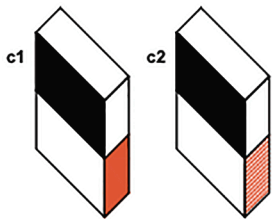
AMPLIACIÓN INDIVIDUAL



- a** HABITACIÓN MÁXIMA
100% ampliación de la
superficie habitable



- HABITACIÓN AIRE**
b1 50% ampliación de la superficie
habitable en planta baja
50% espacio libre (terraza,
huerto, etc.)
b2 50% ampliación de la superficie
habitable en planta alta
50% espacio libre (jardín,
espacio alquilable a la
comunidad, aparcamiento, etc.)

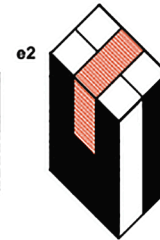
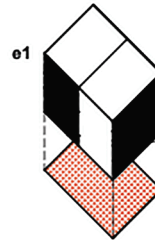


- HABITACIÓN RENTABLE**
c1 50% ampliación de la superficie
habitable en planta alta
50% local propio (comercial,
taller, oficina, etc.)
c2 50% ampliación de la superficie
habitable en planta alta
50% alquilable (local,
habitación, vivienda, etc.)

AMPLIACIÓN COMPARTIDA



- ACUERDO INICIAL**
d1 Entre los vecinos deciden qué
planta ocupa cada uno
d2 Entre los vecinos deciden qué
fachada ocupa cada uno



- ACUERDO CONSTANTE**
e1 Creación de un espacio libre
común. Es un espacio de
convivencia: entre ambos
vecinos, alquilado, para la
comunidad, etc.
e2 Los vecinos distribuyen el
conjunto de la ampliación
determinando qué habitaciones
son comunes.



- ACUERDO RENTABLE**
f Los vecinos deciden qué parte
ocupan cada uno y comparten
una planta de uso común.
Este espacio puede ser usado
por ambos, alquilado, en
usufructo, etc. según el acuerdo
alcanzado

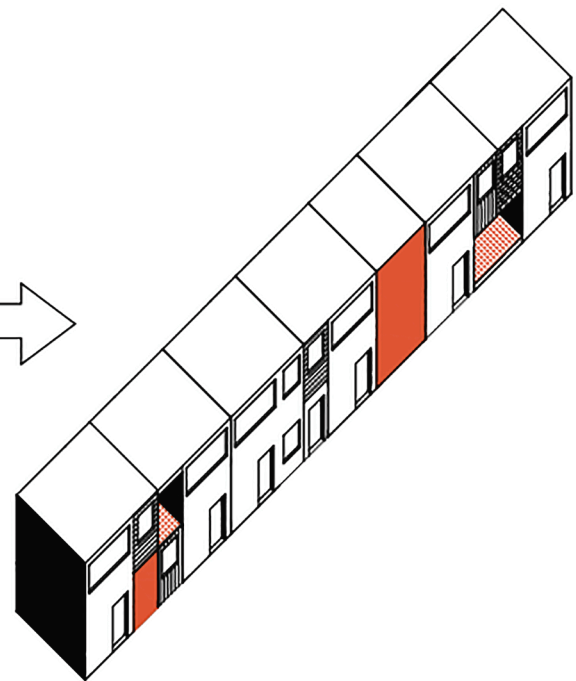
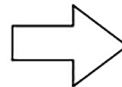
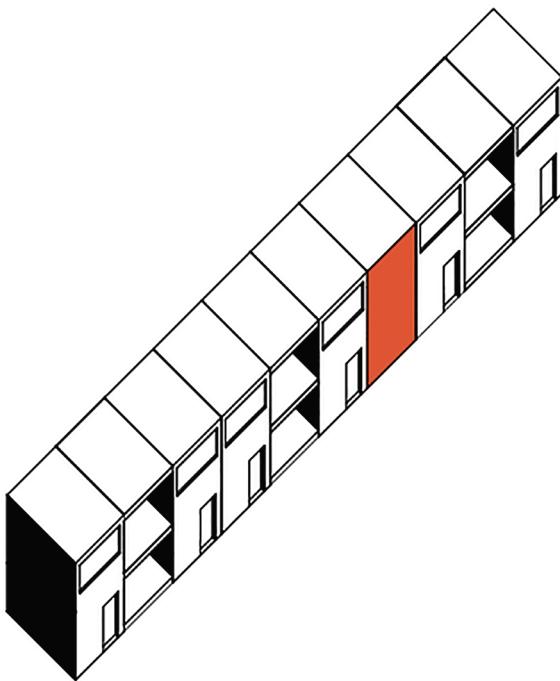


FIG. 3

La casa flexible (enero 2025).

The flexible house (January 2025).

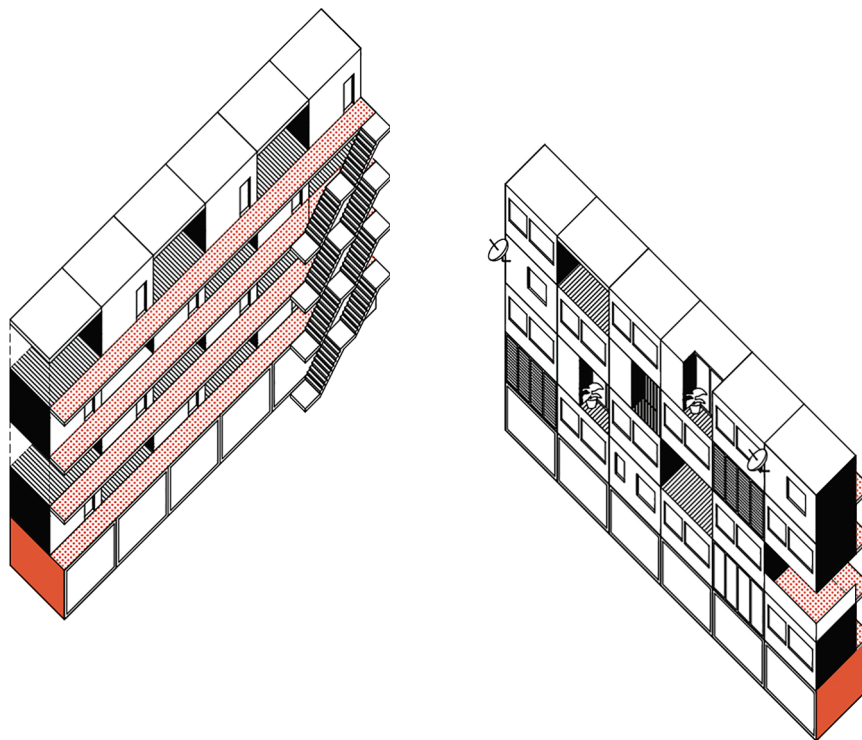


FIG. 4
El bloque flexible
(enero de 2025).
The flexible block
(January 2025).

DESIGN STRATEGIES TO BLUR URBAN-ARCHITECTURAL DICHOTOMIES IN LATIN AMERICAN CITIES .

Blurring the boundary or diffusing the urban-architectural dichotomies of Latin American cities, implies understanding it as an autonomous space of exchange that accommodates active registers from both sides.

The proposed strategies respond to the diversity and complexity characteristic of the contemporary city through a high degree of spatial, urban, and architectural flexibility, adapting to a constantly changing reality. To this end, interventions must be nuanced and progressive so that, first, the urban model is reproduced at the extremes; subsequently, it is gradually diluted toward the centre; and finally, a new intermediate space is generated. Likewise, these strategies must recover the potentialities of each urban pole to insert them into the other, in the manner of urban acupuncture, through the establishment of positive elements opposed to those that deteriorate each side, so that over time they are not perceived as intrusions but rather as reproducible values. Finally, it is important to highlight the pursuit of urban homogeneity through connective elements that function for both sides as communication routes that stitch the urban fabric together, as well as commercial areas, public spaces, and facilities that weave social relations by operating as spaces of exchange.

THE FLEXIBLE HOUSE AS A MINIMAL DUAL CELL

The first of the typologies proposed as a solution is the *flexible house* (see Fig. 03), which enables progressive growth and modification in response to family, social, and economic changes.

- 1 The seed refers to the smallest, alterable, and incrementable unit from which the architecture can be modified. Its capacity to be altered aesthetically, materially, and spatially allows it to adapt to diverse and changing lifestyles, highlighting its identity and evolutionary capacity. The support is the element responsible for framing the

architectural transformation of the combination of seeds and setting the spatial limits of the city. Thus, supports are proposed that are flexible enough to allow modifications and rigid enough to contain them without altering their urban environment. The shell as an aesthetic result. Flexible architecture entails a free expression that is constantly

changing and, therefore, far removed from a homogeneous, recognizable, and standardized urban image. For this reason, the shell is seen as a kind of architectural collage that highlights the differences and complexity of the various situations that converge in it.

ESTRATEGIAS DE PROYECTO PARA DIFUMINAR LAS DICOTOMÍAS URBANO-ARQUITECTÓNICAS EN LAS URBES LATINOAMERICANAS

Desdibujar el límite o difuminar las dicotomías urbano-arquitectónicas de las urbes latinoamericanas, implica su comprensión como un espacio de intercambio autónomo que acoja registros activos de ambas partes.

Las estrategias propuestas responden a la diversidad y a la complejidad característica de la ciudad contemporánea mediante un alto grado de flexibilidad espacial, urbana y arquitectónica, adaptándose a la realidad cambiante. Para ello, las intervenciones deben ser matizadas y progresivas para que, en primer lugar, se reproduzca el modelo urbano en los extremos para, posteriormente, irlo diluyendo hacia el centro y, finalmente, generar el nuevo espacio intermedio. Asimismo, estas estrategias tienen que rescatar las potencialidades de cada polo urbano para insertarlo en el otro, a modo de acupuntura urbana, a partir del establecimiento de elementos positivos opuestos a los que deterioran cada parte, para que con el tiempo no se vean como intrusos sino como valores reproducibles. Por último, es importante destacar la homogeneidad urbana buscada mediante elementos conectores que funcionen para las dos partes como vías de comunicación que cosearán el tejido, o áreas comerciales, espacios públicos y equipamientos que coserán las relaciones sociales, al funcionar como áreas de intercambio.

LA CASA FLEXIBLE COMO CÉDULA DUAL MÍNIMA

La primera de las tipologías planteadas como solución es la 'casa flexible' (ver Fig. 03), que posibilita su crecimiento y modificación progresiva ante los cambios familiares, sociales y económicos.

La estrategia consiste en la combinación de un módulo habitable y un módulo ampliable. El primer módulo, corresponde a una vivienda completa que responde a los estándares mínimos y presenta una distribución flexible ante las modificaciones de necesidad funcional de sus usuarios. El segundo módulo, se plantea para aumentar el cincuenta por ciento de la superficie entregada en planta. Así, se entregan dos módulos estructurales compartidos para su posterior distribución espacial y funcional. Los módulos compartidos favorecen la variación del elemento original mediante el consenso vecinal, no solo de forma individual, ya que su modificación afecta a todo el conjunto.

Esto permite diseñar un modelo de vivienda flexible y progresiva que pueda ser habitado en cualquier situación, al permitir su adaptabilidad en relación de las necesidades de sus usuarios en cada momento. Para ello, podrá incorporarse un módulo de equipamiento que cualifique el conjunto dentro de la trama urbana como el espacio de intercambio anhelado. No obstante, su capacidad integradora es limitada ya que no permite alteraciones fuera de l perímetro volumétrico definido por el proyecto.

EL BLOQUE FLEXIBLE COMO COMBINACIÓN DE CÉDULAS MÍNIMAS

En segundo lugar, se plantea un bloque de crecimiento progresivo (ver Fig. 04) que a partir de la estrategia anterior solventa las dificultades de la autoconstrucción en altura, así como la sensación de pérdida de contacto urbano, mediante viviendas en la plantas superiores y módulos comerciales comunitarios en planta baja. Las primeras, estarán configurados por módulos fijos que se relacionen directamente en horizontal con módulos ampliables que, a su vez, podrán ser compartidos en vertical.

1 La semilla, que hace referencia a la unidad mínima, alterable e incrementable, desde la cual la arquitectura pueda ser modificada. Su capacidad de ser alterada estética, material y espacialmente permite que se adapte a modos de vida diversos y cambiantes, poniendo de manifiesto su capacidad identitaria y evolutiva. El soporte, es el elemento

encargado de enmarcar la transformación arquitectónica de la combinación de las semillas y fijar los límites espaciales de la ciudad. Así, se plantean soportes lo suficientemente flexibles para permitir las modificaciones y lo suficientemente rígidos para contenerlas sin alterar su entorno urbano. La cáscara, como resultado estético. La arquitectura flexible

conlleva una expresión libre que muta constantemente y, por tanto, alejada de una imagen urbana homogénea, reconocible y estandarizada. Por ello, la cáscara se aprecia como una especie de collage arquitectónico que visibiliza las diferencias y la complejidad de las diversas situaciones que convergen en ella.

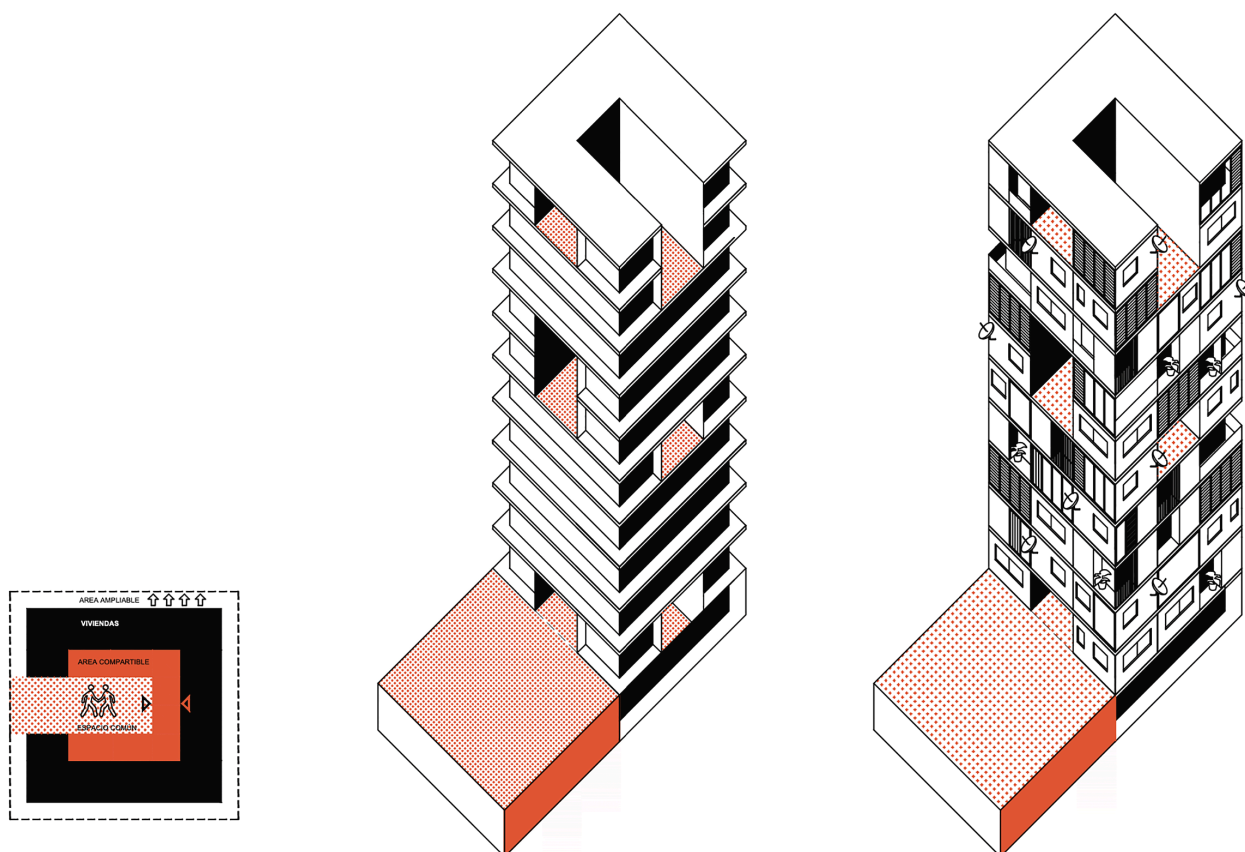


FIG. 5
La torre flexible
(enero de 2025).
The flexible tower
(January 2025).

The strategy consists of combining a habitable module with an expandable module. The first module corresponds to a complete dwelling that meets minimum standards and features a flexible layout capable of accommodating changes in the functional needs of its users. The second module is conceived to increase the delivered floor area by fifty percent. Thus, two shared structural modules are provided for subsequent spatial and functional distribution. These shared modules encourage variation of the original element through neighbourhood consensus rather than solely through individual action, since their modification affects the entire ensemble.

This approach makes it possible to design a flexible and progressive housing model that can be inhabited under any circumstances, as it allows adaptability to users' needs at any given time. To this end, an equipment module may be incorporated to enhance the ensemble within the urban fabric as the desired space of exchange. Nevertheless, its integrative capacity is limited, as it does not allow alterations beyond the volumetric perimeter defined by the project.

THE FLEXIBLE BLOCK AS A COMBINATION OF MINIMAL CELLS

Secondly, a progressively growing block is proposed (see Fig. 04) that, building on the previous strategy, addresses the challenges of self-construction in height as well as the potential loss of urban contact, by combining residential units on the upper floors with community commercial modules on the ground floor. The residential units are composed of fixed modules that connect horizontally with expandable modules, which, in turn, can be shared vertically. The commercial modules are intended for rent, ensuring economic benefits for the neighbourhood community both for maintenance and individual interest.

Los segundos, serán alquilables para asegurar el beneficio económico a la comunidad de vecinos tanto para su mantenimiento como para el interés propio.

La altura de estos bloques flexibles quedará limitada a cinco plantas para evitar la pérdida de contacto con la calle. Asimismo, con el fin de incidir en la relación directa arquitectura-ciudad, se propone un corredor común abierto al exterior que dará acceso a las viviendas, que mantendrá la conexión espacial y visual con la calle, sin perder el carácter de elemento de comunicación ni su condición de espacio de estancia comunitario.

LA TORRE FLEXIBLE COMO ESTRATEGIA EN ALTURA

Con esta estrategia (ver Fig. 05), a pesar de ser la menos flexible, se trata de dar respuesta a la densificación de las áreas superpobladas, además de considerar las necesidades dimensionales de la vivienda actual, su homogeneidad estética y la casi inexistente vida comunitaria de la edificación en altura. Para ello, se diseña un modelo ampliable en su banda perimetral, entregada a modo de terraza cubierta que, cerrándose sólo en fachada, ya permite incorporarla a la superficie habitable, favoreciendo, además, una imagen cambiante de la actual repetitiva tipología en altura. También, su disposición en 'U' permite crear un espacio central abierto al exterior que puede ir rotando en las distintas plantas cualificando los espacios comunes y potenciando situaciones de vida comunitaria. Para ello, en cada planta el perímetro interior no lo conforman habitaciones, sino estancias compartibles, cuyo uso comunitario será consensuado entre los vecinos.

Finalmente, los locales comerciales, en el caso de esta tipología y al igual que sucede con la tipología anterior, serán alquilables para asegurar el beneficio económico a la comunidad de vecinos; sin embargo, en esta ocasión se ubican en un volumen aledaño que aporta, además, un espacio comunitario al aire libre en planta primera, lo que permite conservar la privacidad vecinal sin perder el contacto directo con la calle.

LOS CONECTORES CÍVICOS COMO ESPACIO BARRIAL

Los conectores cívicos (ver Fig. 06) se plantean como una tipología dinamizadora de la realidad social, económica y cultural a escala de barrio. Para ello, se diseñan como volúmenes estratégicos capaces de coser el tejido urbano, mediante su entendimiento como espacios intermedios para potenciar el intercambio entre las partes segregadas de la ciudad dual, desde la experimentación de las tipologías tradicionales de la otra parte.

El conjunto se insertará en el tejido urbano y presentará los siguientes elementos:

- El barrio (BA): este primer elemento debe contribuir a la formación de calles con los edificios de su contexto más inmediato, así, todo el conjunto funciona como elemento de transición.
- El *strip* (ST): dará servicio tanto a los locales privados como a la plaza mediante una conexión fluida que permita al usuario recorrerlo.
- El contenedor (CO): se presenta como un volumen cerrado que, sin embargo, conecte lo público y lo privado, favoreciendo el intercambio urbano y su permeabilidad.
- La galería (GA): aparece como elemento público cubierto, funcional y estético que supone una continuación con la calle, dando servicio tanto a los locales permanentes como a los temporales (informales).
- El soporte (SO): es el encargado de aportar flexibilidad al espacio permitiendo generar un espacio multiuso, de alta mutabilidad estética y funcional como elemento de transición que, simultáneamente, mantiene un orden constante y un volumen inalterable.
- La plaza (PL): se incorpora como un espacio abierto, público, conectado y central. Esto supone que actúa como el núcleo neurálgico con una sola apertura que sirve a la comunidad como espacio de encuentro e intercambio.

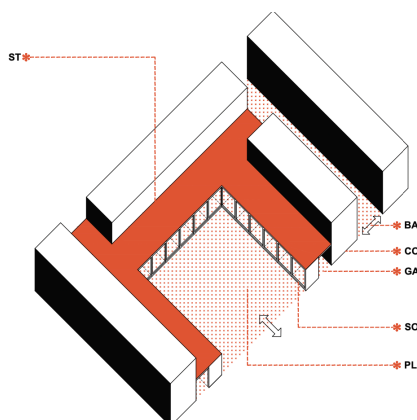


FIG. 6
Los conectores
generales: partido general
(enero de 2025).
General connectors:
general election
(January 2025).

The height of these flexible blocks is limited to five stories to prevent the loss of street-level contact. Moreover, to enhance the direct relationship between architecture and city, an open, exterior-facing corridor is proposed to provide access to the residences, maintaining spatial and visual connection with the street while preserving its role as a circulation element and its function as a communal space.

THE FLEXIBLE TOWER AS A VERTICAL STRATEGY

With this strategy (see Fig. 05), although it is the least flexible typology, the aim is to respond to the densification of overpopulated areas while also addressing the dimensional needs of contemporary housing, its aesthetic homogeneity, and the almost non-existent communal life in high-rise buildings. To achieve this, a model expandable along its perimeter band is designed, delivered as a covered terrace that, when enclosed only on the façade, can be incorporated into the habitable area. This also contributes to a dynamic image, breaking the monotony of current repetitive high-rise typologies.

Additionally, its U-shaped configuration creates a central open space that can rotate across different floors, enhancing shared spaces and promoting communal living situations. On each floor, the inner perimeter is not composed of private rooms but of shared spaces, whose communal use is to be agreed upon collectively by the residents.

Finally, commercial units, as in the previous typology, are rentable to ensure economic benefits for the neighbourhood community. In this case, however, they are in an adjacent volume that also provides an outdoor communal space on the first floor, preserving residents' privacy while maintaining direct contact with the street.

CIVIC CONNECTORS AS NEIGHBOURHOOD SPACES

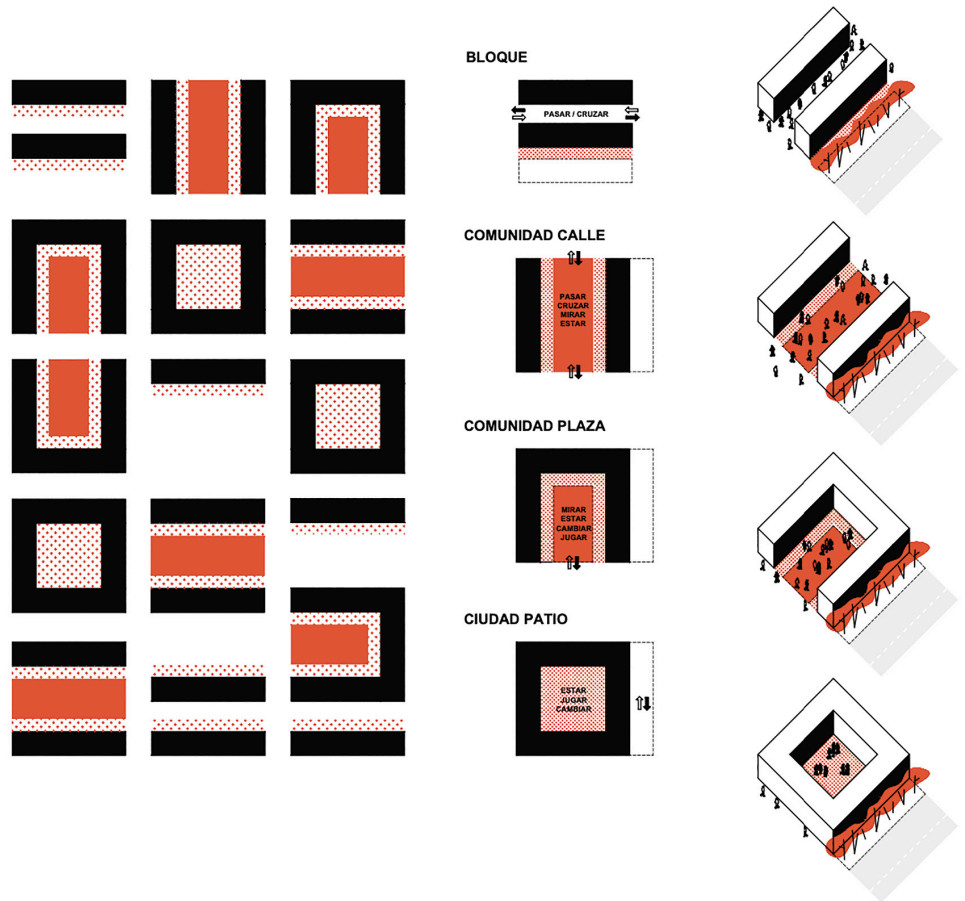
Civic connectors (see Fig. 06) are proposed as a typology that energizes the social, economic, and cultural reality at the neighbourhood scale. They are conceived as strategic volumes capable of stitching the urban fabric, understood as intermediate spaces to enhance exchange between the segregated parts of the dual city, drawing on the experimentation with traditional typologies from the other part.

The ensemble is integrated into the urban fabric and includes the following elements:

- The Neighbourhood (BA): This primary element contributes to the formation of streets alongside buildings in its immediate context, allowing the ensemble to function as a transitional element.
- The Strip (ST): Provides service to both private establishments and the plaza through a continuous connection that allows users to circulate freely.
- The Container (CO): Functions as an enclosed volume that nevertheless connects public and private realms, promoting urban exchange and permeability.
- The Gallery (GA): Serves as a covered public element that is both functional and aesthetic, continuing the street while serving both permanent and temporary (informal) establishments.
- The Support (SO): Provides flexibility to the space, enabling the creation of a multi-use area with high aesthetic and functional mutability, acting as a transitional element that simultaneously maintains consistent order and an unalterable volume.
- The Plaza (PL): Introduced as an open, public, connected, and central space, functioning as the neuralgic core with a single opening that serves the community as a gathering and exchange area.

THE COMMUNITY AS A FUNDAMENTAL ELEMENT OF CHANGE

Finally, as an outcome, the combination of all the previous elements is proposed to foster community interaction and encounter through different spatial and urban variables (see Fig. 07). In this way, the street will interweave public spaces of varying scales and characteristics with the communities, generating a phenomeno-



LA COMUNIDAD COMO PIEZA FUNDAMENTAL DEL CAMBIO

FIG. 7
La comunidad
(enero de 2025).
The community
(January 2025).

Finalmente, como resultado, se plantea la combinación de todos los elementos anteriores para conseguir favorecer el encuentro y la interacción comunitaria a partir de diferentes variables espaciales y urbanas (ver Fig. 07). De este modo, la calle irá entrelazando espacios públicos de distintas escalas y características, junto a las comunidades para lograr un trazado urbano fenomenológico, heterogéneo, cargado de experiencias y perspectivas múltiples. Para ello, se proyectan los accesos a las viviendas mediante pasajes de manera que comuniquen el exterior con el espacio central, eliminando el carácter de barrera de los bloques residenciales, y convirtiéndolo en un elemento de transición potenciador del encuentro vecinal.

Asimismo, los accesos a locales se dispondrán proporcionalmente desde el exterior y el interior para contribuir a la configuración de ese espacio intermedio buscado, donde los ciudadanos ajenos a la comunidad estarán obligados a adentrarse en él para acceder a ciertos servicios. Se propone una gradación de los espacios libres, desde antejardines individuales de cada vivienda a un gran espacio central de carácter público entre los bloques, cuya escala estará relacionada con el número de familias que forman la comunidad y a su capacidad económica para mantenerlo. Alrededor de esto, se organiza una vereda pública como espacio de transición con la calle.

Por último, se establece como requisito indispensable la combinación proporcionada de los diferentes tipos de comunidades planteadas a continuación, para intensificar la experiencia fenomenológica urbana deseada y evitar barrios de comunidades cerradas:

- La comunidad-calle, que se configura disponiendo dos bloques en paralelo, lo que le permite estar abierta a ambos lados convirtiendo el espacio comunitario en un lugar de paso y conexión urbano que obliga al intercambio con los ciudadanos ajenos.
- La comunidad-plaza, que se ordena mediante la colocación de tres bloques que abrazan un espacio comunitario interior con carácter de plaza que facilita el intercambio con los ciudadanos ajenos.

logical, heterogeneous urban layout rich in experiences and multiple perspectives. To achieve this, access to the residences is designed through passageways that connect the exterior with the central space, eliminating the barrier effect of the residential blocks and transforming them into transitional elements that enhance neighborhood interaction.

Similarly, access to commercial units is proportionally arranged from both the exterior and interior to contribute to the configuration of the desired intermediate space, where citizens from outside the community are required to enter in order to access certain services. A gradation of open spaces is proposed, ranging from individual front gardens for each dwelling to a large central public space between the blocks, whose scale corresponds to the number of families within the community and their economic capacity to maintain it. Surrounding this, a public walkway is organized as a transitional space connecting to the street.

Finally, a proportional combination of the different types of communities described below is considered essential to intensify the desired phenomenological urban experience and to avoid the formation of closed community neighbourhoods:

- The Street-Community: Configured by arranging two parallel blocks, allowing openness on both sides and transforming the communal space into a thoroughfare and urban connector that encourages interaction with non-resident citizens.
- The Plaza-Community: Organized through the placement of three blocks enclosing an interior communal space with the character of a plaza, facilitating interaction with non-resident citizens.
- The Courtyard-Community: Structured by four blocks enclosing a central private interior space for residents, which acts as a transitional area between the public street and private residences, allowing occasional interaction with non-resident citizens.

DISCUSSION OF RESULTS

The current contingency of the dual city in Latin America necessitates a reconsideration of its urban space through standards that address both social inequality and its impact on the urban environment in the form of fragmented cities. This fragmentation, which divides the city into two parts—the formal sector, integrated into global development, and the informal sector, operating outside it—paradoxically entails a symbiotic relationship between the two, particularly at the boundary that separates them. Therefore, the development of strategies that address exchange, flexibility, diversity, and interaction is both predominant and necessary when confronting the challenges of the dual city. Architecture, as a discipline, provides tools to approach these issues. In this context, the blurring of boundaries is proposed as the construction of intermediate spaces.

Architectural elements are presented not to eradicate the global system but to recover the positive values produced in both the formal and informal city, while applying strategies that address the problem from the perspective of the urban ensemble rather than focusing solely on the improvement of individual components. Attention is concentrated on the contact zones between the two parts of the dual city, as this is where the phenomenon occurs and where differences between the parts can be dissolved.

Acknowledging the contemporary condition of architecture implies accepting that it must respond to a complex, diverse, and dynamic reality through heterogeneous, alterable, and provisional elements. In this sense, the design of a framework capable of accommodating the progressive changes of its inhabitants can become an essential tool for addressing fragmentation in large Latin American cities. Moreover, family diversity, in terms of typologies and growth patterns, produces a form of habitation that accumulates needs over time, requiring architectures capable of accommodating these changes without compromising urban space. Consequently,

- La comunidad-patio, que se organiza a partir de cuatro bloques que encierran un espacio central interior privado para los vecinos que actúa como lugar de transición entre lo público de la calle y lo privado de la vivienda, que permite una relación con los ciudadanos ajenos de forma ocasional.

DISCUSIONES DE RESULTADOS

La contingencia actual de la ciudad dual en Latinoamérica obliga a repensar su espacio urbano desde estándares que combatan tanto la desigualdad social como su repercusión en el espacio urbano en forma de ciudades fragmentadas. Esta fragmentación, que dibuja una ciudad dividida en dos (la parte formal, que participa del desarrollo de la globalización, y la parte informal, al margen de este) implica paradójicamente una relación simbiótica entre ambas partes que además se da en el límite que las separa. Por ello, plantear estrategias que aborden aspectos como el intercambio, la flexibilidad, la diversidad y la interacción se antoja predominante y necesario a la hora de abordar los retos de la ciudad dual. Para ello, la arquitectura como disciplina dispone de herramientas desde las que afrontarlos. Así, se presenta el desdibujamiento de los límites como la construcción de lugares intermedios. Con relación a esto, se exponen elementos arquitectónicos que no pretenden erradicar el sistema global, sino rescatar los valores positivos que producen tanto en la ciudad formal como en la informal, además de aplicar estrategias que aborden el problema desde su condición de conjunto urbano y no desde la mejora de alguna de sus partes. Para ello, se focalizará la atención en aquellos espacios de contacto entre ambas partes de la ciudad dual, que es donde se produce el fenómeno, ya que es en ellos donde puede disolverse las diferencias entre las partes.

Asumir la condición contemporánea de la arquitectura implica aceptar que esta debe responder a una realidad compleja, diversa y cambiante, a partir de elementos heterogéneos, alterables y eventuales. Para ello, el diseño de un soporte que asuma los cambios progresivos de sus habitantes puede convertirse en una herramienta esencial para abordar el problema de la fragmentación en las grandes ciudades latinoamericanas. Además, la diversidad familiar, en cuanto a sus tipologías y formas de crecimiento, hace que el habitar se produzca por acumulación de las necesidades en cada momento y, por ello, se deban plantear arquitecturas que sean capaces de asumir estos cambios sin afectar al espacio urbano. De este modo, se proponen estrategias de intervención amplias que posibiliten diferentes combinaciones al adaptarse a cualquier realidad y, asimismo, sirvan como punto de partida para futuras intervenciones urbanas.

La metodología de intervención que aquí se plantea, permite alterar los factores que determinan la forma fragmentada de la ciudad dual en Latinoamérica a partir del desdibujamiento de sus límites. Además, se centra en el límite como espacio de intercambio, habitable y construible, utilizando el desdibujamiento para integrar ambas partes y fomentando la disolución de las diferencias a través de espacios de contacto. A nivel comunitario, se promueve la diversidad de tipologías comunitarias (calle, plaza, patio) que fuerzan el intercambio social con ciudadanos ajenos y evitan los enclaves cerrados. Asimismo, la arquitectura debe actuar como una respuesta a la segregación objetual para atender a una realidad urbana que es evolutiva, diversa y compleja, integrando en un mismo escenario el orden y el bienestar de lo formal con el carácter espontáneo de lo informal para lograr un espacio intermedio de convivencia.

Por último, la consideración de la arquitectura como respuesta a los problemas planteados en origen, combate la segregación objetual ajena a los usuarios para atender a una sociedad que es evolutiva, cambiante, diversa y compleja y, por tanto, requiere que la arquitectura que conforma la morfología urbana lo sea sin alterar el espacio urbano. Con estas estrategias se pretende, no sólo desdibujar los límites de la dualidad urbana presente en Latinoamérica, sino, también, establecer caminos alternativos para solucionar las dicotomías urbanas futuras.

broad intervention strategies are proposed to enable various combinations that adapt to any reality while serving as a foundation for future urban interventions.

The intervention methodology presented here allows for the alteration of factors that determine the fragmented form of the Latin American dual city through the blurring of its boundaries. It emphasizes the boundary as an exchangeable, habitable, and constructible space, using blurring to integrate both parts and foster the dissolution of differences through contact zones. At the community level, a diversity of community typologies (street, plaza, courtyard) is promoted to encourage social exchange with non-resident citizens and prevent closed enclaves. Architecture must also act as a response to object-based segregation, addressing an urban reality that is evolving, diverse, and complex by integrating, within the same scenario, the order and well-being of the formal sector with the spontaneous character of the informal sector to create an intermediate space for coexistence.

Finally, considering architecture as a response to the originally identified problems addresses object-based segregation independent of users, accommodating a society that is evolving, changing, diverse, and complex. Therefore, urban morphology must be flexible without altering the urban space. These strategies aim not only to blur the boundaries of urban duality in Latin America but also to establish alternative pathways for resolving future urban dichotomies.

About the authors:

Virginia Arnet Callealta
(Universidad de Alcalá)
viriniaarnetcallealta@gmail.com

Enrique Naranjo Escudero
(Universidad Mayor)
ORCID: 0000-0002-3589-613X

Sobre los/as autores/as:

Virginia Arnet Callealta
(Universidad de Alcalá)
viriniaarnetcallealta@gmail.com

Enrique Naranjo Escudero
(Universidad Mayor)
ORCID: 0000-0002-3589-613X

- Angotti, Tom. 2006. «Cities in Latin America: More Inequality». *Latin American Perspectives* 33, 6: 165-174.
- Angotti, Tom e Irazábal, Clara. 2017a. «Planning Latin America Cities». *Latin American Perspectives* 44, 2: 4-17. <https://doi.org/10.1177/0094582X16689556>
- Angotti, Tom e Irazábal, Clara. 2017b. «Planning Latin American Cities: Housing and Citizenship». *Latin American Perspectives* 44, 3: 4-8. <http://www.jstor.org/stable/26178065>
- Augé, Marc. 2000. *Los 'no lugares'. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Castells, Manuel. 1995. *La ciudad informacional. Tecnologías de la información, estructuración económica y el proceso urbano-regional*. Madrid: Alianza.
- Ciccolella, Pablo. 2010. «Metrópolis y desarrollo urbano más allá de la globalización. Hacia una geografiacrítica de la ciudad latinoamericana». *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* XIV, 331. <https://revistes.ub.edu/index.php/ScriptaNova/article/view/1753>
- Ciccolella, Pablo. 2016. Buenos Aires: Sociospatial impacts of the development of global city functions. En *Global Networks, Linked Cities*, de Saskia Sassen.
- Critchley, Peter. 2004. «The economic concept of the city». En *The city of reason* (vol. V), de Peter Critchley. https://www.academia.edu/666559/the_city_of_reason_vol_5_The_Economic_Concept_of_the_City
- Dear, Michael y Salcedo, Rodrigo. 2012. «La Escuela de Los Ángeles y las metrópolis sudamericanas». *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales y urbanos*, 11. http://www.bifurcaciones.cl/bifurcaciones/wp-content/uploads/2012/12/bifurcaciones_011_Salcedo-y-Dear.pdf
- Delfante, Charles. 2006. *Gran historia de la ciudad. De Mesopotamia a Estados Unidos*. Madrid: Abada Editores.
- Galeano, Eduardo. 2008. *Las venas abiertas de América Latina*. Madrid: Siglo XXI.
- García Vázquez, Carlos. 2004. *Ciudad Hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gordillo, Gastón y Leguizamón, Juan. 1997. «El río y la frontera. Aborígenes, obras públicas y Mercosur en el Pilcomayo medio [ponencia]». En *Vº Congreso Argentino de Antropología Social*. La Plata, Argentina.
- Grimson, Alejandro. 2000. «¿Fronteras políticas versus fronteras culturales?». En *Fronteras, naciones e identidades. La periferia como centro*, de Alejandro Grimson, 9-40. Madrid: Ciccus La Crujía.
- Grimson, Alejandro y Segura, Ramiro. 2016. «Space, urban borders, and political imagination in Buenos Aires». *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, 11: 25-45. <https://doi.org/10.1080/17442222.2016.1121584>
- Holzapfel, Cristóbal. 2012. *De cara al límite*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Holzapfel, Cristóbal. 2019. «The human being facing the limit». *Byzantion Nea Hellas*, 38. <https://www.scielo.cl/pdf/byzantion/n38/0718-8471-byzantion-38-00291.pdf>
- Kawano, Roberto. 2014. «Objetivos y contenidos generales [ponencia]». En *Seminario: El fin de la ciudad. El límite (o su ausencia) como fundamento de lo urbano*, Rosario, Argentina. <https://www.fapyd.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2013/03/Programa-Seminario-Kawano-2014.pdf>
- Landeros, Patxi y Flores, Leticia. 2000. «La razón fronteriza: Entrevista con Eugenio Trías». <https://www.jornada.com.mx/2000/12/03/sem-trias.html>
- Marcuse, Peter. 1994. «No caos, sino muros: El postmodernismo y la ciudad compartimentada». En *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*, editado por Ángel Martín Ramos, 83-90. Barcelona: UPC.
- Mollenkopf, John y Castells, Manuel (Ed.). 1991. *Dual City: Restructuring New York*. New York: Russell Sage Foundation.
- Muxí, Zaida. 2009. *La arquitectura de la ciudad global*. Buenos Aires: Nobuko.
- Romero, Fernando. 2008. *Hyper-border. The contemporary U.S.- Mexico border and its future*. New York: Princeton Architectural Press.
- Sassen, Saskia. 2009. «La ciudad global: Introducción a un concepto». En *Las múltiples caras de la globalización*, de Saskia Sassen, 51-62. Bilbao: BBVA.
- Soja, Edward. 2008. *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Trías, Eugenio. 1985. *Los límites del mundo*. Barcelona: Ariel.
- Yuln, Melina. 2000. «Una historia de fronteras. El territorio y los relatos culturales de la frontera en la construcción nacional de Argentina, Brasil y Estados Unidos». *Pampa. Revista Interuniversitaria de Estudios Territoriales*, 6: 231-244.
- Yuln, Melina y Harris, Hélène. 2016. «Frontier towns in the process of territorialization in Argentina during the 19th century». *Cahiers des Ameriques Latines*, 81: 155-178. <https://doi.org/10.4000/cal.4298>



Aprendiendo de The Florida Project (Sean Baker, 2017): el *new urbanism* o la arquitectura de la seducción para una denuncia del advenimiento de lo hiperreal espacial

Learning from The Florida Project (Sean Baker, 2017): the new urbanism or the architecture of seduction for a denunciation of the advent of the spatial hyperreal

JESÚS ESPAÑA RODRIGUEZ
(Universidad de Córdoba)

Resumen

El artículo liga al film *The Florida Project* (Sean Baker, 2017) con las teorías posmodernas del filósofo Jean Baudrillard y del arquitecto Robert Venturi. Al entrelazar los conceptos del simulacro en el primero y la noción general de la cualidad simbólica de la arquitectura más allá de su funcionalidad, desarrollada por Venturi en su célebre *Aprendiendo de Las Vegas*, se propone una lectura crítica de la obra de Baker como paradigma de una «arquitectura de la seducción». Dicha arquitectura operaría como cómplice, es lo que se condena en la película, en lo que entendemos es el incipiente proceso de ocupación de antiguos espacios públicos por una serie de dobles hiperreales a modo de edificaciones que sustituyen lo antaño real por su doble seductor. Palabras clave: Robert Venturi, Jean Baudrillard, simulacro, arquitectura de la seducción, posmodernidad

Abstract

The article links the film *The Florida Project* (Sean Baker, 2017) with the postmodern theories of the philosopher Jean Baudrillard and the architect Robert Venturi. By interweaving the concepts of simulacrum in the former and the general notion of the symbolic quality of architecture beyond its functionality, developed by Venturi in his famous *Learning from Las Vegas*, a critical reading of Baker's work as a paradigm of an «architecture of seduction» is proposed. This architecture would operate as an accomplice, is what is condemned in the film, in what we understand is the incipient process of occupation of old public spaces by a series of hyperreal doubles in the form of buildings that replace the once real with their seductive double.

Keywords: Robert Venturi, Jean Baudrillard, simulacrum, architecture of seduction, postmodernity

Como citar Citation

España Rodríguez, Jesús. «Aprendiendo de The Florida Project (Sean Baker, 2017): el new urbanism o la arquitectura de la seducción para una denuncia del advenimiento de lo hiperreal espacial». *BAC Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea* 15 (2025): 102-121. <https://doi.org/10.17979/bac.2025.15.12030>.



PRELUDE : LEARNING FROM SEASIDE

Truman Burbank walks along an ochre path, surrounded by wooden fences that, in turn, guard white and gray tile single-family houses. An aerial view shows us a town of uniform buildings that exudes an imposing perfection (Fig. 01). The idealization of the place manages to crush Mr. Burbank who, in this case, is the protagonist of *The Truman Show* (Peter Weir, 1998), a film where this character is the center of a reality show that revolves around his own life. Within the film's development, Truman's village is contextualized as "the largest man-made set, visible from outside the Earth." What in fiction is sold to us as the sublimation of *trompe l'oeil* has an echo in filmic reality: Truman's town exists, it is located in Florida in the United States and is called Seaside.

The developer Robert Davis used a virgin plot of land inherited from his grandfather to build a new city that evoked his childhood vacations: summers in the forties between porches, wooden buildings and a friendly dinner five minutes from home. The town of Seaside was planned at will, under the protection of the legal vacuum left by the lack of an urban regulation plan in Walton County, by the husband and wife team of architects Elizabeth Plater-Zyberk and Andrés Duany. These, reacting to the so-called Californian Modern Utopian Movement led by Charles Moore, devised an aesthetic alternative to the generally gloomy appearance of the American suburb of the time. Seaside's urban plan (for which Duany and Plater were advised by the neotraditionalist Leon Krier) forbade beige or brown, reserved white for public buildings, delineated traffic so that pedestrians did not have to spend more than five minutes getting from their residence to the center or to the beach, it established the use of 30% glass in facades and proposed a maximum height of 4.2 meters in residences.

Duany and Plater-Zyberk, ascribed to the "new urbanism"¹, avoided design resolutions that placed function above form: the importance of the symbolic function of architecture returned. New urbanism, as is the case with Seaside, puts into practice a space that goes far beyond mere presence: it is the recreation of a materiality that wants to be occupied and that needs to be thought about, urging the inhabitant to commune with the belief that the ideal spaces of their memories could exist beyond their most private lucubrations.

One of Seaside's main sources of income is tourism. A huge number of visitors invest in stays in this city-stage where the virtual and sweetened world that Hollywood repeated ad nauseam in its films and serials of the fifties and sixties becomes architecture. Surely many subjects would fantasize on the first day they arrived at their rented apartments with an image that could represent the absolute exaltation of the revival lover: the sound of the doorbell and, when they open it, Doris Day and Rock Hudson with a smile and a welcome cake. The same city that served as purgatory for Truman Burbank anesthetizes some vacationers in what we could call a victory of the simulacrum, which manages, in connivance with architecture, that a previously imaginary space occupies the place of the real.

OVERTURE : A BRIEF OVERVIEW OF THE POSTMODERN ARCHITECTURAL PHENOMENON

In 1975, Charles Jencks's article, *The rise of Post-Modern Architecture*, associated the term postmodernity with architecture. Jencks, assuming that postmodern authors evolved on the shortcomings of modernity's strategies, proposed a definition of "late-modern" architecture as one with a pragmatic and technocratic social ideology, taking some modern ideas to the extreme of wanting to revitalize monotonous solutions. Subsequently, he defined "postmodern" as an architecture with a new approach that moved away from past paternalism and utopian visions, with a doubly coded language, modern and post, through the technology of the moment to communicate with a specific audience². Although, needless to say, this postmodern process had been brewing for some time.

1 From now on, we will refer to this movement by its original name, new urbanism.

2 Charles Jencks, *Movimientos modernos en arquitectura. Epílogo: Tardomodernismo*

Postmoderno (Madrid: Hermann Blume Ediciones, 1983): 376.



PRELUDIO: APRENDIENDO DE SEASIDE

FIG. 1

Elizabeth Plater-Zyberk y Andres Duany, localidad de Seaside, Walton, Florida (Estados Unidos), vista aérea (fotograma del film *El show de Truman*). Elizabeth Plater-Zyberk and Andres Duany, Seaside town, Walton, Florida (United States), aerial view (still from the film *The Truman Show*).

Truman Burbank camina por un sendero ocre, cercado por vallas de madera que, a su vez, custodian casas unifamiliares de color blanco y teja gris. Una vista aérea nos muestra una localidad de edificaciones uniformes que destila una imponente perfección (Fig. 01). La idealización del lugar logra aplastar al señor Burbank que, en este caso, es el protagonista de *El show de Truman* (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998), film donde este personaje es el centro de un *reality show* que gira en torno a su propia vida. Dentro del desarrollo de la película, el pueblo de Truman es contextualizado como «el decorado más grande hecho por el hombre, visible desde fuera de La Tierra». Lo que en la ficción se nos vende como la sublimación del trampantojo tiene eco en la realidad afílmica: el pueblo de Truman existe, está localizado en la Florida de los Estados Unidos y se llama Seaside.

El promotor Robert Davis usó un terreno virgen heredado de su abuelo para levantar una ciudad de nueva planta que evocaba sus vacaciones infantiles: veranos en los años cuarenta entre porches, edificios de madera y un amable *dinner* a cinco minutos de casa. La localidad de Seaside fue planificada a placer, al amparo del vacío legal que dejaba la falta de plan de regulación urbana del condado de Walton, por el matrimonio de arquitectos formado por Elizabeth Plater-Zyberk y Andrés Duany. Estos, reaccionando al llamado Movimiento Moderno Utópico Californiano liderado por Charles Moore, idearon una alternativa estética al aspecto generalmente lúgubre del suburbio norteamericano del momento. El plan urbano de Seaside (para el que Duany y Plater fueron asesorados por el neotradicionalista Leon Krier) prohibía los colores beis o marrón, reservaba el blanco para los edificios públicos, delineaba el tránsito para que los viandantes no tuvieran que emplear más de cinco minutos en llegar desde su residencia hasta el centro o hasta la playa, establecía el uso de un 30% de vidrio en fachadas y proponía una altura máxima de 4.2 metros en las residencias.

Duany y Plater-Zyberk, adscritos al «nuevo urbanismo»¹, eludían resoluciones de diseño que colocaran la función por encima de la forma: volvía la importancia de la función simbólica de la arquitectura. El *new urbanism*, como es el caso de Seaside, pone en pie de obra un espacio que va mucho más allá de la mera presencia: es la recreación de una materialidad que quiere ser ocupada y que necesita ser pensada, conminando al morador a comulgar con la creencia de que los espacios ideales de sus recuerdos podían existir más allá de sus elucubraciones más privadas.

¹ A partir de ahora, nos referiremos a este movimiento por su nombre original, *new urbanism*.

The sixties of the twentieth century brought a renewed society. Art established a dialectic with mass culture from those atomic moments, never better said, which brought the destruction of what were once certainties and the dispersion of ideas after the Second World War. As for architecture, all the “popes” of the Modern Movement, which once formed a relatively solid unit, ended up disintegrating after that conflict in a kind of stylistic hydra with trajectories that would work in parallel.

In post-war England, Rudolph Wittkower somewhat changed the general artistic feeling by proposing a look at the past to (re)configure the present. His *Architectural Principles in the Age of Humanism*, published in 1949, delved into Renaissance treatises and demonstrated, this idea being central to new urbanism, that architecture was symbolic and not abstract.

Wittkower's reflection on our architectural heritage was to serve as an intellectual spring for the theories, especially the neo-Palladian theories of Colin Rowe or even for the reaction of the brutalists. If the latter embraced the possibility of the use of industrial materials and the reduction of costs – large pieces could be pre-fabricated and then assembled on site, as James Stirling theorized in his articles for *Architectural Review* – Rowe established a comparison between Palladio and Le Corbusier, with regard to the villa projects of both, according to which, inspired by the ideal of nature, they offered architectural solutions that brought us the timeless order of mathematics.

The English Archigram phenomenon, among whose members we could cite Ron Herron, Peter Cook or Michael Webb, advocated, on the other hand, a kind of “anti-design”. This group devised off-world artifacts, lucubrations for a future populated by a wandering humanity as a whole and for a subject of a mercurial character in particular who lived an existence of consuming to the minute and discarding. Here, the English Archigram goes hand in hand with the American pop phenomenon that, to a large extent, represents postmodern idiosyncrasy.

Pop will understand that everything is information and that the relationship between form and content is conventional and can be changed since it has no natural meaning. Taking for granted the collapse of the unsustainable critical positions of the avant-gardes, the messianic role of the avant-garde was replaced by a series of artists who painted, figuratively and literally, “the money”³. As far as the design of spaces is concerned, in the face of the immutable values of architecture or in the face of those “universal principles” embodied in the villas of Palladio and/or Le Corbusier, pop architecture is due to what is already popularly accepted and is directed by and to an aesthetic of the recognizable. An architecture that, as Charles Jencks sees it, is more democratic, to the extent that commercial issues are compared to the aristocratic and religious ones of yesteryear⁴. It is in this context, and as a reaction to a philosophy of simplification of aesthetic elements that relies entirely on design, that Robert Venturi appears. In 1966, this architect published *Complexity and Contradiction in Architecture*. In this volume he mentions Mies van der Rohe who, with his “less is more”, deplored complexity and justified some choices for expressive reasons, separating architecture from the experience of life and the needs of society. Venturi, subverting Mies, will finally judge that “... The blatant simplification indicates soft architecture. Less is boredom”⁵

FIRST THEME : LAS VEGAS AND THE SIMULACRUM

Between 1968 and 1970, Robert Venturi, Scott Brown, Steven Izenour, and some students⁶, as part of a research project in partnership between the University of Pennsylvania and the Yale School of Art and Architecture, examined and documented the urban landscape of Las Vegas, focusing on the use of specific signs in buildings, posters, and advertising of the place in general.

Appearing out of nowhere in the middle of the Mojave Desert, the city of Las Vegas could become, for a somewhat absent-minded visitor, a kind of unreal urban space, a mirage, a fictional set. Venturi and his acolytes approached the city, exclusively, as a “communication phenomenon”. They did not enter into ethical debates

3 Charles Jencks, *Movimientos modernos en arquitectura. Epílogo: Tardomoderno y Postmoderno* (Madrid: Hermann Blume Ediciones, 1983): 374.
4 Charles Jencks, *El lenguaje de*

la arquitectura posmoderna (Barcelona: Gustavo Gili, 1981): 35.
5 Robert Venturi, *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura* (Barcelona:

Gustavo Gili, 1972): 29.
6 Specifically, nine architecture students, two urban planning students and two drawing students.

Una de las principales fuentes de ingresos de Seaside es el turismo. Una ingente cantidad de visitantes invierte en estancias en esta ciudad-escenario donde el mundo virtual y edulcorado que Hollywood repitió *ad nauseam* en sus filmes y seriales de los cincuenta y sesenta se hace arquitectura. Seguramente muchos sujetos fantasearían el primer día en que llegaran a sus alquilados apartamentos con una imagen que podría representar la absoluta exaltación del amante del *revival*: el sonido del timbre de la puerta y, al abrirla, Doris Day y Rock Hudson con una sonrisa y un pastel de bienvenida. La misma ciudad que servía de purgatorio a Truman Burbank anestesia a unos veraneantes en lo que podríamos llamar una victoria del simulacro, que consigue, en connivencia con la arquitectura, que un espacio antes imaginario ocupe el puesto de lo real.

OBERTURA: BREVE RECORRIDO AL FENÓMENO POSMODERNO ARQUITECTÓNICO

En 1975, el artículo de Charles Jencks, *The rise of Post-Modern Architecture*, asoció el término posmodernidad a la arquitectura. Jencks, asumiendo que los autores posmodernos evolucionaron sobre las deficiencias de las estrategias de la modernidad, propuso una definición de la arquitectura «tardomoderna» como una con una ideología social pragmática y tecnocrática, llevando al extremo algunas ideas modernas al punto de querer revitalizar soluciones monótonas. Posteriormente, definió la «posmoderna» como una arquitectura con un enfoque nuevo que se alejaba de paternalismos y visiones utópicas pasados, con un lenguaje doblamente codificado, moderno y pos, a través de la tecnología del momento para comunicar con un público determinado². Aunque, huelga decirlo, este proceso posmoderno se había ido gestando tiempo atrás.

Los años sesenta del siglo XX trajeron una sociedad renovada. El arte estableció una dialéctica con la cultura de masas desde aquellos momentos atómicos, nunca mejor dicho, que trajo la destrucción de lo que antaño fueron certezas y la dispersión de ideas tras la Segunda Guerra Mundial. En cuanto a la arquitectura, todos los «popes» del Movimiento Moderno, que formaron en su día una unidad relativamente sólida, acabaron disgregándose tras aquel conflicto en una suerte de hidra estilística con trayectorias que funcionarían de forma paralela.

En la Inglaterra de posguerra, Rudolph Wittkower cambió un tanto el sentir artístico general proponiendo una mirada al pasado para (re)configurar el presente. Su *Architectural Principles in the Age of Humanism*, publicado en 1949, ahondaba en la tratadística renacentista y demostraba, siendo esta idea nuclear para el *new urbanism*, que aquella arquitectura era simbólica y no abstracta.

La reflexión de Wittkower sobre nuestra herencia arquitectónica habría de servir como resorte intelectual para las teorías, sobre todo, neopalladianas de Colin Rowe o, incluso, para la reacción de los brutalistas. Si los últimos abrazaban la posibilidad del uso de los materiales industriales y del abaratamiento de costes — grandes piezas podían ser prefabricadas y ensambladas, después, en obra, como teorizaba James Stirling en sus artículos para *Architectural Review*— Rowe estableció un parangón entre Palladio y Le Corbusier, a propósito de los proyectos de villas de ambos, según el cual, inspirándose en lo ideal de la naturaleza, ofrecían soluciones arquitectónicas que nos traían el orden atemporal de las matemáticas.

El fenómeno Archigram inglés, entre cuyos miembros podríamos citar a Ron Herron, Peter Cook o Michael Webb, propugnaba, por otro lado, una suerte de «antidiseño». Este grupo ideaba artefactos fuera del mundo, elucubraciones para un futuro poblado por una humanidad errante en su conjunto y para un sujeto de carácter mercurial en particular que vivían una existencia del consumir al minuto y desechar. Aquí, el Archigram inglés se da la mano con el fenómeno pop norteamericano que, en gran medida, representa la idiosincrasia posmoderna.

El pop entenderá que todo es información y que la relación entre forma y contenido es convencional y puede cambiarse ya que no tiene significado natural. Dando por sentado el colapso de las insostenibles posiciones críticas de las vanguardias, el papel mesiánico de estas fue sustituido por una serie de artistas que pintaban, figurativa y literalmente, «el dinero»³. En lo que al diseño de espacios atañe, frente a los valores inmutables de la arquitectura o frente a esos «principios universales»

2 Charles Jencks, *Movimientos modernos en arquitectura*.

Epílogo: Tardomoderno y Postmoderno (Madrid: Hermann

Blume Ediciones, 1983): 376.



about advertising, the harmful effects of gambling or capitalism in general, but it was a study of the method and not of the content where “... the analysis of a drive-in church would be equivalent to that of a drive-in restaurant...”⁷. An architecture that wanted to be “socially less coercive and aesthetically more vital than the stubborn and bombastic buildings of our recent past [...] we can learn this from Rome and Las Vegas, and from everything we see around us whenever we think to look.”⁸

Ignoring the fact that it seems impossible to find postmodernity better exemplified than in a temple where you can attend the religious service without getting out of a car, the efforts in this project by Venturi, Izenour and Scott Brown resulted in the famous book *Learning from Las Vegas*, which, as we have been announcing, broke with the ideals of modernism definitively, it vindicated ornamentation and, above all, strengthening the general idea that postmodernity had been born from a need to recover the communicative quality of architecture. From the germ of pop, the architecture of Las Vegas imposed itself as a communication with respect to the landscape (Fig. 02) or, summarizing and paraphrasing Venturi himself: “the symbol dominates the space. Architecture is not enough.”⁹

In the work of Venturi and his collaborators, the main concepts of the strip, literally “*tira*”, to designate that urban complex born along a street or highway, from the sprawl, “scattered”, for a very branched urban configuration and spontaneous growth, which defines the city of Las Vegas, and which will be two epitomes of this new form of language: the “duck” and the “decorated shed”. The duck¹⁰ (Fig. 03) is the metaphor used by Venturi to speak of a building that becomes a sculpture, the building-symbol, in a process in which architecture depends on past experience and emotional association. The decorated shed is the basic structure, the

7 Robert Venturi, Steven Izenour and Denise Scott Brown. *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica* (Barcelona: Gustavo Gili, 1998): 23.

8 Robert Venturi, Steven Izenour and Denise Scott Brown.

Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica (Barcelona: Gustavo Gili, 1998): 20.

9 Robert Venturi, Steven Izenour and Denise Scott Brown. *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma*

arquitectónica (Barcelona: Gustavo Gili, 1998): 35.

10 According to the authors, in honor of *The Long Island ducking*, another drive in the shape of a duck illustrated by Peter Blake in his book *Gods Owen junkyard*.

plasmados en las villas de Palladio y/o Le Corbusier, la arquitectura pop se debe a aquello que ya es aceptado popularmente y está dirigida por y a una estética de lo reconocible. Una arquitectura que, así lo ve Charles Jencks, es más democrática, en la medida en que lo son los temas comerciales frente a los aristocráticos y religiosos de antaño⁴. Es en este contexto, y como reacción a una filosofía de simplificación de elementos estéticos que confía totalmente en el diseño, donde aparece Robert Venturi. En 1966, este arquitecto publicará *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. En este volumen menciona a Mies van der Rohe que, con su «menos es más», deploraba la complejidad y justificaba algunas elecciones por razones expresivas, separando la arquitectura de la experiencia de la vida y de las necesidades de la sociedad. Venturi, subvirtiendo a Mies, juzgará finalmente que «... la simplificación flagrante indica arquitectura blanda. Menos es el aburrimiento»⁵.

PRIMER TEMA: LAS VEGAS Y EL SIMULACRO

Entre 1968 y 1970, Robert Venturi, Scott Brown, Steven Izenour y algunos estudiantes⁶, en el marco de un proyecto de investigación en alianza entre la University of Pennsylvania y la Yale School of Art and Architecture, examinaron y documentaron el paisaje urbano de Las Vegas, concentrándose en el uso de signos específicos en las edificaciones, los carteles y la publicidad del lugar en general.

Aparecida de la nada en medio del desierto de Mojave, la ciudad de Las Vegas podía convertirse, para un visitante un tanto despistado, en una suerte de espacio urbano irreal, un espejismo, un decorado de ficción. Venturi y sus acólitos se acercaron a la ciudad, exclusivamente, como «fenómeno de comunicación». No entraron en debates éticos sobre la publicidad, los efectos nocivos del juego o el capitalismo en general sino que se trataba de un estudio del método y no del contenido donde «...el análisis de una iglesia *drive-in* equivaldría al de un restaurante *drive-in*...»⁷. Una arquitectura que quería ser «socialmente menos coercitiva y estéticamente más vital que los porfiados y ampulosos edificios de nuestro pasado reciente [...] podemos aprender esto de Roma y de Las Vegas, y de cuanto veamos a nuestro alrededor siempre que se nos ocurra mirar»⁸.

Obviando el hecho de que se nos antoja imposible encontrar la posmodernidad mejor ejemplificada que en un templo donde se puede asistir al servicio religioso sin bajar de un coche, los esfuerzos en este proyecto de Venturi, Izenour y Scott Brown derivaron en el celeberrimo libro *Aprendiendo de Las Vegas*, que, como venimos anunciando, rompía con los ideales del *modernism* definitivamente, reivindicaba la ornamentación y, sobre todo, fortaleciendo la idea general de que la posmodernidad había nacido de una necesidad de recuperar la cualidad comunicativa de la arquitectura. Del germen de lo pop, la arquitectura de Las Vegas se imponía como comunicación con respecto al paisaje (Fig. 02) o, resumiendo y parafraseado al propio Venturi: «el símbolo domina el espacio. La arquitectura no basta»⁹.

En el trabajo de Venturi y sus colaboradores son principales los conceptos del *strip*, literalmente «tira», para designar a ese conjunto urbano nacido a lo largo de una calle o carretera, del *sprawl*, «desparramado», para una configuración urbana muy ramificada y de crecimiento espontáneo, que define a la ciudad de Las Vegas, y los que serán dos epítomes de esta nueva forma de lenguaje: el «pato» y el «tinglado decorado». El pato¹⁰ (Fig. 03) es la metáfora que usa Venturi para hablar de un edificio que se convierte en escultura, el edificio-símbolo, en un proceso en que la arquitectura depende de la experiencia pasada y de la asociación emotiva. El tinglado decorado es la estructura básica, el almacén del edificio, ornamentada enteramente exponiendo una imagería singular y al servicio del programa general del lugar en que se ubica.

FIG. 2

Betty Willis, Letrero de Bienvenida de Las Vegas, Las Vegas, Nevada (Estados Unidos), 1959, ejemplo literal de la oposición de la comunicación/símbolo con respecto al paisaje/espacio en la arquitectura de Las Vegas. Betty Willis, Las Vegas Welcome Sign, Las Vegas, Nevada (United States), 1959, literal example of the opposition of communication/symbol with respect to landscape/space in Las Vegas architecture.

3 Charles Jencks, *Movimientos modernos en arquitectura. Epílogo: Tardomodernismo y Postmoderno* (Madrid: Hermann Blume Ediciones, 1983): 374.

4 Charles Jencks, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* (Barcelona: Gustavo Gili, 1981): 35.

5 Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1972): 29.

6 Concretamente, nueve

estudiantes de arquitectura, dos estudiantes de urbanismo y otros dos de dibujo.

7 Robert Venturi, Steven Izenour y Denise Scott Brown. *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica* (Barcelona: Gustavo Gili, 1998): 23.

8 Robert Venturi, Steven Izenour y Denise Scott Brown. *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica* (Barcelona:

Gustavo Gili, 1998): 20.

9 Robert Venturi, Steven Izenour y Denise Scott Brown. *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica* (Barcelona: Gustavo Gili, 1998): 35.

10 Según los autores, en honor a *The Long Island ducking* (El patito de Long Island), otro *drive in* con la forma de un pato que ilustraba Peter Blake en su libro *Gods Owen junkyard*.



FIG. 3
The Big Duck, Flanders,
Nueva York (Estados Unidos),
vista frontal.
The Big Duck, Flanders,
New York (United States),
front view

framework of the building, entirely ornamented exhibiting a singular imagery and at the service of the general program of the place in which it is located.

The city of Las Vegas is full of hamburger joints in the shape of, of course, hamburgers, confectioneries topped with giant rotating doughnuts or buildings on which a neon blanket has been spread. An architecture of the ugly and ordinary is constituted, always according to Venturi, where the measure is no longer the human. If the great and luxurious galleries of Milan seem to want to make pedestrians forget for a few moments that it rains in that Lombard city, Las Vegas seems to want to make its visitors forget the existence of a sky above their own heads (Fig. 04), which is supplanted by a digital recreation¹¹. The pedestrian will feel overwhelmed by the planning of a city that is supposedly cyclopean in its scale and that has as its ultimate objective the saturation by the literality of a message, made directly of colorful and flickering flashes, which pursues a clear commercial persuasion. Once again, the unreality or the construction of an environment that, from a bird's eye view, is nothing more than a strip of light in the middle of the total darkness of the desert. In short, it is possible to provoke in the visitor the inability to distinguish night and day, immersing him in a state of transition preparatory to consumption.

"Comparisons between Las Vegas and other "pleasure zones" in the world – Marienbad, the Alhambra, Xanadu or Disneyland, for example – suggest to the architect or urban designer that the essential thing in the imagery of leisure architecture is lightness, the quality of oases within a perhaps hostile context, the exalted symbolism and the ability for the visitor to assume a new role: for three days one can think of oneself as a Centurion at Caesars Palace, a mounted guard on the Frontier or a playboy on the Riviera, and not a salesman from Des Moines, a Iowa, or an architect from Haddonfield, New Jersey."¹²

Although he does not explicitly state it, Venturi intuitively in the previous paragraph the advent of something that, over time, will end up becoming quasi-new order and that Jean Baudrillard defined as a simulacrum.

Variation: Baudrillard: welcome to the urban garden of the hyperreal

It is well known that *Culture and Simulacrum*, the essay in which the French philosopher Jean Baudrillard denounces the arrival of the hyperreal, gives as an example Borges' story entitled *On Rigor in Science*. In it, a fictional empire carried out the idea, cartographically extreme, of drawing up a full-scale map of the empire itself. This imitation of the real model speaks to us of a culture that considers the symbol, or sign, as the only entity potentially constitutable as experience.

11 This is the famous case of the Fremont Street Experience, designed by Jon Jerde's studio and consisting of a floating parade on canopies attached to

the top of a five-lane extension.
12 Robert Venturi, Steven Izenour and Denise Scott Brown. *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma*

arquitectónica (Barcelona: Gustavo Gili, 1998): 79.
13 Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro* (Barcelona: Editorial Kairós, 1978): 7.



FIG. 4

Jon Jerde, "Experiencia" de la Calle Fremont, Las Vegas, Nevada (Estados Unidos), 1995, vista de la bóveda de cañón del techo de la calle, entre los casinos Golden Nugget y Flamingo.

Jon Jerde, "Experience" of Fremont Street, Las Vegas, Nevada (United States), 1995, view of the barrel vault of the street roof, between the Golden Nugget and Flamingo's casinos.

La ciudad de Las Vegas está plagada de hamburgueserías con forma, cómo no, de hamburguesa, de confiterías coronadas con rosquillas giratorias gigantes o de edificios sobre los que se ha tendido una manta de neones. Se constituye una, siempre según Venturi, «arquitectura de lo feo y ordinario» donde la medida ya no es lo humano. Si las grandes y lujosas galerías de Milán parecen querer conseguir que los peatones olviden por unos momentos que en aquella ciudad lombarda llueve, Las Vegas parece querer hacer olvidar a sus visitantes de la existencia de un cielo sobre sus propias cabezas (Fig. 04), que es suplantado por una recreación digital¹¹. El peatón se sentirá abrumado por la planificación de una urbe pretendidamente ciclópea en su escala y que tiene como objetivo último la saturación por la literalidad de un mensaje, confeccionado directamente de destellos coloridos y parpadeantes, que persigue una clara persuasión comercial. Otra vez, la irrealidad o la construcción de un entorno que, a vista de pájaro, no es otra cosa que una tira de luz en medio de la oscuridad total del desierto. Se logra provocar en el visitante, en definitiva, la incapacidad de distinguir noche y día, sumergiéndolo en un estado transido preparatorio para el consumo.

«Las comparaciones entre Las Vegas y otras «zonas de placer» del mundo —Marienbad, la Alhambra, Xanadú o Disneylandia, por ejemplo— sugieren al arquitecto o al diseñador urbano que lo esencial en la imaginaria de la arquitectura del ocio son la ligereza, la cualidad de oasis dentro de un contexto quizá hostil, el simbolismo enaltecido y la capacidad para que el visitante asuma un nuevo papel: durante tres días uno puede creerse Centurión en el Caesars Palace, guardia montado en el Frontier o *play boy* en el Riviera, y no un vendedor de Des Moines, Iowa, o un arquitecto de Haddonfield, New Jersey»¹².

Aunque no lo afirma explícitamente, Venturi intuye en el párrafo anterior el advenimiento de algo que, con el tiempo, acabará por tornarse cuasi nuevo orden y que Jean Baudrillard definió como simulacro.

VARIACIÓN: BAUDRILLARD: BIENVENIDOS AL VERGEL URBANO DE LO HIPERREAL

Es de sobra conocido que *Cultura y simulacro*, el ensayo donde el filósofo francés Jean Baudrillard denuncia la llegada de lo hiperreal, pone como ejemplo el cuento de Borges titulado *Del rigor en la ciencia*. En este, un imperio de ficción llevó a cabo la idea, cartográficamente extrema, de elaborar un mapa a escala 1:1 del imperio mismo. Esta imitación del modelo real nos habla de una cultura que considera al símbolo, o signo, como único ente potencialmente constituyente como experiencia.

11 Es el famoso caso de la *Experiencia* de la Calle Fremont, diseñada por el estudio de Jon Jerde y consistente en un desfile flotante sobre doseles adheridos

a la parte alta de una extensión de cinco calles.

12 Robert Venturi, Steven Izenour y Denise Scott Brown. *Aprendiendo de Las Vegas*. El

simbolismo olvidado de la forma arquitectónica (Barcelona: Gustavo Gili, 1998): 79.



FIG. 5

Charles Moore y William Hersey, Piazza d'Italia o Plaza de Saint Joseph, Nueva Orleans, Louisiana (Estados Unidos), 1976, vista general. Charles Moore and William Hersey, Piazza d'Italia or Saint Joseph's Square, New Orleans, Louisiana (United States), 1976, general view.

"Today, abstraction is no longer that of the map, the double, the mirror or the concept. Simulation does not correspond to a territory, to a reference, to a substance, but is the generation by models of something real without origin or reality: the hyperreal [...] It is no longer a question of imitation or reiteration, or even of parody, but of a supplanting of the real by the signs of the real, that is, of an operation of deterrence of all real process by its double operative, a machine of a reproductive, programmatic, impeccable nature, which offers all the signs of the real and, in short circuit, all its vicissitudes"

Jean Baudrillard¹³.

If François Lyotard defined the condition of the postmodern subject, Baudrillard gave it a new geographical space. Governed by the hyperreality, already assumed, of our digital double and the effects of its good or careless brand, the simulacrum extends its tentacles beyond the virtual world and proposes a colonization of a material order.

This assault, which welcomes the hyperreal to the paradise of the urban, exports *trompe l'oeil* and, having a lot of stealth conquest, offers us examples such as "... the *muís* or the *trompe-l'oeil* streets of Los Angeles, the architecture disappointed and undone by the ruse. Seduction of space by the signs of space. So much has been said about its production, wouldn't it be time to talk about the seduction of space?"¹⁴. Baudrillard refers here to a postmodern architecture that wanted to continue making giant leaps by disrupting the cultural space-time order when it placed, in the middle of New Orleans, a very explicit Italian *piazza*, like the one designed by Charles Moore and William Hersey in 1976 (Fig. 05), or took the possibilities of logistics to the limit when transporting, stone by stone, the courtyard of the castle of *Vélez Blanco* from its original Almería to New York (Fig. 06). The architecture of seduction today goes further in what is a siege of space that has ended up tearing the fabric of the real. The Magic Castle is no longer dreamed of but inhabited.

SECOND THEME : LEARNING FROM THE FLORIDA PROJECT

The Florida Project (2017) tells us about a group of children under ten years old, led by Moonee and Jancey, who are living their lives pitifully, abandoned to their

¹⁴ Jean Baudrillard, *De la seducción* (Madrid: Cátedra, 1981): 62.

¹⁵ One of the arteries leading to the Walt Disney World Reso



FIG. 6

Patio de Honor del Castillo de Vélez Blanco, Museo Metropolitano de Nueva York, Nueva York (Estados Unidos), 1506-1515, vista de unas de las alas y piso superior.

Courtyard of Honor of the Castle of Vélez Blanco, Metropolitan Museum of New York, New York (United States), 1506-1515, view of one of the wings and upper floor.

«Hoy en día, la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal [...] No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias» Jean Baudrillard¹³.

Si François Lyotard definió la condición del sujeto posmoderno, Baudrillard le dio un nuevo espacio geográfico. Gobernados por la hiperrealidad, ya asumida, de nuestro doble digital y los efectos de su buena o descuidada marca, el simulacro extiende sus tentáculos más allá del mundo virtual y se propone una colonización de orden material.

Este asalto, que da la bienvenida a lo hiperreal al paraíso de lo urbano, exporta el trampantojo y, teniendo mucho de conquista sigilosa, nos ofrece ejemplos como los de «...los muros o las calles en *trompe-l'oeil* de Los Ángeles, la arquitectura decepcionada y deshecha por la artimaña. Seducción del espacio por los signos del espacio. Se ha hablado tanto de su producción, ¿no sería hora de hablar de la seducción del espacio?»¹⁴. Baudrillard remite aquí a una arquitectura posmoderna que quiso seguir dando saltos de gigante al trastocar el orden espacio temporal cultural cuando colocaba, en mitad de Nueva Orleans, una muy explícita *piazza* italiana, como la pergeñada por Charles Moore y William Hersev en 1976 (Fig. 05), o llevaba al límite las posibilidades de la logística al transportar, piedra a piedra, el patio del castillo de Vélez Blanco desde su Almería original hasta Nueva York (Fig. 06). La arquitectura de la seducción va hoy día más allá en lo que es un asedio al espacio que ha acabado por rasgar el tejido de lo real. El Magic Castle ya no se sueña sino que se habita.

SEGUNDO TEMA: APRENDIENDO DE *THE FLORIDA PROJECT*

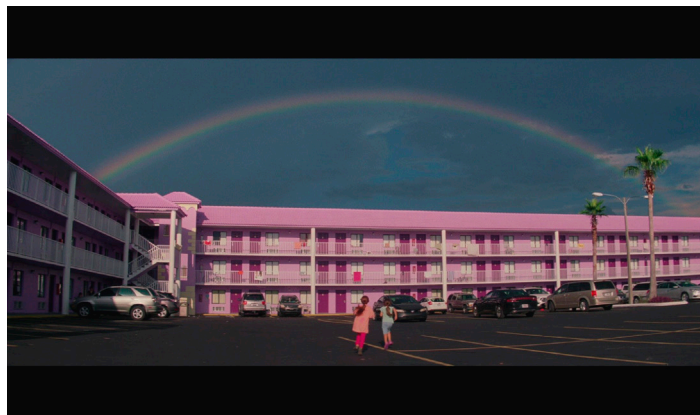
The Florida Project (2017) nos habla de un grupo de niños de menos de diez años, encabezado por Moonee y Jancey, que desarrolla lastimosamente su vida, abandonado a su suerte por unos progenitores ausentes, en un barrio de colores chillones,

13 Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro* (Barcelona: Editorial Kairós, 1978): 7.

14 Jean Baudrillard, *De la seducción* (Madrid: Cátedra, 1981): 62.



7



8



9



10



11



12

fate by absent parents, in a neighborhood of garish colors, just a few minutes from one of the nuclei of the West's excess: the Walt Disney World Resort in Orlando.

The spark that lit the fuse of the imagination that would lead to *The Florida Project*, by Sean Baker, director, and Chris Bergoch, screenwriter, was to discover the margins of US Highway 192¹⁵, where motels abounded that tourists avoided but were full of thousands of “declassified” (including 5000 children) from the crisis that began in 2007.

The Florida Project was filmed, among other locations, at the Magic Castle Inn and suites. Today, it is possible to spend a summer night sleeping in one of its king-size beds for about \$50. Its great attraction is its proximity to the Walt Disney World Resort, about 11 minutes away by car, but guests do not overlook its “magic castle” (Fig. 07), a modest version of Cinderella’s castle with which, despite its apparent precariousness, they do not stop being photographed.

¹⁶ If *The Florida Project* is a title that plays, first, with what was the first name of Disney World in

development, it also alludes to projects, subsidized housing or developed by the government.

FIG. 7

Magic Castle Inn, Kissimmee, Florida (Estados Unidos), torre ornamental.
 Magic Castle Inn, Kissimmee, Florida (United States), ornamental tower.

FIG. 8

Magic Castle Inn.
 Kissimmee, Florida (Estados Unidos), lateral y zona de aparcamientos en un fotograma de *The Florida Project* (Sean Baker, 2017), Cinerach, June Pictures, A24, Scot Rudin Productions, Paramount Pictures.
 Magic Castle Inn, Kissimmee, Florida (United States), side and parking area in a frame from *The Florida Project* (Sean Baker, 2017), Cinerach, June Pictures, A24, Scot Rudin Productions, Paramount Pictures.

FIG. 9

Magic Castle Inn.
 Kissimmee, Florida (Estados Unidos), lateral y zona de aparcamientos.
 Magic Castle Inn, Kissimmee, Florida (United States), side and parking area.

FIG. 10

El Magic Castle Inn, de Kissimmee, Florida (Estados Unidos), en un fotograma de *The Florida Project* (Sean Baker, 2017), Cinerach, June Pictures, A24, Scot Rudin Productions, Paramount Pictures.
 The Magic Castle Inn, in Kissimmee, Florida (United States), in a still from *The Florida Project* (Sean Baker, 2017), Cinerach, June Pictures, A24, Scot Rudin Productions, Paramount Pictures.

FIG. 11

Jungle Falls Gift Shop, Kissimmee, Florida (Estados Unidos), vista frontal.
 Jungle Falls Gift Shop, Kissimmee, Florida (United States), front view.

FIG. 12

Puesto con forma de helado en un fotograma de *The Florida Project* (Sean Baker, 2017), Cinerach, June Pictures, A24, Scot Rudin Productions, Paramount Pictures.
 Put in the shape of ice cream in a frame from *The Florida Project* (Sean Baker, 2017), Cinerach, June Pictures, A24, Scot Rudin Productions, Paramount Pictures.

justo a unos minutos de uno de los núcleos del exceso de Occidente: el Walt Disney World Resort en Orlando.

La chispa que prendió la mecha de la imaginación que desembocaría en *The Florida Project*, de Sean Baker, director, y Chris Bergoch, guionista, fue descubrir los márgenes de la US Highway 192¹⁵, donde abundaban moteles que los turistas evitaban pero que estaban repletos de miles de «desclasados» (entre ellos 5000 niños) de la crisis que comenzó en 2007.

The Florida Project se rodó, entre otras localizaciones, en el Magic Castle Inn and suites. A día de hoy, es posible pasar una noche de verano durmiendo en una de sus camas extragrandes por unos 50 dólares. Su gran reclamo es la cercanía con el Walt Disney World Resort, a unos 11 minutos en coche, pero los huéspedes no pasan por alto su «castillo mágico» (Fig. 07), modesta versión del castillo de la Cenicienta con el que, con todo y a pesar de su aparente precariedad, no paran de fotografiarse.

Si *Aprendiendo de Las Vegas* replanteaba la propia idea que el arquitecto debía tener sobre sí mismo, esa nueva receptividad a los gustos y valores de las grandes masas, *The Florida Project* visualiza no solo ejemplos de la arquitectura pop fuera de Nevada sino que, de forma precisa, se sirve del espacio para desplegar un discurso que, más allá de señalar la precaria existencia de las familias que malviven con su triste economía a cuestas en hoteles baratos a modo de «peces comensales» de los turistas de los grandes parques de entretenimiento temáticos, denuncia, poniendo énfasis en el fenómeno arquitectónico, la presencia de eso que ya anticipaba Bau-drillard: la suplantación de lo real por sus signos en los Estados Unidos.

Así, el Magic Castle Inn tiene algo de pato, con sus tristes almenas sin valor estructural, y tiene algo de tinglado, si bien no por los neones, ya que no dispone de ellos, sí por el llamativo color violeta de su fachada. Igualmente, la paleta de colores del film *The Florida Project* remite, continuamente, a dicha paradoja. Muestra este un color simbólico visual que alude a la idea (Fig. 08), al exacerbado optimismo que, de manera retorcida o interesada, en este caso, intenta ocultar problemas subyacentes. La pandilla de Moonee pulula entre muros de pintura empastada que encubren la realidad de sus inquilinos (Fig. 09 y Fig. 10), que se sacrifican para pagar cada día el alquiler de unas habitaciones que apenas alcanzan a cumplir normas básicas de habitabilidad.

Un mundo fantástico el de este ambiguo *project*¹⁶ que queda apuntalado por la presencia de patos adicionales. La aparición de una serie de edificios-escultura concentrados en unos objetos colosales (Fig. 11 y Fig. 12) suspende a los chiquillos en un *in between* espacial, en una tercera dimensión que disuelve, superándola, la distinción, que decía Mario Perniola, entre apariencia y realidad¹⁷. Tenemos una «arquitectura-maquillaje» del espacio, que algunos han querido denominar «disneyficación», en el sentido de ese «proceso por el cual los principios de los parques temáticos de Disney están llegando a dominar cada vez más a los sectores de la sociedad estadounidense, así como al resto del mundo»¹⁸.

Venturi advertía el trampantojo, el *trompe-l'oeil*, de Las Vegas al afirmar que:

«Detrás de la ciudad, la única transición entre el *Strip* y el desierto de Mojave es un vertedero cubierto de latas de cerveza oxidadas. Dentro de la ciudad, la transición es también despiadadamente brusca. Estos casinos, cuyas fachadas conectaban tan sensitivamente con la autopista, vuelven sus cochambrosos traseros al entorno local, exponiendo las formas residuales, los espacios de equipamiento mecánico y las áreas de servicio»¹⁹.

Los tinglados decorado de color violeta quedan, a ojos del espectador de *The Florida Project*, numerosas veces desnudados cuando se nos muestra el trabajo de mantenimiento en los reversos, esos cochambrosos traseros de los que hablaba Venturi, de estas edificaciones que tiene mucho de lo que llamaremos «edificios-fri-gorífico» (Fig. 13, Fig. 14 y Fig. 15).

15 Una de las arterias que conduce al Walt Disney World Resort.

16 Si *The Florida Project* es un título que juega, primero, con el que fuera el primer nombre de Disney World en desarrollo, también alude a los *projects*, viviendas de carácter subsidiado

o desarrolladas por el gobierno.

17 Mario Perniola, *La sociedad de los simulacros* (Buenos Aires: Amorrotu editores, 2011): 223.

18 [*«The process by which the principles of the Disney theme parks are coming to dominate more and more sectors of*

American society as well as the rest of the world» (la traducción propia)], en Alan Bryman, «The Disneyization of Society», *The Sociological Review*, Volumen 47 (1 de febrero de 1999): 380-387.



13

FIG. 13

Parte trasera de edificio en un fotograma de *The Florida Project* (Sean Baker, 2017), Cinerach, June Pictures, A24, Scot Rudin Productions, Paramount Pictures.
Back of a building in a still from *The Florida Project* (Sean Baker, 2017), Cinerach, June Pictures, A24, Scot Rudin Productions, Paramount Pictures.

FIG. 14

Parte trasera de edificio en un fotograma de *The Florida Project* (Sean Baker, 2017), Cinerach, June Pictures, A24, Scot Rudin Productions, Paramount Pictures..
Back of a building in a still from *The Florida Project* (Sean Baker, 2017), Cinerach, June Pictures, A24, Scot Rudin Productions, Paramount Pictures.



14

If Learning from Las Vegas rethought the architect's own idea of himself, that new receptivity to the tastes and values of the great masses, *The Florida Project* visualizes not only examples of pop architecture outside Nevada but, precisely, uses the space to deploy a discourse that, beyond pointing out the precarious existence of families who survive with their sad economy on their backs in cheap hotels as "eating fish" for tourists in the large theme parks, he denounces, emphasizing the architectural phenomenon, the presence of what Baudrillard already anticipated: the supplanting of the real by its signs in the United States.

Thus, the Magic Castle Inn has something of a duck, with its sad battlements without structural value, and it has something of a shed, although not because of the neon lights, since it does not have them, but because of the striking violet color of its façade. The color palette of the film continually refers to this paradox. It shows a symbolic visual color that alludes to the idea (Fig. 08), to the exacerbated optimism that, in a twisted or self-interested way, in this case, tries to hide underlying problems. Moonee's gang swarms between walls of impasto paint that conceal the reality of their tenants (Fig. 09 and Fig. 10), who sacrifice themselves to pay the rent every day for rooms that barely meet basic standards of habitability.

A fantastic world that of this ambiguous project¹⁶ that is underpinned by the presence of additional ducks. The appearance of a series of sculpture-buildings concentrated on colossal objects (Fig. 11 and Fig. 12) suspends the children in a spatial in between, in a third dimension that dissolves, overcoming it, the distinction, as Mario Perniola said, between appearance and reality¹⁷. We have an "architecture-make-up" of space, which some have wanted to call "Disneyfication," in the sense of that "process by which the principles of Disney's theme parks are increasingly coming to dominate sections of American society, as well as the rest of the world."¹⁸

Venturi warned of the *trompe l'oeil* of Las Vegas when he stated that:

"Behind the city, the only transition between the Strip and the Mojave Desert is a landfill covered in rusty beer cans. Within the city, the transition is also ruthlessly abrupt. These casinos, whose facades connected so sensitively with the motorway, turn their filthy backs to the local environment, exposing the residual forms, the spaces of mechanical equipment and the service areas"¹⁹.

The violet decorated sheds are, in the eyes of the viewer of *The Florida Project*, numerous times stripped bare when we are shown the maintenance work on the backs, those filthy backs of which Venturi spoke, of these buildings that have much of what we will call "refrigerator buildings" (Fig. 13, Fig. 14 and Fig. 15).

Shot in 35 mm., the format par excellence of what the general public considers classic cinema, the film takes a Copernican turn towards its denouement. Social services attack Moonee, whose mother has worked as a prostitute while taking care of her, and the girl flees in search of Jancey. In shock, she is unable to convey her feelings to her friend so they both hold hands and flee the space of the motel

17 Mario Perniola, *La sociedad de los simulacros* (Buenos Aires: Amorrortu editores, 2011): 223.

18 ["The process by which the principles of the Disney theme parks are coming to dominate more and more sectors of

American society as well as the rest of the world," in Alan Bryman, "The Disneyization of Society," *The Sociological Review*, Volume 47 (February 1, 1999): 380-387.

19 Robert Venturi, Steven Izenour

and Denise Scott Brown. *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica* (Barcelona: Gustavo Gili, 1998): 74.



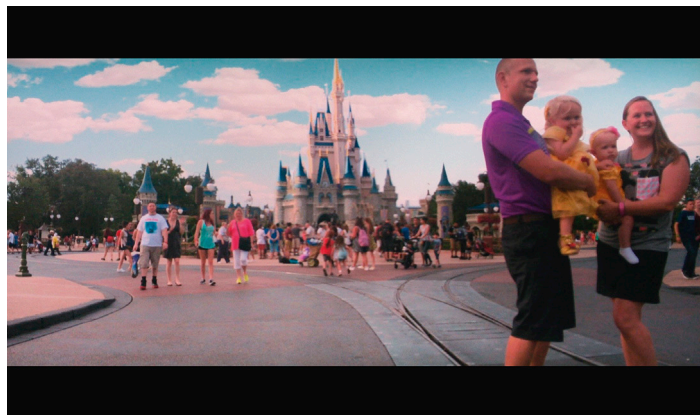
15

FIG. 15

Parte trasera de edificio en un fotograma de *The Florida Project* (Sean Baker, 2017), Cinerach, June Pictures, A24, Scot Rudin Productions, Paramount Pictures.
Back of a building in a still from *The Florida Project* (Sean Baker, 2017), Cinerach, June Pictures, A24, Scot Rudin Productions, Paramount Pictures.

FIG. 16

Fotograma, El Magic Kingdom, Herbert Ryman (diseño), Joe Fowler (maestro de obras) y C. V. Wood (director de proyectos) y Mill Albright (director al cargo), Lake Buena Vista, Florida (Estados Unidos), vista frontal, 1971, en un fotograma de *The Florida Project* (Sean Baker, 2017), Cinerach, June Pictures, A24.
Still, *The Magic Kingdom*, Herbert Ryman (design), Joe Fowler (master builder) and C. V. Wood (project manager) and Mill Albright (director-in-charge), Lake Buena Vista, Florida (United States), front view, 1971, in a still from *The Florida Project* (Sean Baker, 2017), Cinerach, June Pictures, A24.



16

Rodado en 35 mm., el formato por antonomasia del que el gran público considera el cine clásico, el film da un giro copernicano ya hacia su desenlace. Los servicios sociales acometen a Moonee, cuya madre ha ejercido la prostitución mientras la cuidaba, y la niña huye en busca de Jancey. En estado de *shock*, aquella no es capaz de transmitirle a su amiga sus sentimientos así que ambas se agarran de la mano y huyen del espacio del motel del «Castillo Mágico» para dirigirse directamente al Disneyworld de Orlando. El dispositivo de rodaje cambia y el film exhibe al dúo protagonista a través de la cámara de un móvil iPhone 5S. El formato cotidiano, no el típico celuloide de la fábrica de sueños que fue Hollywood, es el que expone la irrupción final de lo hiperreal arquitectónico. La película concluye con Moonee y Jancy corriendo frente al Magic Castle (hiper)real y explicita un *happy ending* de regusto inquietante (Fig. 16). Este *deus ex machina* pone al espacio arquitectónico hiperreal, antes solo presente en el arranque de los filmes de animación de Disney y hoy como exponente máximo de una arquitectura pop del espectáculo, en contraste con el real, que no es otro que el motel de 50 dólares el día, explicitando que aquel es el único lugar posible para la solución mágica de los conflictos. En un final rodado a modo de «guerrilla», sin el conocimiento de las autoridades del parque, se nos pone de manifiesto el cambio de orden, el advenimiento del simulacro, instaurado en nuestra cotidianidad a través de lo arquitectónico, en un último plano que, entre familias que se immortalizan frente al castillo ceniciento, muestra que la magia ya no sucede tras las cortinas, en la pantalla-lienzo, sino en nuestra propia realidad arquitectónica, palpable, habitable y visitable.

CODA

Se ha presentado en este estudio al film *The Florida project* como muestra de la posibilidad de una arquitectura pop, que tanto interesó al *new urbanism*, más allá del entorno de Las Vegas. «Patos» (Fig. 17) y «tinglados decorado» (Fig. 18) están presentes en el contexto de los depauperados moteles de Kissimmee, si bien desprovistos de todo el *glamour* de la «ciudad del juego» de Nevada pero destapando algo que ya apuntaba, si bien vagamente, Venturi en su investigación sobre la arquitectura de Las Vegas: la contrapartida de esa cara B a modo de «frigorífico» que contrasta con la fachada colorida.

En este sentido, aunque este lenguaje arquitectónico pop ha aceptado la sociedad industrial, la importancia nuclear que tiene la imaginaria con que se reviste la estructura nos remite, insistimos, a una forma de expresión basada en gran medida, como decía Jencks, en la metáfora²⁰, en la capacidad que tiene de comunicar, mucho más allá de lo técnico, o, en este caso y ya que hablamos del diseño de espacios habitables, de transportar a habitantes a universos o realidades concretas.

Jorge León Casero y Carlos Cámara Menoyo hablan de una «arquitectura de la seducción»²¹, en referencia a aquella creada por las técnicas virtuales. En este sen-

19 Robert Venturi, Steven Izenour y Denise Scott Brown. *Aprendiendo de Las Vegas. El*

simbolismo olvidado de la forma arquitectónica (Barcelona: Gustavo Gili, 1998): 74.

FIG. 17

Ejemplo de «pato» en The Florida Project (Sean Baker, 2017), Cinerach, June Pictures, A24, Scot Rudin Productions, Paramount Pictures.

Example of "duck" in The Florida Project (Sean Baker, 2017), Cinerach, June Pictures, A24, Scot Rudin Productions, Paramount Pictures.



FIG. 18

Tinglados decorado en los alrededores de Kissimmee, fotograma de The Florida Project (Sean Baker, 2017), Cinerach, June Pictures, A24.

Decorated sheds in the surroundings of Kissimmee, still from The Florida Project (Sean Baker, 2017), Cinerach, June Pictures, A24.



of the "Magic Castle" to go directly to Disneyworld in Orlando. The filming device changes and the film shows the main duo through the camera of an iPhone 5S mobile phone. The everyday format, not the typical celluloid of the dream factory that was Hollywood, is the one that exposes the final irruption of the architectural hyperreal. The film concludes with Moonee and Jancy running in front of the (hyper)real Magic Castle and makes explicit a happy ending with a disturbing aftertaste (Fig. 16). This *deus ex machina* puts the hyperreal architectural space, previously only present at the beginning of Disney animated films and today as the maximum exponent of a pop architecture of the spectacle, in contrast to the real one, which is none other than the motel of 50 dollars a day, making it explicit that this is the only possible place for the magical solution of conflicts. In a finale filmed in the form of a "guerrilla", without the knowledge of the park authorities, we are shown the change of order, the advent of the simulacrum, established in our daily life through the architectural, in a final shot that, between families who immortalize themselves in front of the ashen castle, shows that magic no longer happens behind the curtains, on the screen-canvas, but in our own architectural reality, palpable, habitable and visitable.

20 Charles Jencks, *Modern Movements in Architecture. Epilogo: Tardomoderno y Postmoderno* (Madrid: Hermann Blume Ediciones, 1983): 376.

21 Jorge León Casero y Carlos Cámara Menoyo, "La

arquitectura de la Seducción. Un análisis de las arquitecturas digitales en la sociedad de consumo", *Arte, individuo y sociedad*, Vol. 27, n° 3 (2015): 447-462.

22 For more information, see the

famous *The Society of the Spectacle*, by Guy Debord, first published in 1962.

23 Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro* (Barcelona: Editorial Kairós, 1978): 26.

tido, podríamos referirnos a una arquitectura espectáculo, por involucrar también a Debord²², por aquella que entiende su mediación con la sociedad sobre todo por la pura imagen, su representación y, por tanto, el consumo pasivo.

Si Baudrillard nos presentaba Disney como «imaginario»²³, los estudios de Venturi, Izenour y Scott Brown de Las Vegas o filmes como *The Florida project* van más allá en su explicitud: tenemos el advenimiento de lo hiperreal, coligado con la arquitectura, para acometer el último paso en la instauración del simulacro. El pueblo de Seaside, parques temáticos como el presente en Orlando o el barroquismo que recubre la nada profunda de aquellos depauperados moteles de Kissimi son la muestra de que se está llevando a cabo una suerte de sustitución de nuestro espacio colectivo por uno hecho a imagen y semejanza de lo que antaño todos asumíamos como la producción imaginaria de una élite o, lo que es lo mismo, *dixit* Baudrillard, «Disneylandia con las dimensiones de todo un universo»²⁴.

Aunque, citando a otro autor norteamericano cuya preclara visión le ayudaba a adelantarse a los tiempos, quizá lo único que ocurre es que la realidad de las cosas está volviendo a su ser, y es oportuno recordar, en este final, a aquel hombre que

«... se iba a América, que a menudo no es más que un lugar imaginario»

Richard Brautigan.

La pesca de la trucha en América.

20 Charles Jencks, *Movimientos modernos en arquitectura. Epílogo: Tardomoderno y Postmoderno* (Madrid: Hermann Blume Ediciones, 1983): 376.

21 Jorge León Casero y Carlos Cámara Menoyo, «La arquitectura de la Seducción.

Un análisis de las arquitecturas digitales en la sociedad de consumo», *Arte, individuo y sociedad*, Vol. 27, n° 3 (2015): 447-462.

22 Para más información, consultar el celeberrimo *La sociedad del espectáculo*, de Guy Debord,

publicado por vez primera en 1962.

23 Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro* (Barcelona: Editorial Kairós, 1978): 26.

24 Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro* (Barcelona: Editorial Kairós, 1978): 24.

CODA

The film *The Florida Project* has been presented in this studio as an example of the possibility of a pop architecture, which was of such interest to new urbanism, beyond the surroundings of Las Vegas. “Ducks” (Fig. 17) and “decorated sheds” (Fig. 18) are present in the context of the impoverished motels of Kissimmee, although devoid of all the glamour of the “gambling city” of Nevada but uncovering something that Venturi already pointed out, albeit vaguely, in his research on the architecture of Las Vegas: the counterpart of that B-side as a “refrigerator” that contrasts with the colorful façade.

In this sense, although this pop architectural language has accepted industrial society, the core importance of the imagery with which the structure is clothed refers, we insist, to a form of expression based to a large extent, as Jencks said, on metaphor²⁰, on the ability it has to communicate, far beyond the technical, or, in this case, since we are talking about the design of habitable spaces, of transporting inhabitants to specific universes or realities.

Jorge León Casero and Carlos Cámara Menoyo speak of an “architecture of seduction”²¹, in reference to that created by virtual techniques. In this sense, we could refer to a spectacle architecture in this case, because it also involves Debord²², by that which understands its mediation with society above all by the pure image, its representation and, therefore, passive consumption.

If Baudrillard presented Disney to us as “imaginary”²³, the studios of Venturi, Izenour and Scott Brown in Las Vegas or films such as *The Florida Project* go further in their explicitness: we have the advent of the hyperreal, linked to architecture, to undertake the last step in the establishment of the simulacrum. The town of Seaside, theme parks such as the one in Orlando or the baroque style that covers the shallow nothingness of those impoverished motels in Kissimi are proof that a kind of replacement of our collective space is taking place with one made in the image and likeness of what we all once assumed as the imaginary production of an elite or, what is the same, dixit Baudrillard, “Disneyland with the dimensions of an entire universe”²⁴.

Although, quoting another American author whose clear vision helped him to anticipate the times, perhaps the only thing that happens is that the reality of things is returning to his being, and it is opportune to remember, in this ending, that man who

“... he went to America, which is often nothing more than an imaginary place”
Richard Brautigan. *Trout fishing in America*.

24 Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro* (Barcelona: Editorial Kairós, 1978): 24.

22 For more information, see the famous *The Society of the Spectacle*, by Guy Debord, first published in 1962.

23 Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro* (Barcelona: Editorial Kairós, 1978): 26.

- Agencia EFE. “Sean Baker denuncia la indigencia oculta de EEUU en «The Florida Project»». Última visita 23 de abril de 2025. <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/sean-baker-denuncia-la-indigencia-oculta-de-eeuu-en-the-florida-project/10005-3502309>
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 1978.
- Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 1981.
- Brautigan, Richard. *La pesca de la trucha en América*. Barcelona: Blackie Books, 2010.
- Bryman, Alan. “The Disneyization of Society”, *The Sociological Review*, Volumen 47 (1999): 380-387.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Rosario: Colectivo Editorial Último Recurso, 2007.
- Jencks, Charles. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- Jencks, Charles. *Movimientos modernos en arquitectura. Epílogo: Tardomoderno y Postmoderno*. Madrid: Hermann Blume Ediciones, 1983.
- León Casero, Jorge y Cámara Menoyo, Carlos. “La arquitectura de la Seducción. Un análisis de las arquitecturas digitales en la sociedad de consumo”, *Arte, individuo y sociedad*, Vol. 27, n° 3 (2015): 447-462.
- Perniola, Mario. *La sociedad de los simulacros*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2011.
- Venturi, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- Venturi, Robert; Izenour, Steven; Scott Brown, Denise. *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

Source of illustrations

- Fig. 01. Still from *The Truman Show* (Peter Weir, 1998). Scot Rudin Productions, Paramount Pictures.
- Fig. 02. Photograph by Thomas Wolf, Licencia Creative Commons. Thomas Wolf, www.fototw.de/Wikipedia Commons/CC BY-SA 3.0
- Fig. 03. Photograph by Mike Peel (www.mikepeel.net).
- Fig. 04. Photograph by Tomás Del Coro (Via Flickr-Flickr2Commons).
- Fig. 05. Photograph by Charles Birbaum (2014).
- Fig. 06. Photograph of I, Saliko. Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0.
- Fig. 07. Photograph by Richard Luscombe (The Guardian).
- Fig. 08. *The Florida Project* (Sean Baker, 2017), Cinerach, June Pictures, A24, Scot Rudin Productions, Paramount Pictures.
- Fig. 09. Photograph by Ronny Salerno.
- Fig. 10. *The Florida Project* (Sean Baker, 2017), Cinerach, June Pictures, A24, Scot Rudin Productions, Paramount Pictures.
- Fig. 11. Photograph by Ronny Salerno.
- Fig. 12-18. *The Florida Project* (Sean Baker, 2017), Cinerach, June Pictures, A24, Scot Rudin Productions, Paramount Pictures.

Procedencia de las ilustraciones:

- Fig. 01. Fotograma de *El show de Truman (una vida en directo)* (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998). Scot Rudin Productions, Paramount Pictures.
- Fig. 02. Foto de Thomas Wolf, Licencia Creative Commons. Thomas Wolf, www.fototw.de/Wikipedia Commons/CC BY-SA 3.0
- Fig. 03. Fotografía de Mike Peel (www.mikepeel.net).
- Fig. 04. Fotografía de Tomás Del Coro (Via Flickr-Flickr2Commons).
- Fig. 05. Fotografía de Charles Birbaum (2014).
- Fig. 06. Fotografía de I, Saliko. Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0.
- Fig. 07. Fotografía de Richard Luscombe (The Guardian).
- Fig. 08. *The Florida Project* (Sean Baker, 2017), Cinerach, June Pictures, A24, Scot Rudin Productions, Paramount Pictures.
- Fig. 09. Fotografía de Ronny Salerno.
- Fig. 10. *The Florida Project* (Sean Baker, 2017), Cinerach, June Pictures, A24, Scot Rudin Productions, Paramount Pictures.
- Fig. 11. Fotografía de Ronny Salerno.
- Fig. 12-18. *The Florida Project* (Sean Baker, 2017), Cinerach, June Pictures, A24, Scot Rudin Productions, Paramount Pictures.



El new retail de Alibaba: De la Ciudad Espacial de Friedman a las superposiciones programáticas de los supermercados Freshippo

Alibaba's new retail: From Friedman's Spatial City to the programmatic superpositions of Freshippo supermarkets

ALEX S. OLLERO,
RODRIGO DELSO
(Universidad Politécnica de Madrid)

Resumen

La creciente digitalización del *retail* ha contrastado estos pasados años con la condición analógica de los supermercados, especialmente en China. Mientras el código abierto del país asiático favorece la actividad online, la tradición sensorial del mercado de barrio ha impedido al sector sacar provecho de la tecnología, a excepción de Freshippo: la cadena de supermercados de Alibaba. Su singular composición programática incluye un centro de distribución y un restaurante robotizado, e incorpora una aplicación móvil que persigue conciliar lo mejor del comercio físico y el digital. Esta arquitectura parece compartir con la Ciudad Espacial de Friedman la técnica de la superposición programática como vía para sincronizar sus ritmos con los del visitante. Su ascendencia digital podría hacer pensar que es la tecnología de Alibaba la que viene a restituir el supermercado, pero bien al contrario, este artículo descubre que es la arquitectura física, como expositor material del alimento, la que sirve como instrumento último de venta online. Palabras clave: *new retail*, supermercados, Yona Friedman, economía de la experiencia, sincronización/sincorización

Abstract

The increasing digitalisation of *retail* has contrasted in recent years with the analogue nature of supermarkets, especially in China. While the open attitude toward data collection of the Asian country favours digital activity, the tradition of sensory neighbourhood shopping has hindered the sector from taking advantage of technology, with the exception of Freshippo: Alibaba's supermarket chain. Its unique programmatic composition includes a distribution centre and a robot restaurant, incorporating a mobile application that seeks to reconcile the best of physical and digital commerce. This architecture seems to share with Friedman's Spatial City the technique of programmatic superposition as a way to synchronize its rhythms with those of the visitor. Its digital ancestry might lead one to think that it is Alibaba's technology that is restoring the supermarket, but quite on the contrary, this article reveals that it is the physical architecture, as the material display of the food, that serves as the ultimate tool for online sales.

Keywords: *new retail*, supermarket architecture, Yona Friedman, experience economy, synchronisation/synchorisation

Como citar Citation

Ollero, Alex S. y Delso, Rodrigo. «El *new retail* de Alibaba: De la Ciudad Espacial de Friedman a las superposiciones programáticas de los supermercados Freshippo». *BAC Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea* 15 (2025): 122-143. <https://doi.org/10.17979/bac.2025.15.12264>.



INTRODUCTION

As the digitalisation of retail spaces began at the start of the 21st-century, the supermarket sector remained immutable and analogue for years¹. The proximity of the in-store assortment, the guarantee of freshness and the possibility of smelling, touching and even tasting the food have been historical imperatives for the sector²; and the transition to digital was therefore unthinkable at the time. Retailers were flying blind³, and it was impossible to anticipate certain demands in order to bring forward certain orders. There was a lack of visibility, but above all, a problem adapting to the different temporalities of the clientele⁴.

Unlike supermarkets, shops already synchronise their rhythms with those of the city and its movements⁵. Combining architectural devices and mobile technologies, *new retail*⁶ adapts its spaces to offer personalised shopping experiences⁷; and supermarkets, in line with these dynamics, strive to keep pace⁸. Data collection is the foundation of these synchronisations⁹. Its form arises from timing, and the territories most prone to the recording of citizen activity favour its efficiency and cost-effectiveness¹⁰.

Thus, China is the most favourable context for the implementation of these architectures. Steffi Noel, project leader at Daxue Consulting, argues that the 'less resistance to the idea of data collection from consumers in China compared to Europe has powered the Asian country ahead in technical innovation and artificial intelligence'¹¹. Indeed, super apps like Taobao are already adjusting and personalising their offerings, halfway between an online shop and a social network, according to Chinese consumer behaviours. The principle of 'see now, buy now'¹² motivated the construction of these platforms, and convenience now encourages people to live immersed in them, always leaving a record of their personal tastes and needs.

New retail aspires to resemble precisely these platforms. Shops are becoming more and more like websites¹³; and therefore, it would seem that the restitution of the supermarket would finally have to go through the digitalisation of its architecture. However, paradoxically, it was Alibaba's ecommerce that became physical in 2016 through Freshippo¹⁴. Still known as Hema in China, original name of the model, this supermarket chain combines the services of a grocery store, adapted as a warehouse, with an elevated distribution centre and a robot restaurant¹⁵. The hybridisations practised online¹⁶ are thus carried out in an analogous way inside Freshippo, offline, bringing into the transition the use of a mobile app to browse, discover and shop in a similarly ubiquitous way.

These exercises in programmatic superposition seem to be used to synchronise the rhythms of the supermarket with those of its clientele, on an urban-territorial scale, something that encourages the hypothesis that Freshippo is a sort of reap-

- 1 See Dymfke Kuijpers, Virginia Simmons and Jasper van Wamelen, "Reviving grocery retail: Six imperatives", *McKinsey & Company*, 3 December 2018, <https://www.mckinsey.com/industries/retail/our-insights/reviving-grocery-retail-six-imperatives>.
- 2 See Nic S. Terblanche, "Revisiting the supermarket in-store customer shopping experience", *Journal of Retailing and Consumer Services*, no. 40 (2018): 48-59, <https://doi.org/10.1016/j.jretconser.2017.09.004>.
- 3 Mark Pilkington, *Retail Recovery* (Bloomsbury Business, 2021), 12-13.
- 4 See: The Economist, "The future of shopping: what's in store?", published on 18 March 2021, YouTube, 13:56, <https://www.youtube.com/watch?v=ad-GuV6YIMl>.
- 5 See Mattias Kärrholm, "To the rhythm of shopping - On synchronisation in urban landscapes of consumption", *Taylor & Francis Group. Social & Cultural Geography* 10, no. 4 (2009): 421-440, <https://doi.org/10.1080/14649360902853254>.
- 6 The idea of *new retail* is associated with the understanding of the physical shop as a space dedicated to the staging of consumer experiences, in which the boundaries between online and offline are completely blurred. The keys to this new model are thus the omnichannel approach, the adaptation of supply to demand through mobile technology, and the high diversification of formats and uses.
- 7 See Joseph Pine and James H. Gilmore, *The Experience Economy* (HBR Press, 2019).
- 8 See Haroon R. Abbu, David Fleischmann and Pradeep Gopalakrishna, "The Digital Transformation of the Grocery Business", in *Trends and Applications in Information Systems and Technologies, Volume 3*, ed. Álvaro Rocha, Hojjat Adeli, Gintautas Dzemyda, Fernando Moreira and Ana Maria Ramalho Correia (Springer, 2023), 329-339.
- 9 See Agnieszka M. Walorska, "Turning Data Into Experiences. Pro-active Experiences and their Significance for Customers and Business", *Procedia Manufacturing*, no. 3 (2015): 3406-3411, <https://doi.org/10.1016/j.promfg.2015.07.531>.
- 10 The Economist, "The future of shopping: what's in store?", 2:41.
- 11 Mark Andrews, "The Future of Shopping: How Alibaba's Freshippo is shaking up the Chinese supermarket world", *CKGSB Knowledge*, Spring 2020: 54, <https://www.markeaandrews.com/wp-content/uploads/2020/06/CKGSB-Hema.pdf>.
- 12 Ibid., 54.
- 13 Pilkington, *Retail Recovery*, 192.
- 14 See: Alibaba Group, "What Is Freshippo?", published on 15 March 2021, YouTube, 1:00, <https://www.youtube.com/watch?v=STX7t8Q38s4>.
- 15 See: CNBC International, "Alibaba's Freshippo and Hema grocery stores are reinventing the supermarket of the future", published on 29 August 2018, YouTube, 4:40, <https://www.youtube.com/watch?v=UDlvWdwVZMg&t=116s>.
- 16 As noted, Taobao combines the uses of an ecommerce platform and a social network: a programmatic hybridisation of shop and relational space.

INTRODUCCIÓN

Iniciada la digitalización de los espacios comerciales a principios del siglo XXI, el sector que se mantuvo impertérrito y analógico durante años fue el de los supermercados¹. La proximidad del surtido en tienda, la garantía de frescura y la posibilidad de oler, tocar e incluso degustar el alimento han sido imperativos históricos para el sector²; y el paso a la vía de lo digital se hacía por ello impensable en aquel momento. Los minoristas operaban a ciegas³, y resultaba imposible prever según qué demandas para adelantar según qué pedidos. Era un problema de ceguera, pero sobre todo de adaptación a los tiempos de la clientela⁴.

A diferencia de los supermercados, las tiendas sincronizan ya sus ritmos con los de la ciudad y sus movimientos⁵. Combinando dispositivos arquitectónicos y tecnología móvil, el *new retail*⁶ adapta sus espacios para ofrecer experiencias comerciales personalizadas⁷; y los supermercados, de acuerdo a estas dinámicas, se esfuerzan por no perder el paso⁸. La recolección de datos es el fundamento de estas sincronizaciones⁹. Su forma surge del acompasamiento, y los territorios más proclives al registro del habitar ciudadano favorecen su eficacia y rentabilidad¹⁰.

Así, China resulta ser el contexto más propicio para la implantación de estas arquitecturas. Según Steffi Noel, líder de proyectos en Daxue Consulting, «la menor resistencia a la recopilación de datos en el país asiático ha impulsado su avance en innovación técnica e inteligencia artificial»¹¹. Tal es el caso que súper apps como Taobao ajustan y personalizan ya su oferta, a medio camino entre tienda online y red social, de acuerdo a los comportamientos del consumidor chino. El principio del «ver ahora, comprar ahora»¹² alentó la construcción de estas plataformas, y la conveniencia anima hoy a vivir sumido en ellas dejando siempre constancia de gustos y necesidades.

El *new retail* aspira a asemejarse precisamente a estas plataformas. Las tiendas se parecen cada vez más a una página web¹³; y por ello, pareciera que la restitución del supermercado tendría que pasar al fin por la digitalización de su arquitectura. Sin embargo, paradójicamente, fue el *ecommerce* de Alibaba el que se tornó físico en 2016 a través de Freshippo¹⁴. Aún conocidos como Hema en China, nombre original del modelo, estos supermercados combinan los servicios propios de la tienda, adaptada como almacén, con un centro de distribución elevado y un restaurante robotizado¹⁵. Las hibridaciones practicadas online¹⁶ se realizan así de un modo análogo en Freshippo, offline, arrastrando en la transición el uso de una aplicación móvil para navegar, descubrir y comprar de manera igualmente ubicua.

Estos ejercicios de superposición programática parecen emplearse para sincronizar los ritmos del supermercado con los de la clientela, a escala urbano-territorial, algo que anima a plantear como hipótesis que Freshippo es una suerte de

- 1 Véase Dymfke Kuijpers, Virginia Simmons y Jasper van Wamelen, «Reviving grocery retail: Six imperatives», *McKinsey & Company*, 3 de diciembre de 2018, <https://www.mckinsey.com/industries/retail/our-insights/reviving-grocery-retail-six-imperatives>.
- 2 Véase Nic S. Terblanche, «Revisiting the supermarket in-store customer shopping experience», *Journal of Retailing and Consumer Services*, no. 40 (2018): 48-59, <https://doi.org/10.1016/j.jretconser.2017.09.004>.
- 3 Mark Pilkington, *Retail Recovery* (Bloomsbury Business, 2021), 12-13.
- 4 Ver: The Economist, «The future of shopping: what's in store?», publicado el 18 de marzo de 2021, YouTube, 13:56, <https://www.youtube.com/watch?v=ad-GuV6YIMl>.
- 5 Véase Mattias Kärrholm, «To the rhythm of shopping - On synchronisation in urban landscapes of consumption», *Taylor & Francis Group. Social & Cultural Geography* 10, no. 4 (2009): 421-440, <https://doi.org/10.1080/14649360902853254>.
- 6 La idea de *new retail* se asocia al entendimiento de la tienda física como espacio dedicado a la puesta en escena de experiencias de consumo, en las que los límites entre lo online y lo offline se diluyen por completo. Las claves de este nuevo modelo son así la omnicanalidad, la adaptación de la oferta a la demanda a través de la tecnología móvil y la alta diversificación de formatos y usos.
- 7 Véase Joseph Pine y James H. Gilmore, *The Experience Economy* (HBR Press, 2019).
- 8 Véase Haroon R. Abbud, David Fleischmann y Pradeep Gopalakrishna, «The Digital Transformation of the Grocery Business», en *Trends and Applications in Information Systems and Technologies*, Volume 3, ed. Álvaro Rocha, Hojjat Adeli, Gintautas Dzemyda, Fernando Moreira y Ana Maria Ramalho Correia (Springer, 2023), 329-339.
- 9 Véase Agnieszka M. Walorska, «Turning Data Into Experiences. Pro-active Experiences and their Significance for Customers and Business», *Procedia Manufacturing*, no. 3 (2015): 3406-3411, <https://doi.org/10.1016/j.promfg.2015.07.531>.
- 10 The Economist, «The future of shopping: what's in store?», 2:41.
- 11 Mark Andrews, «The Future of Shopping: How Alibaba's Freshippo is shaking up the Chinese supermarket world», *CKGSB Knowledge*, Spring 2020: 54, <https://www.markeandrews.com/wp-content/uploads/2020/06/CKGSB-Hema.pdf>.
- 12 Ibid., 54.
- 13 Pillington, *Retail Recovery*, 192.
- 14 Ver: Alibaba Group, «What Is Freshippo?», publicado el 15 de marzo de 2021, YouTube, 1:00, <https://www.youtube.com/watch?v=STX718Q38s4>.
- 15 Ver: CNBC International, «Alibaba's Freshippo and Hema grocery stores are reinventing the supermarket of the future», publicado el 29 de agosto de 2018, YouTube, 4:40, <https://www.youtube.com/watch?v=UDlvWdwVZMg&t=116s>.
- 16 Como se ha señalado, Taobao combina los usos de una plataforma de comercio online y una red social: una hibridación programática de tienda y espacio relacional.

2 EJERCICIOS DE Superposición programática

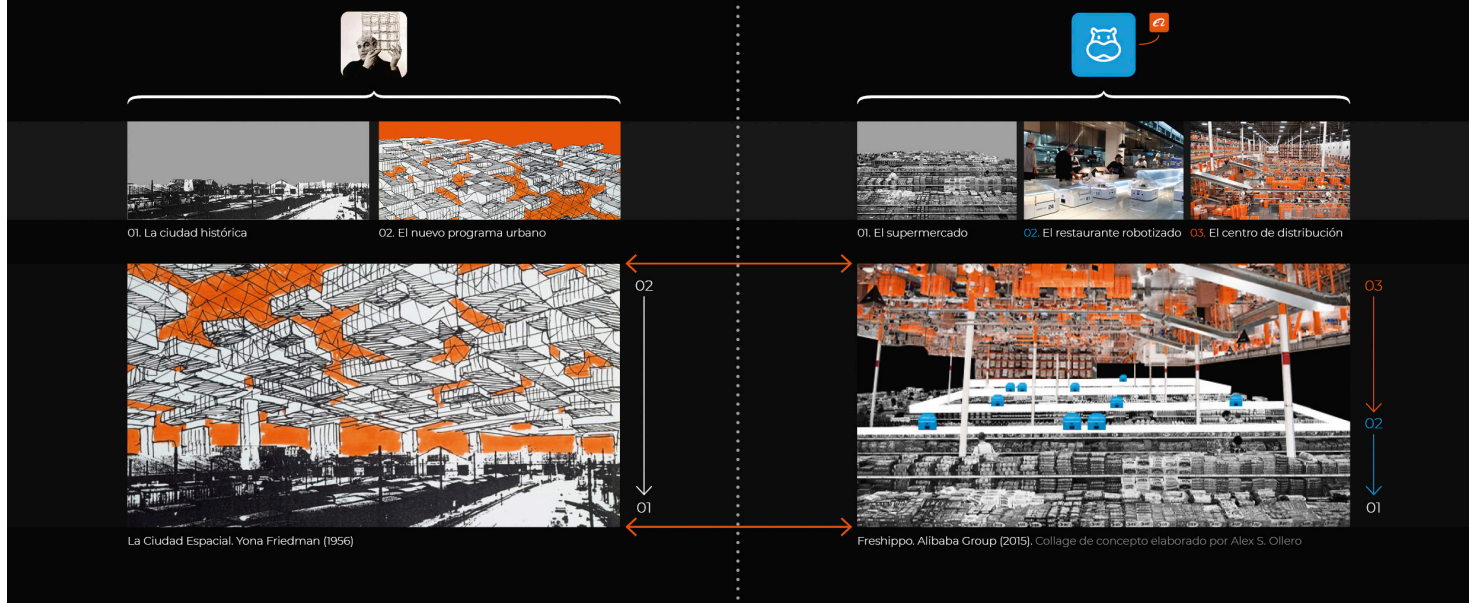


FIG. 1

Dos ejercicios de superposición programática: la Ciudad Espacial y los supermercados Freshippo. La figura pone en relación los estratos programáticos de uno y otro proyecto, y los espacios exteriores e interiores resultantes del ejercicio de superposición. Two exercises of programmatic superposition: the Spatial City and Freshippo supermarkets. The figure relates the programmatic strata of both projects, and the exterior and interior spaces resulting from the superposition exercise.

propriated Spatial City¹⁷ (1956). Yona Friedman's historic project was conceived as a mental, virtual structure waiting to be updated¹⁸; and today, Alibaba seems to be adopting this premise to transform the supermarket into a highly responsive and profitable 'commercial hybrid'.

These commercial practices have already been analysed in terms of the physical-real, according to the schedules and calendars of the contemporary city. However, texts that study its digital-virtual aspect, as an architectural materialisation of the times and rhythms of online shopping, are very scarce. Trying to fill this gap, combining hybrid architecture theory, principles of the experience economy¹⁹, and studies on time geography²⁰, the article analyses the case of Freshippo through the analogy with Friedman's Spatial City. Thus, the French architect's arguments will be used in the text to (1) discover the advantages of the historical hybrid by superposition, a technique that Alibaba seems to be reappropriating for commercial purposes; (2) study the transits and movements contained within the supermarket as the architectural forms that ultimately define it, well beyond the classic commercial container; and (3) analyse in detail the devices, services and strategies that Freshippo uses to reconcile the reproductive principles of the Spatial City with the economic and experiential demands of *new retail*.

THE 'COMMERCIAL HYBRID' BY SUPERPOSITION: A CONVENIENT REAPPROPRIATION OF FRIEDMAN'S SPATIAL CITY

Alibaba's logistical structure appears to be helping Freshippo overcome the traumas of supply and distribution²¹. Hovering over the metropolis, like a de facto Spatial City, Alibaba's virtual architecture is placed on top of the real space of the

17 Yona Friedman's Spatial City (1956) was a theoretical project of elevated urbanism; a lightweight metal megastructure, supported by concrete pillars, which allowed residents to build and modify their own homes and spaces autonomously. The project was conceived as a mechanism to redensify, revitalise and restore the historic city, preserving its morphology and making minimal use of land. See Yona Friedman, *Pro Domo* (Actar, 2006); as well as Yona Friedman and Manuel Orazi, *The Dilution of Architecture* (Park Books, 2015).

18 See Javier Mozas, "This is Hybrid", in *This is Hybrid*, ed. Aurora Fernández Per, Javier Mozas and Javier Arpa (a+t, 2011), 22-23.

19 The 'experience economy', as a framework for study, considers time and attention as valid currencies of exchange, introducing the idea of 'time well spent', based on the customisation of services, as the foundation of commercial activity. See Pine and Gilmore, *The Experience Economy*.

20 'Time geography' is a theoretical framework for architectural analysis. The approaches

of geographers like Torsten Hägerstrand, in the mid-1950s, Allan Pred (1977), Tommy Carlstein (1978) or Mattias Kärrholm (2009) reinforce the idea of an architectural-spatial construction linked to the temporal-social order established by the calendar and the rhythms of city life.

21 See Linye Zheng, "Freshippo's New Retail and New Logistics Business Model Development Strategy Analysis". *Highlights in Business Economics and Management*, no. 21 (2023): 475-479, <https://doi.org/10.54097/hbem.v21i.14539>.

3 TIPOS DE Hibridación por superposición



FIG. 2

Tres tipos de hibridación por superposición: (1) superposición de canales de pago, (2) superposición estructural y (3) superposición programática. La figura revela las tres mixturas que Alibaba practica en Freshippo, tanto a través de medios físicos como digitales.

Three types of hybridisation by superposition:

(1) superposition of payment channels, (2) superposition of structures and (3) superposition of programmes. The figure reveals the three mixtures that Alibaba practises inside Freshippo, both through physical and digital means.

Ciudad Espacial¹⁷ (1956) reapropiada. El histórico proyecto de Yona Friedman se planteaba como una estructura mental, virtual, esperando a ser actualizada¹⁸; y hoy, Alibaba parece recuperar esta premisa para transformar el supermercado en un «híbrido comercial» altamente responsivo y rentable.

Estas prácticas comerciales han sido analizadas ya con sentido físico-real, de acuerdo a los horarios y los calendarios de la ciudad contemporánea; pero los textos que estudian su vertiente digital-virtual, como una materialización arquitectónica de los tiempos y los ritmos de compra online, son bien escasos. Intentando suplir esta carencia, combinando teoría del edificio híbrido, principios de la economía de la experiencia¹⁹ y estudios sobre geografía temporal²⁰, el artículo analiza el caso de Freshippo a través del símil con la Ciudad Espacial de Friedman. Así, las argumentaciones del arquitecto francés se emplearán en el texto para (1) descubrir las ventajas del híbrido por superposición, técnica que parece reapropiar Alibaba con sentido comercial; (2) estudiar los tránsitos y movimientos que contiene el supermercado como las formas arquitectónicas que verdaderamente lo definen, más allá del contenedor comercial clásico; y (3) analizar en detalle los dispositivos, servicios y estrategias que sirven a Freshippo para conciliar los principios reproductivos de la Ciudad Espacial y las exigencias económico-experienciales del *new retail*.

EL «HÍBRIDO COMERCIAL» POR SUPERPOSICIÓN: UNA REAPROPIACIÓN CONVENIENTE DE LA CIUDAD ESPACIAL DE FRIEDMAN

La estructura logística de Alibaba parece servir a Freshippo para superar los traumas del abastecimiento y la distribución²¹. Sobrevolando la metrópolis, como una Ciudad Espacial de facto, la arquitectura virtual de Alibaba se superpone a la

17 La Ciudad Espacial (1956) de Yona Friedman fue un proyecto teórico de urbanismo elevado; una megaestructura metálica ligera, apoyada sobre pilares de hormigón, que permitía a los residentes construir y modificar sus propias viviendas y espacios de forma autónoma. El proyecto se planteaba como un mecanismo para redensificar, revitalizar y restituir la ciudad histórica, preservando su morfología y haciendo un uso mínimo del suelo. Véase Yona Friedman, *Pro Domo* (Actar, 2006); así como Yona Friedman y Manuel Orazi, *The Dilution of Architecture* (Park Books, 2015).

18 Véase Javier Mozas, «This is Hybrid», en *This is Hybrid*, ed. Aurora Fernández Per, Javier Mozas y Javier Arpa (a+t, 2011), 22-23.

19 La «economía de la experiencia», como marco de estudio, contempla el tiempo y la atención como monedas de cambio validas, e introduce la idea de «tiempo bien invertido», a partir de la customización de los servicios, como fundamento de la actividad comercial. Véase Pine y Gilmore, *The Experience Economy*.

20 La «geografía temporal» es un marco teórico para el análisis urbano. Los enfoques

de geógrafos como Torsten Hägerstrand, a mediados de la década de 1950, Allan Pred (1977), Tommy Carlstein (1978) o Mattias Kärrholm (2009) refuerzan la idea de una construcción arquitectónica-espacial vinculada al orden temporal-social establecido por el calendario y los ritmos de la ciudad.

21 Véase Linye Zheng, «Freshippo's New Retail and New Logistics Business Model Development Strategy Analysis». *Highlights in Business Economics and Management*, no. 21 (2023): 475-479, <https://doi.org/10.54097/hbem.v21i14539>.

supermarket to turn Freshippo into a hybrid, physical-digital model capable of responding to the needs of each customer with maximum agility²² (Fig. 01).

On a visit, the clientele moves between the shelves as they would in a grocery store. Food is presented with an almost industrial simplicity, but thanks to scanable labels, visitors can access, via app, all kinds of information about the origin, production and receipt of the product in the store. Once a customer decides to add an item to the shopping bag, they can either do it physically, in situ, or add it to an online order, just like they would on an ecommerce platform. This second route would put Freshippo employees into action, so that the purchase would arrive at its destination, using the supermarket as a distribution centre, in less than 30 minutes. In-store payments are made at fast checkouts with a direct connection to Alipay, Alibaba's payment platform; and after the transaction, Freshippo encourages customers to relax and refuel at its robot restaurant, where they can sample products available for purchase or place an order via app²³.

Freshippo thus considers the combination of any factors that may favour its development and profitability. There are multiple overlaps. Not only do they affect the programmatic composition of the supermarket, but they also promote the mixing of systems, structures and uses²⁴ (Fig. 02).

The hybridisation of payment channels is the first of these mixtures. Offline purchases are now supplemented by all those made through the Freshippo app. These channels are not only added to one another, but they are also intertwined to form an undifferentiated part of a new omnichannel relationship²⁵. The Alipay system seems to hover over the supermarket as if it were the circulations of the Spatial City; inviting customers, with equal ubiquity, to participate in a network woven with economic flows, transactions and exchanges of value inside and outside the store. The hybridisation of payment channels undoubtedly increases choice, but above all, it allows Alibaba to organise and synchronise Freshippo to mediate effectively between production and demand.

Secondly, there is a structural hybridisation. Alibaba's virtual matrix of suppliers and users overlaps with the infrastructures of the real city, thus bridging the discontinuities between the origin and destination of fresh produce²⁶. Friedman defended that 'the structures of the Spatial City are mental, virtual, they are processes which build the world'²⁷; and following this argument, Freshippo aims today to involve its customers in the construction of the supermarket itself, via app. If the French architect offered a software programme such as the Flatwriter, a 'machine for choosing'²⁸ from among all the possible configurations within the Spatial City²⁹, Freshippo now uses its mobile application as a 'machine for updating' form and assortment according to the wishes of its customers. Alibaba's architectural virtuality thus fosters customer connection with the origin of food, reinforces confidence in the model, and ultimately encourages recurrent shopping.

The third of these hybridisations is perhaps the most obvious: the mixture of uses. Freshippo is organised into three main programmatic strata: the supermarket, with digitalised shelves synchronised with the contents of the app; an elevated distribution centre, which serves to deliver the purchases to the home delivery team; and a restaurant staffed by robots, where tables are arranged according to the route of the dishes on a high-tech circuit³⁰ (Fig. 03). Reusing the cross-section of Friedman's Spatial City, Alibaba attempts to revitalise in-store commercial activity by superimposing these ecommerce programmes, coordinated with the aim of focusing customers' attention on the theatrical act of the elevated transit of food: a temporally effective spectacle, dedicated to strengthening the idea of a delivery that is finally up to the standards of online commerce.

22 See Andrews, "The Future of Shopping", 53-54.

23 CNBC International, "Alibaba's Freshippo and Hema grocery stores are reinventing the supermarket of the future", 3:13.

24 The historic hybrid building also favoured this type of mixing, and many others: from the combination of properties to that of construction systems or management models. See Mozas, "This is Hybrid", 44-45.

25 Omnichannel retailing is a customer-centric business strategy that involves integrating all communication

and sales channels, both online and offline, to offer a unique, seamless and consistent experience, in which the customer interacts with the corresponding brand regardless of location or method.

26 See Qianhao Fang, "Research on the Supply Chain Strategy of Freshippo in the Context of Epidemic", *Advances in Economics Management and Political Sciences* 8, no. 1 (2023): 192-198, <https://doi.org/10.54254/2754-1169/8/20230312>.

27 Mozas, "This is Hybrid", 23.

28 See: ORTF, "Yona Friedman regarding the machine that invents flats", interview, 23 September 1969, published on 2 March 2013, video on website, 3:04, <https://fresques.ina.fr/europe-des-cultures-en/fiche-media/Europe00061/yonafriedman-regarding-the-machine-that-invents-flats.html>.

29 See Yona Friedman, *Hacia una arquitectura científica* (Alianza, 1973).

30 CNBC International, "Alibaba's Freshippo and Hema grocery stores are reinventing the supermarket of the future", 0:27.

real del supermercado para hacer de Freshippo un modelo híbrido, físico-digital, capaz de responder a las necesidades de cada cliente con máxima agilidad²² (Fig. 01).

En una visita, la clientela circula entre los lineales como lo haría en un almacén de abastos. Los alimentos se presentan con una sencillez casi industrial, pero gracias a unas etiquetas escaneables, el visitante pueden acceder, vía app, a todo tipo de informaciones relativas al origen, producción y recepción del producto en tienda. Una vez se decide agregar el alimento a la cesta de la compra, el cliente puede hacerlo físicamente, in situ, o bien sumarlo a un pedido online, tal y como lo haría en una plataforma de *ecommerce*. Esta segunda vía pondría en acción a los empleados de Freshippo, de manera que la compra llegaría a su destino, empleando el supermercado como centro de distribución, en menos de 30 minutos. Los pagos en tienda se realizan en unas cajas rápidas con conexión directa a Alipay, plataforma de pagos de Alibaba; y tras la operación, Freshippo anima a reponer fuerzas en su restaurante robotizado, para que la clientela pueda degustar productos susceptibles de compra y registrar en la app sus comandas y preferencias²³.

Freshippo contempla así la mezcla de cualquiera de los factores que puedan favorecer su desarrollo y rentabilidad. Las superposiciones son múltiples. No sólo repercuten en la composición programática del supermercado, sino que también promueven la mixtura de sistemas, estructuras y usos²⁴ (Fig. 02).

La hibridación de los canales de pago es la primera de estas mezclas. A las compras offline ahora se superponen todas las realizadas a través de la app de Freshippo. No sólo se suman vías, sino que se trenzan para formar parte de manera indiferenciada de una nueva relación omnicanal²⁵. El sistema Alipay parece suspenderse en el supermercado como si de las circulaciones de la Ciudad Espacial se tratase; y con idéntica ubicuidad, invita a la clientela a participar de esta red tejida con flujos económicos, operaciones e intercambios de valor dentro y fuera de la tienda. La hibridación de canales de pago aumenta sin duda la capacidad de elección, pero sobre todo permite ordenar y sincronizar Freshippo para mediar con total eficacia entre la producción y la demanda.

La segunda es la hibridación estructural. La matriz virtual de proveedores y usuarios de Alibaba se superpone a las infraestructuras de la ciudad real, salvando así las discontinuidades entre el origen y el destino del alimento²⁶. Friedman sostenía que «las estructuras de la Ciudad Espacial son mentales, virtuales, son procesos que construyen el mundo»²⁷; y siguiendo este argumento, Freshippo aspira a involucrar hoy a la clientela en la construcción del propio supermercado, vía app. Si el arquitecto francés ofrecía un software como el Flatwriter, una «máquina para elegir»²⁸ de entre todas las posibles configuraciones dentro la Ciudad Espacial²⁹, Freshippo emplea ahora su aplicación móvil como una «máquina para actualizar» forma y surtido de acuerdo a los designios de la clientela. La virtualidad arquitectónica de Alibaba favorece así el vínculo con el origen del alimento, la confianza en el modelo y en última instancia la compra recurrente.

La tercera de estas hibridaciones es la que podría resultar más evidente: la mezcla de usos. Freshippo se organiza en tres estratos programáticos principales: el supermercado, con lineales digitalizados en sincronía con los contenidos de la app; un centro de distribución elevado, que sirve para hacer llegar las compras al equipo de reparto a domicilio; y un restaurante con servicio robotizado, cuyas mesas se ordenan de acuerdo al recorrido de los platos sobre un circuito *high-tech*³⁰ (Fig. 03). Reproduciendo la sección de la Ciudad Espacial de Friedman, Alibaba intenta revitalizar la actividad comercial en tienda descolgando estos programas venidos del *ecommerce*, coordinados con el fin de concentrar la atención de la clientela en el acto teatral del tránsito elevado del alimento: un espectáculo tem-

22 Véase Andrews, «The Future of Shopping», 53-54.

23 CNBC International, «Alibaba's Freshippo and Hema grocery stores are reinventing the supermarket of the future», 3:13.

24 El edificio híbrido histórico favorecía igualmente este tipo de mezclas, y muchas otras: desde el cruce de propiedades, al de sistemas constructivos o modelos de gestión. Véase Mozas, «This is Hybrid», 44-45.

25 La omnicanalidad es una estrategia comercial centrada en el cliente que consiste en integrar todos los canales de comunicación

y venta, online y offline, para ofrecer una experiencia única, fluida y coherente, en la que el cliente interactúa con la marca que corresponda sin importar el lugar o la vía.

26 Véase Qianhao Fang, «Research on the Supply Chain Strategy of Freshippo in the Context of Epidemic», *Advances in Economics Management and Political Sciences* 8, no. 1 (2023): 192-198, <https://doi.org/10.54254/2754-1169/8/20230312>.

27 Mozas, «This is Hybrid», 23.
28 Ver: ORTF, «Yona Friedman

regarding the machine that invents flats», entrevista, 23 de septiembre de 1969, publicado el 2 de marzo de 2013, video en página web, 3:04, <https://fresques.ina.fr/europe-des-cultures-en/fiche-media/Europe00061/yon-friedman-regarding-the-machine-that-invents-flats.html>.

29 Véase Yona Friedman, *Hacia una arquitectura científica* (Alianza, 1973).

30 CNBC International, «Alibaba's Freshippo and Hema grocery stores are reinventing the supermarket of the future», 0:27.



FIG. 3

Los tres estratos programáticos de Freshippo: (1) supermercado, (2) restaurante robotizado y (3) centro de distribución. La figura vincula los dos estratos superiores de Freshippo, altamente tecnificados, con el nivel de lo divino de la Ciudad Espacial de Friedman, y la actividad comercial del supermercado, a cota 0, con el nivel de lo mundano. Freshippo's three programmatic strata: (1) supermarket, (2) robot restaurant and (3) distribution centre. The figure relates Freshippo's two upper strata, highly technological, with the divine levels of Friedman's Spatial City, and the commercial activity of the supermarket, at level 0, with the more mundane.

The assimilation of Friedman's rules of 'mobile urbanism'³¹ helps Freshippo adopt the most profitable form at any given time. The supermarket is thus understood as an architectural virtuality waiting to be actualised based on customer data and information. With each choice in the continuum of the dense city, both physically (in-store) and digitally (via app), Freshippo updates itself, participating in the progressive *retailisation* of urban public space³², superimposing and hybridising payment channels, logistical structures and programmes that will certainly be convenient for business. The liberating utopian condition of the Spatial City thus seems to be gradually fading away. It seems to serve in reverse as a means of surveillance and control: a highly responsive and profitable commercial architecture, given free access to data, which is supported by citizen cultural predisposition and regulatory laxity in the Chinese marketplace.

MOVEMENT AND SYNCHRONY: THE KEYS TO A DIGITAL-NATIVE SUPERMARKET

Since its opening in 2016 in the city of Shanghai, Alibaba has concentrated Freshippo's growth in China's so-called *megacities*³³, aspiring, as a 'commercial hybrid', for profitability, to be part and extension of them³⁴. If the historic hybrid building, permeable and accessible 24/7, became part of the city to benefit from civic activity³⁵, Freshippo does so today, driven by consumer capitalism, as a way to expand its reach, in an architectural exercise of movement (mimesis) and synchrony (rhythmicity).

'Movement, when performed, appears as a ready-made form'³⁶. In this sense, Freshippo's metropolitan ancestry, repository of the compositional principles of 'mobile urbanism', invites us to consider the transits and movements it contains as the architectural forms that truly define it. Like Friedman's Spatial City, it effectively lacks a facade³⁷. Its form does not derive from geometry, but is determined by the movements from the countryside, through the suburbs and urban centres, to the pantries of its customers. This is its extension and scale. Its duration 'does not exclude the unexpected; on the contrary, it carries with it novelty, the unexpected, in the gap between the

31 Friedman's rules of 'mobile urbanism', centred on the Spatial City, argue that cities and housing should not be fixed or decided solely by architects or authorities, but should constantly adapt to the needs of the people who inhabit them.
32 See Mattias Kärrholm,

Retailising Space: Architecture, Retail and the Territorialisation of Public Space (Routledge, 2012), <https://doi.org/10.4324/9781315605951>.
33 Andrews, "The Future of Shopping", 53.
34 Mozas, "This is Hybrid", 13.
35 Ibid., 42-45.

36 Amparo Lasén, *A contratiempo: Un estudio de las temporalidades juveniles* (CIS, 2000), 120.
37 See Martin van Schaik and Otakar Máčel, *Exit Utopia: Architectural Provocations 1956-76* (Prestel, 2005).

poralmente eficaz, dedicado a fortalecer la idea de en una entrega al fin a la altura del comercio online.

La asimilación de las reglas del «urbanismo móvil»³¹ sirve a Freshippo para adoptar la forma más rentable en cada momento. El supermercado se entiende así como una virtualidad arquitectónica esperando a ser actualizada a partir de los datos y las informaciones de la clientela. Con cada elección en el continuo de la ciudad densa, tanto en físico (en tienda) como en digital (a través de la app), Freshippo se actualiza, participando de la progresiva *retailización* del espacio público urbano³², superponiendo e hibridando canales de pago, estructuras logísticas y programas siempre convenientes para el negocio. La condición utópico-liberadora de la Ciudad Espacial parece así desvanecerse gradualmente. Parece servir a la inversa como mecanismo de vigilancia y control: una arquitectura comercial altamente responsiva y rentable, con libre acceso a datos, que se apoya en la predisposición cultural de la ciudadanía y la laxitud normativa del mercado chino.

MOVIMIENTO Y SINCRONÍA: LAS CLAVES DE UN SUPERMERCADO NATIVO-DIGITAL

Desde su apertura en 2016 en la ciudad de Shanghái, Alibaba ha concentrado el crecimiento de Freshippo en las denominadas *megacities* del país asiático³³, aspirando, como «híbrido comercial», por rentabilidad, a ser parte y extensión de ellas³⁴. Si el híbrido histórico, permeable y accesible 24/7, se hacía urbe para beneficiarse de la actividad ciudadana³⁵, Freshippo lo hace hoy, llevado por el capitalismo de consumo, como vía para ampliar su alcance, en un ejercicio arquitectónico de movimiento (mímesis) y sincronía (rítmica).

«El movimiento, haciéndose, aparece como una forma ya hecha»³⁶; y en este sentido, la ascendencia metropolitana de Freshippo, depositario de los principios compositivos del «urbanismo móvil», invita a considerar los tránsitos y movimientos que contiene como las formas arquitectónicas que verdaderamente lo definen. Como la Ciudad Espacial de Friedman, carece efectivamente de fachada³⁷. Su forma no deriva de ésta, sino que viene dada por el movimiento desde los campos, pasando por el extrarradio y los centros urbanos, hasta las despensas de la clientela. Esta es su extensión y escala. Su duración «no excluye lo imprevisto, al contrario, lleva en su seno la novedad, lo inesperado, en el desfase entre lo virtual y lo actual»³⁸. Muy en sintonía con los postulados indeterministas de Friedman, estos supermercados se diseñan para poder organizarse sin plan alguno, para formalizarse asimilando la novedad como argumento constructivo.

Asimismo, «el ritmo es la forma en el instante en que es asumida por lo que se mueve»³⁹. Atendiendo a esta consideración, Freshippo ha ido adoptando diferentes ritmos, diferentes formas, estos pasados años, en un esfuerzo arquitectónico por adaptar su composición y funcionamiento a las diferentes temporalidades de su clientela. Dependiendo de la posición y el tipo de movimiento, Freshippo asume una ritmicidad u otra. El ajetreo del centro de Shanghái un lunes por la mañana no se parece en nada a la quietud de un sábado por la noche en una de sus ciudades dormitorio. Y por ello, en un esfuerzo por aprovechar al máximo todos los territorios y todas las «geografías temporales», Freshippo se actualiza, toma forma, según cinco ritmicidades diferentes, que dan lugar a cinco formatos de supermercado diferentes⁴⁰: desde Freshippo Pick'n Go, dedicado a espacios de tránsito intenso, pasando por Freshippo F2, un restaurante de «comida real», o Freshippo Farmers' Market, una revisión del mercado tradicional, hasta Freshippo Mini, híper-local, o Freshippo Mall, XXL.

La infraestructura de Alibaba se superpone y construye repetidamente sobre la ciudad densa para generar una suerte de «palimpsesto comercial»⁴¹, un su-

31 Las reglas del «urbanismo móvil» de Friedman, centradas en la Ciudad Espacial, defienden que las ciudades y las viviendas no deben ser fijas ni decididas solo por arquitectos o autoridades, sino que deben adaptarse continuamente a las necesidades de las personas que las habitan.
32 Véase Mattias Kärholm, *Retailising Space: Architecture, Retail and the Territorialisation of Public Space*

(Routledge, 2012), <https://doi.org/10.4324/9781315605951>.
33 Andrews, «The Future of Shopping», 53.
34 Mozas, «This is Hybrid», 13.
35 Ibid., 42-45.
36 Amparo Lasén, *A contratiempo: Un estudio de las temporalidades juveniles* (CIS, 2000), 120.
37 Véase Martin van Schaik y Otakar Mácel, *Exit Utopia: Architectural Provocations 1956-76* (Prestel, 2005).

38 Lasén, *A contratiempo*, 119.
39 Émile Benveniste, «La notion de rythme dans son expression linguistique», *Journal de psychologie normale et pathologique*, no. 44 (1951): 401-411.
40 Ver: Alibaba Group, «A Tour of Freshippo's Newest Store Formats», publicado el 3 de marzo de 2020, YouTube, 2:46, <https://www.youtube.com/watch?v=xWZBAx6sOX4&t=44s>.

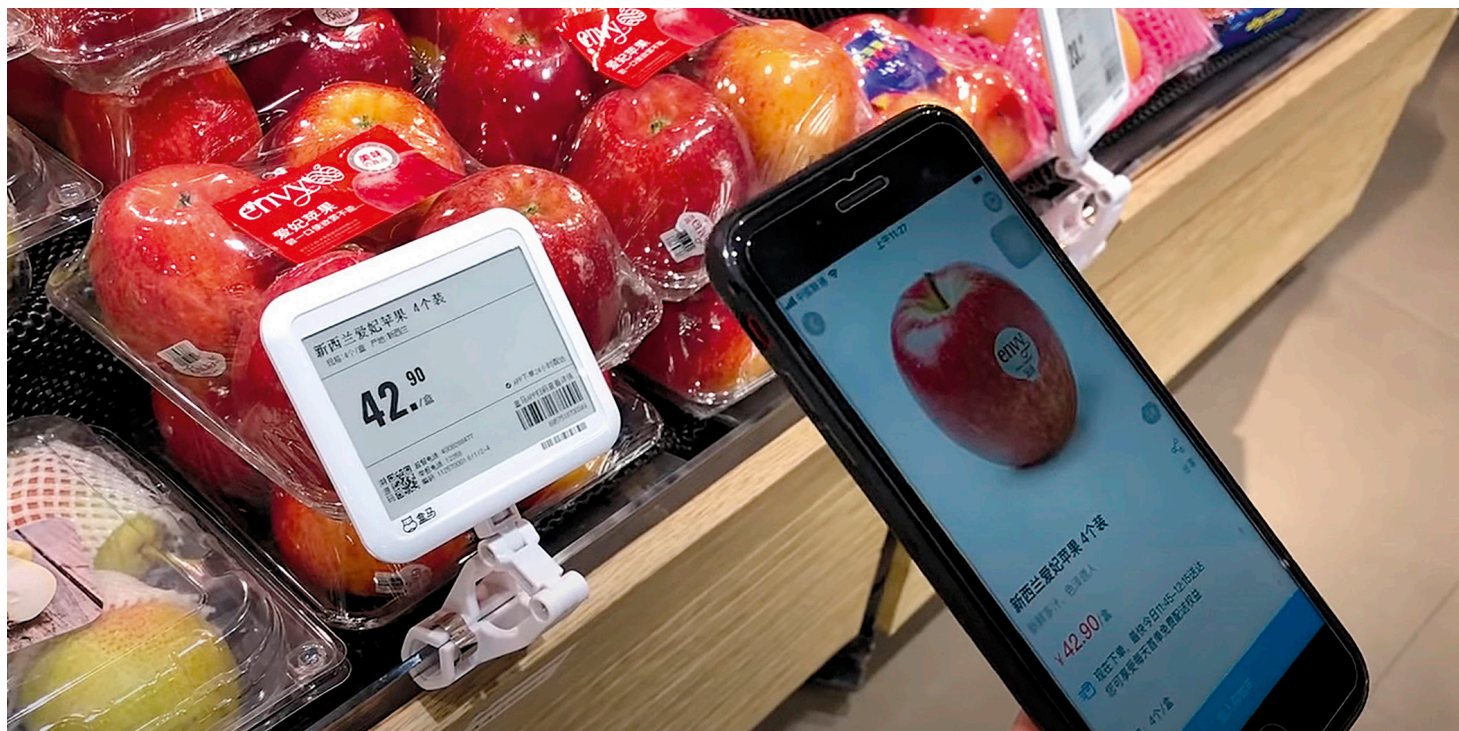


FIG. 4

La aplicación móvil de
Freshippo, Shanghai
(China), 2018.
Freshippo's mobile app,
Shanghai (China), 2018.

virtual and the real'³⁸. Very much in tune with Friedman's indeterministic postulates, these supermarkets are designed to organise themselves without any plan, to take shape assimilating novelty as a valid constructive argument.

Likewise, 'rhythm is form at the instant it is assumed by that which moves'³⁹. In line with this consideration, Freshippo has adopted different rhythms, different forms, over the last few years, in an architectural effort to adapt its composition and functioning to the different temporalities of its clientele. Depending on the position and type of movement, Freshippo takes on one rhythmicity or another. The hustle and bustle of downtown Shanghai on a Monday morning is nothing like the quiet of a Saturday night in one of its bedroom suburbs. And thus, in an effort to capitalise on all territories and all 'time geographies', Freshippo reactualises itself, takes shape, according to five different rhythmicities, which result in five different supermarket formats⁴⁰: from Freshippo Pick'n Go, dedicated to high-traffic areas, to Freshippo F2, a 'real food' restaurant, or Freshippo Farmers' Market, a reworking of the traditional food market, to Freshippo Mini, hyper-local, or Freshippo Mall, XXL.

Alibaba's infrastructure is repeatedly superimposed and built over the dense city to generate a sort of 'commercial palimpsest'⁴¹, an urban-territorial supermarket that leverages its hybrid ancestry and native-digital status to profitably trace itself onto the pre-existing temporal writings of citizenry. According to Kärholm's arguments (2009), it could be said that Freshippo takes shape as a 'hierarchical polyrhythmic landscape'⁴². In this architectural reappropriation, the model does not carry with it the programmatic indeterminism of the Spatial City; it does not aspire to restore the regulated, planned spaces of the modern city, but rather seeks a type of temporally controlled hierarchical synchronisation, in which the rhythm (the form) of what happens (the architecture) is dictated by the deterministic logics of consumer capitalism.

FRESHIPPO SUPERMARKETS: DEVICES, SERVICES, AND STRATEGIES SHARED WITH FRIEDMAN'S SPATIAL CITY

Having analysed the polyrhythmic nature of Freshippo, we will now examine some of its most notable features, establishing five parallels with the Spatial City. Through these comparisons, the text reveals the architectural devices, integrated

38 Lasén, *A contratiempo*, 119.

39 Émile Benveniste, "La notion de rythme dans son expression linguistique", *Journal de psychologie normale et pathologique*, no. 44 (1951):

401-411.

40 See: Alibaba Group, "A Tour of Freshippo's Newest Store Formats", published on 3 March 2020, YouTube, 2:46, [https://www.youtube.com/](https://www.youtube.com/watch?v=xWZBAx6sOX4&t=44s)

[watch?v=xWZBAx6sOX4&t=44s](https://www.youtube.com/watch?v=xWZBAx6sOX4&t=44s).

41 Kärholm, "To the rhythm of shopping", 430.

42 Ibid., 431.

permercado de escala urbano-territorial que aprovecha su ascendencia híbrida y su condición nativa-digital para trazarse de manera rentable sobre las escrituras temporales preexistentes. De acuerdo a las argumentaciones de Kärholm (2009), se diría que Freshippo se conforma así como un «paisaje polirrítmico jerarquizado»⁴². En esta reapropiación arquitectónica, el modelo no arrastra consigo el indeterminismo programático de la Ciudad Espacial, no aspira a restituir los espacios regulados, planificados, de la ciudad moderna, sino que procura un tipo de sincronizaciones jerárquicas controladas temporalmente, en las que la rítmica (la forma) de lo que acontece (la arquitectura) viene dada por las lógicas deterministas del capitalismo de consumo.

SUPERMERCADOS FRESHIPPO: DISPOSITIVOS, SERVICIOS Y ESTRATEGIAS COMPARTIDOS CON LA CIUDAD ESPACIAL DE FRIEDMAN

Tras analizar la naturaleza polirrítmica de Freshippo, seguidamente se examinan algunas de sus características más destacadas, estableciendo cinco paralelismos con la Ciudad Espacial. Con estas comparativas, el texto descubre los dispositivos arquitectónicos, los servicios integrados y las estrategias comerciales que promueven la agilidad, el dinamismo y la rentabilidad del modelo de Alibaba.

LA APLICACIÓN MÓVIL DE FRESHIPPO COMO FLATWRITER COMERCIAL REAPROPIADO

La app de Freshippo (Fig. 04) introduce en el supermercado herramientas y automatismos propios del *ecommerce*; pero más allá de la conveniencia, esta nueva herramienta digital ayuda a Alibaba a fomentar y promover la construcción, en tiempo real, del espacio más rentable en cada caso.

Halbwachs habla de «marcos sociales de la memoria»⁴³: estructuras que habilitan la coexistencia del pasado con el presente, portando consigo representaciones varias. Teniendo en cuenta esta hibridación temporal, y conociendo la importancia del Flatwriter como «máquina para elegir», se podría decir que la aplicación móvil de Freshippo es en esencia una versión comercial del software arquitectónico de Friedman, que pretende refigurar el tiempo, a través de la pantalla, como un nuevo marco social mnemónico. Con la aplicación instalada, los teléfonos móviles funcionan como ventanas que permiten la coexistencia de todas las temporalidades del alimento: el pasado de la cosecha, el presente de la visita a la tienda y el futuro de la preparación de una receta en casa. Esto amplía la idea de un dispositivo para reconfigurar el espacio (el Flatwriter) a un aparato comercial para la refiguración del tiempo presente (la app Freshippo): un ejercicio de virtualización temporal que fomenta la fidelidad y la compra recurrente.

La aplicación móvil de Freshippo es así un Flatwriter de nueva generación, reapropiado y adaptado a las dinámicas del *new retail*. Ésta sirve a Alibaba para superponer e introducir los datos del consumidor en su matriz virtual-comercial, de abajo (el nivel 0 del supermercado) hacia arriba (la virtualidad flotante del comercio online). La estructura logística de Alibaba se vuelve más responsiva con cada interacción. Su arquitectura híbrida se utiliza para registrar, analizar y ajustar la oferta offline a nuestros hábitos de consumo, algo que ya se acepta en China como parte de cualquier actividad online.

LA SECCIÓN DE FRESHIPPO COMO MEDIO PARA LA ESCENIFICACIÓN DE UNA CIUDAD ESPACIAL DE MARCA

Como ya se ha señalado, Freshippo incorpora suspendida una estructura ligera con cintas transportadoras que sirve para acelerar el viaje de las bolsas de la compra (Fig. 05). En una intervención de innegable parecido con la utopía tubular de Friedman, Alibaba aspira a restituir el supermercado superponiendo un centro de distribución; un ejercicio arquitectónico que persigue asegurar la entrega del alimento en tiempo y forma.

41 Kärholm, «To the rhythm of shopping», 430.
42 Ibid., 431.

43 Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva* (Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2004).

services and commercial strategies that promote the agility, dynamism and profitability of Alibaba's model.

FRESHIPPO'S MOBILE APPLICATION AS A REAPPROPRIATED COMMERCIAL FLATWRITER

The Freshippo app (Fig. 04) brings ecommerce functionalities and automation to the supermarket; but beyond convenience, this new digital tool helps Alibaba foster and promote the construction, in real time, of the most profitable space in each situation.

Halbwachs speaks of 'social frames of memory'⁴³: structures that enable the coexistence of the past with the present, carrying with them various representations. Considering this temporal hybridisation, and knowing the importance of the Flatwriter as 'a choice machine', it could be said that Freshippo's mobile application is in essence a commercial version of Friedman's architectural software; one that aims to refigure time, through the mobile phone screen, as a new mnemonic social framework. With the app installed, mobile phones now function as temporal windows that enable the coexistence of all temporalities of fresh produce: the past of harvesting, the present of visiting the store, and the future of preparing a recipe at home. This extends the idea of a device for reconfiguring space (the Flatwriter) to a commercial apparatus for the refiguration of present time (the Freshippo app): a conscious exercise in temporal virtualisation that promotes customer loyalty and recurrent purchasing.

The Freshippo mobile application is thus a new generation Flatwriter, reappropriated and adapted to the dynamics of *new retail*. It allows Alibaba to superimpose and enter consumer data into its virtual-commercial matrix, from the bottom (the level 0 of the supermarket) to the top (the hovering virtuality of online commerce). Alibaba's logistical structure becomes more responsive with every interaction. Its hybrid architecture is used to record, analyse and adjust the offline offer to our consumption habits, something that is already accepted in China as part of any online activity.

FRESHIPPO'S CROSS-SECTION AS A MEANS TO STAGE A SPATIAL CITY 'BRAND THEATRE'

As noted above, Freshippo includes a suspended lightweight structure with conveyor belts that serves to accelerate the journey of shopping bags inside the store (Fig. 05). In an intervention undeniably reminiscent of Friedman's tubular utopia, Alibaba aspires to reinstate the supermarket by physically superimposing a distribution centre; an architectural exercise that aims to ensure the timely delivery of fresh produce.

This way, orders travel flying over the store to the delivery team's departure point. The efficiency of this logistical choreography is strategically suspended, while the employees, at level 0, sweatily rush to meet delivery times⁴⁴. Friedman's Spatial City also considered the stratification of uses into two levels of activity: 'an elevated spiritual one, in relation to the divine, and a more mundane one at ground level'⁴⁵. Now that temporal efficiency is being sacralised, this architectural effort to unravel Alibaba's logistic power serves Freshippo to captivate and persuade its customers, accumulating and capitalising on time and attention.

Freshippo's cross-section thus promotes the illusion of effortless shopping, a 'brand theatre' that seeks to direct customers' gazes towards the time-effective movement displayed above them. The good use of time is not only optimised, but also exhibited and exalted through architectural design; and meanwhile, as part of this same strategy, in the mundane stratum of level 0, the continuous efforts of Freshippo employees are conveniently rendered invisible.

43 Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva* (Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2004).

44 CNBC International, "Alibaba's Freshippo and Hema grocery stores are reinventing the

supermarket of the future", 1:27.
45 Mozas, "This is Hybrid", 23.



FIG. 5

El centro de distribución elevado de Freshippo, Shanghai (China), 2019.
Freshippo's elevated distribution centre, Shanghai (China), 2019.

Así, los pedidos viajan sobrevolando la tienda hasta el lugar de salida del equipo de reparto. La eficiencia de esta coreografía logística se suspende estratégicamente, mientras los empleados, a cota 0, se apresuran sudorosos para cumplir con los tiempos de entrega⁴⁴. La Ciudad Espacial de Friedman también consideraba la estratificación de los usos en dos niveles de actividad: «uno espiritual, elevado, en relación con lo divino, y otro más mundano a ras de suelo»⁴⁵. Ahora que la eficiencia temporal se sacraliza, este esfuerzo arquitectónico por revelar el poder logístico de Alibaba sirve a Freshippo para cautivar y persuadir a sus clientes, acumulando y capitalizando tiempo y atención.

La sección transversal de Freshippo favorece así la ilusión de una compra sin esfuerzo, un «teatro de marca» que persigue dirigir la mirada de los clientes hacia el movimiento temporalmente eficaz que se da sobre ellos. El buen uso del tiempo no solo se optimiza, sino que también se exhibe y se exalta a través del diseño arquitectónico; y mientras tanto, como parte de esta misma estrategia, en el estrato mundano del nivel 0, el esfuerzo continuo de los empleados de Freshippo se invisibiliza interesadamente.

EL RESTAURANTE ROBOTIZADO DE FRESHIPPO COMO EJERCICIO DE PERSONALIZACIÓN VINCULADO AL INDETERMINISMO PROGRAMÁTICO DE FRIEDMAN

Sumando al centro de distribución, Alibaba superpone en Freshippo un restaurante atendido por robots (Fig. 06). Con ello se preservan en el supermercado algunas tradiciones típicamente chinas, como inspeccionar, elegir y en muchos casos probar in situ las piezas de marisco fresco que vayan a comprar⁴⁶.

Para conseguir mesa en el restaurante es preciso escanear un código identificativo generado por la aplicación móvil; y tras el registro, el servicio se ajusta a cada cliente mediante el análisis de los datos acumulados en cada compra⁴⁷. La

44 CNBC International, «Alibaba's Freshippo and Hema grocery stores are reinventing the supermarket of the future», 1:27.

45 Mozas, «This is Hybrid», 23.

46 CNBC International, «Alibaba's Freshippo and Hema grocery stores are reinventing the supermarket of the future», 2:12.

47 Ibid., 3:14.

48 Mattias Kärrholm (2009) pone de manifiesto el vínculo

existente entre sincronía y simultaneidad de usos, sincronización, empleando como referencia los estudios sobre «geografía temporal» realizados por autores como Allan Pred (1977) o Tommy Carlstein (1978). Véase Kärrholm, «To the rhythm of shopping», 426-427.

49 El término *customering* fue acuñado por Joseph Pine y James H. Gilmore (1999),

en oposición al marketing tradicional, para referirse a los ejercicios de customización extrema asociados a la economía de la experiencia.

50 Andrews, «The Future of Shopping», 53.

51 Ibid., 53.

52 Ibid., 54.

53 Ibid., 53.

FIG. 6

El restaurante robotizado de Freshippo, Shanghái (China), 2018.
Freshippo's robot restaurant, Shanghai (China), 2018.



FIG. 7

La «brigada motociclista» de Freshippo, Shanghái (China), 2020.
Freshippo's "motorcycle brigade", Shanghai (China), 2020.



FRESHIPPO'S ROBOT RESTAURANT AS A PERSONALISATION EXERCISE LINKED TO FRIEDMAN'S PROGRAMMATIC INDETERMINISM

In addition to the distribution centre, Alibaba superimposes a robot restaurant inside Freshippo (Fig. 06). This preserves some typically Chinese traditions in the supermarket, such as inspecting, choosing and in many cases tasting the pieces of fresh seafood to be purchased⁴⁶.

To get a table at the restaurant, it is necessary to scan an identification code generated by the app; and after registration, the service is tailored to each customer by analysing data on their previous purchases⁴⁷. Synchronisation (a con-temporality) and synchronisation⁴⁸ (a con-spatiality) are key to the personalisation of the offer, and thus, in this case, of architecture itself. The movement of plates and robots becomes the formalisation of the aromas and flavours chosen by each customer, a *customering*⁴⁹ exercise that brings the domestic realm closer to the supermarket to enhance the in-store experience. If the Spatial City facilitated the movement of its parts to communally produce a personalised space, Freshippo uses Alibaba's technological power to adjust its repertoire to each individual customer.

The movement of robots around customers introduces a halo of virtuality and possibility into the service. However, while the inhabitants of Spatial City chose freely the most suitable architecture in each case, inside Freshippo spatial configurations arise in an almost pre-set manner. The algorithm's lack of compassion contrasts with Friedman's ideals, favouring a regulated determinism in which synchronisation and synchronisation serve as architectural strategies for commercial control.

46 CNBC International, "Alibaba's Freshippo and Hema grocery stores are reinventing the supermarket of the future", 2:12.

47 Ibid., 3:14.

48 Mattias Kärrholm (2009) highlights the link between synchrony and simultaneity of

uses, synchronisation, using as a reference studies on 'time geography' carried out by authors such as Allan Pred (1977) or Tommy Carlstein (1978). See Kärrholm, "To the rhythm of shopping", 426-427.

49 The term *customering* was

coined by Joseph Pine and James H. Gilmore (1999), in opposition to traditional marketing, to refer to the extreme customisation exercises associated with the experience economy.

sincronización (una con-temporalidad) y la sincronización⁴⁸ (una con-espacialidad) son clave para la personalización de la oferta, y por ende, de la propia arquitectura. El movimiento de platos y robots viene a ser la formalización de los gustos y sabores de cada cliente, un ejercicio de *customering*⁴⁹ que acerca el hogar al supermercado para ampliar la experiencia en tienda. Si la Ciudad Espacial facilitaba el movimiento de sus partes para producir de manera comunitaria un espacio personalizado, Freshippo utiliza el poder tecnológico de Alibaba para ajustar su «repertorio» cliente a cliente.

El movimiento de los robots alrededor de la clientela introduce un halo de virtualidad y posibilidad en el servicio. Sin embargo, mientras los habitantes de la Ciudad Espacial elegían libremente la arquitectura más propicia en cada caso, en Freshippo las configuraciones espaciales surgen de una manera casi preestablecida. La falta de compasión del algoritmo contrasta con los ideales de Friedman, apostando por un determinismo regulado en el que la sincronización y la sincronización sirven como estrategias arquitectónicas de control comercial.

LA «BRIGADA MOTOCICLISTA» DE FRESHIPPO COMO EXPLOTACIÓN COMERCIAL DEL «URBANISMO MÓVIL» DE FRIEDMAN

Freshippo asegura la entrega de los pedidos realizados a través de su aplicación móvil en menos de 30 minutos en un radio de hasta 3 kilómetros⁵⁰. Estos pedidos representan el 60% de la actividad comercial del modelo⁵¹, razón por la que su arquitectura ha de extenderse más allá del contenedor tradicional del supermercado.

Tras el viaje del alimento por el centro de distribución elevado, los pedidos salen del supermercado en motocicleta para cumplir con los ajustados tiempos de entrega. Los conductores, miembros de la llamada «brigada motociclista», se lanzan a máxima velocidad intentando evitar el atasco, zigzagueando entre los coches (Fig. 07), mientras la clientela observa en la pantalla de sus dispositivos móviles el suave movimiento de las líneas que dibuja cada recorrido: una representación gráfica del redimensionamiento periódico de Freshippo. Así, la «brigada» amplía virtualmente el alcance de la maquinaria logística de la tienda y traza nuevas vías de distribución sobre el tejido urbano, haciendo que el supermercado crezca o se reduzca según el impulso comercial del momento.

Freshippo, emulando una vez más a la Ciudad Espacial de Friedman, se descubre como una virtualidad arquitectónica en constante actualización. En la pantalla o en las alturas del supermercado, se adapta sin esfuerzo; pero la presión sobre sus trabajadores, parte activa del ejercicio, se vuelve difícil de justificar. La sostenibilidad a largo plazo del modelo es por lo tanto cuestionable; pero a corto plazo, «la disponibilidad de alimentos frescos de calidad entregados a domicilio en menos de 30 minutos apela a muchos clientes»⁵², ajenos, dado el esfuerzo arquitectónico, a la oscura actividad comercial que se esconde entre bastidores.

LA INDUSTRIALIZACIÓN DE FRESHIPPO COMO PRUEBA DE UNA VIRTUALIDAD COMERCIAL DERIVADA DE LA CIUDAD ESPACIAL

Según Bing Jing, profesor de la Escuela de Negocios de Cheung Kong, el poder del sistema logístico de Alibaba permite a Freshippo «adquirir muchos de sus productos directamente en origen, evitando intermediarios o teniendo que acudir a mayoristas. Freshippo importa directamente salmón, cerezas y kiwis de Noruega, Chile y Nueva Zelanda, respectivamente»⁵³.

Este acortamiento de la cadena de suministros es otro de los aprendizajes que Alibaba aplica en la restitución del supermercado (Fig. 08). El abastecimiento directo reduce los tiempos de reposición a 48 horas⁵⁴, y para soportar el ritmo, la arquitectura de Freshippo se industrializa, trascendiendo la condición publicitaria del supermercado y convirtiendo la tienda en almacén. La renovación periódica del surtido, de acuerdo al consumo local y a la producción global, implica la ac-

48 Mattias Kärrholm (2009) pone de manifiesto el vínculo existente entre sincronía y simultaneidad de usos, sincronización, empleando como referencia los estudios sobre «geografía temporal» realizados por autores como Allan Pred (1977) o Tommy Carlstein (1978).

Véase Kärrholm, «To the rhythm of shopping», 426-427.
49 El término *customering* fue acuñado por Joseph Pine y James H. Gilmore (1999), en oposición al marketing tradicional, para referirse a los ejercicios de customización extrema asociados a la

economía de la experiencia.
50 Andrews, «The Future of Shopping», 53.
51 Ibid., 53.
52 Ibid., 54.
53 Ibid., 53.
54 Alibaba Group, «What Is Freshippo?», 0:18.

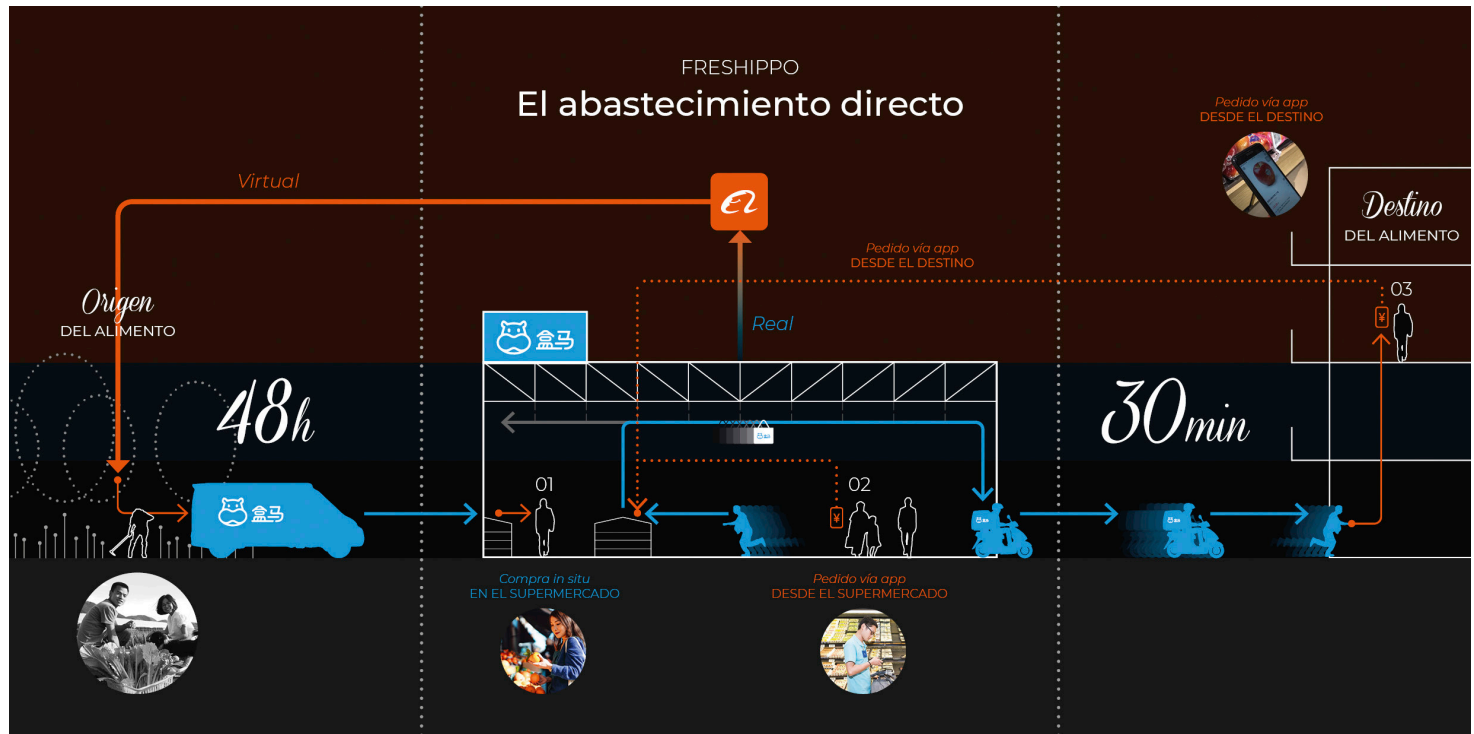


FIG. 8

El abastecimiento directo de Freshippo. La figura describe gráficamente los procesos de suministro (en un plazo de 48 horas) y distribución (en menos de 30 minutos) de Freshippo. Freshippo's direct sourcing. The figure graphically describes Freshippo's supply (within 48 hours) and distribution (in less than 30 minutes) processes.

FRESHIPPO'S 'MOTORCYCLE BRIGADE' AS A COMMERCIAL EXPLOITATION OF FRIEDMAN'S 'MOBILE URBANISM'

Freshippo ensures the delivery of orders placed via app in less than 30 minutes within a radius of up to 3 kilometres⁵⁰. These orders represent 60% of Freshippo's commercial activity⁵¹, which is why its architecture must be extended beyond the traditional supermarket container.

After the food has travelled through the elevated distribution centre, orders leave the supermarket by motorcycle to meet the tight delivery times. The drivers, the so-called 'motorcycle brigade', dash at top speed trying to avoid traffic jams, zigzagging between cars (Fig. 07), while customers watch the gentle movement of the lines drawn by each route on the screens of their mobile devices: a graphic representation of the periodic resizing of Freshippo. This way, the 'brigade' virtually extends the reach of the logistical machinery of the store and traces new distribution lanes over the urban fabric, making the supermarket grow or shrink according to the commercial impulse of the moment.

Freshippo, once again emulating Friedman's Spatial City, reveals itself as an architectural virtuality in constant actualisation. On the screen or on the heights of the supermarket, it conforms effortlessly; but the pressure on its workers, an active part of the exercise, becomes difficult to justify. The long-term sustainability of the model is therefore questionable, but in the short term, 'the availability of quality fresh foods delivered to the door within a halfhour strikes a chord with many customers'⁵², unrelated, given the architectural effort, to the obscure commercial activity that takes place behind the scenes.

FRESHIPPO'S WAREHOUSE ARCHITECTURE AS PROOF OF A COMMERCIAL VIRTUALITY DERIVED FROM THE SPATIAL CITY

According to Bing Jing, professor at Cheung Kong Business School, the power of Alibaba's logistics system allows Freshippo 'to procure many products from the source rather than from a wholesaler. Freshippo directly imports salmon, cherries and kiwis from Norway, Chile and New Zealand, respectively'⁵³.

50 Andrews, "The Future of Shopping", 53.

51 Ibid., 53.
52 Ibid., 54.

53 Ibid., 53.

Un “cambio de dirección” en la restitución espacial

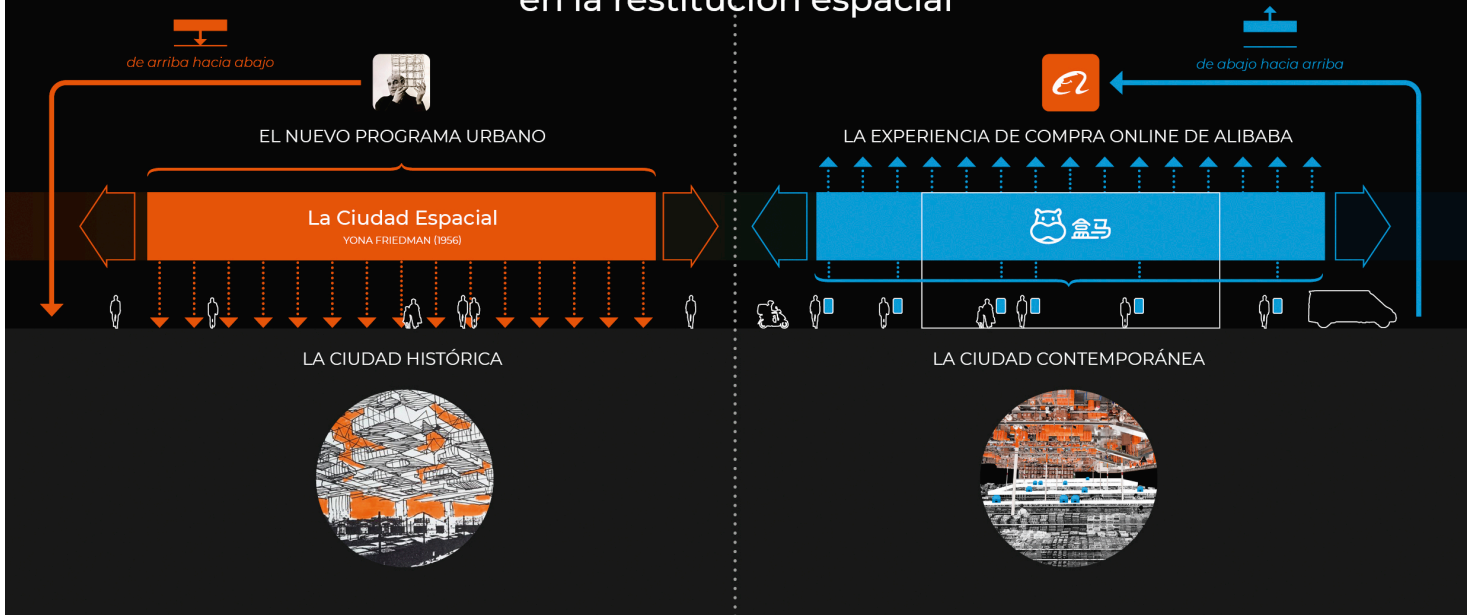


FIG. 9

Un «cambio de dirección» en la restitución espacial. La figura muestra cómo Alibaba está revirtiendo las capacidades de la Ciudad Espacial, utilizando Freshippo como medio para aumentar su experiencia de compra online. A “change of direction” in spatial restitution. The figure shows how Alibaba is reversing the capabilities of the Spatial City, using Freshippo as a means to augment its online shopping experience.

tualización de los precios del alimento, promociones y anuncios; cuestiones que son ahora desplazadas preferentemente, vía app, al espacio virtual de Alibaba. Se introducen ocasionalmente algunos aderezos gráficos, pero los únicos elementos que responden con suficiente agilidad a los ritmos del supermercado son unos pequeños *displays*, aparentemente analógicos, que se actualizan en tiempo real para dar precio sobre el lineal.

La responsividad de Freshippo surge del ahorro temporal en el abastecimiento, pero el sostenimiento de estas ritmicidades viene dado por la industrialización de su arquitectura. Si la Ciudad Espacial se reducía a un «repertorio», unas «advertencias» y una «infraestructura» que permitiera la superposición más conveniente de usos, Alibaba aplica este mismo *laissez faire* arquitectónico en Freshippo, concentrando sus esfuerzos en la implementación de sistemas de conservación de productos frescos, algo que favorece en todo caso la agilidad y la eficacia temporal del supermercado.

CONCLUSIONES

Alibaba reapropia la Ciudad Espacial de Friedman para cumplir con las demandas del nuevo consumidor chino, empleando la técnica de la superposición programática para equiparar el supermercado, al fin, con una plataforma de *ecommerce*. Sin embargo, siendo cierto que Freshippo se presenta como un «híbrido comercial» indeterminado, este modelo funciona, bien al contrario, como un «paisaje polirrítmico jerarquizado» que sigue las lógicas deterministas del capitalismo de consumo. La matriz virtual de Alibaba se suspende así sobre la ciudad para vigilar y controlar a la clientela, conciliando los principios que sustentaban la Ciudad Espacial y las exigencias arquitectónicas del *new retail*: Alibaba reutiliza efectivamente la técnica de Friedman, pero no como vía para regenerar la ciudad histórica (de arriba hacia abajo), sino como una estrategia comercial que persigue a la inversa (de abajo hacia arriba) revalorizar su propia plataforma de *ecommerce* (Fig. 09).

Según el modelo de multiverso de Pine y Korn⁵⁵ (2011), los productos frescos almacenados y conservados en Freshippo se utilizan estratégicamente para constituir una «virtualidad aumentada»: un escenario económico-experiencial com-

55 Véase Joseph Pine y Kim Korn, *Infinite Possibility: Creating Customer Value on the Digital*

Frontier (Berrett-Koehler Publishers, 2011).

FRESHIPPO

Una
Virtualidad
Aumentada

Modelo de multiverso definido por Joe Pine y Kim Korn en *Infinite Possibility: Creating Customer Value on the Digital Frontier* (2011).

ESFERAS DE LO REAL

1. Realidad
2. Realidad Aumentada
3. Realidad Alternativa
4. Realidad Deformada

ESFERAS DE LO VIRTUAL

5. Virtualidad
6. Virtualidad Aumentada
7. Virtualidad Física
8. Virtualidad Especular

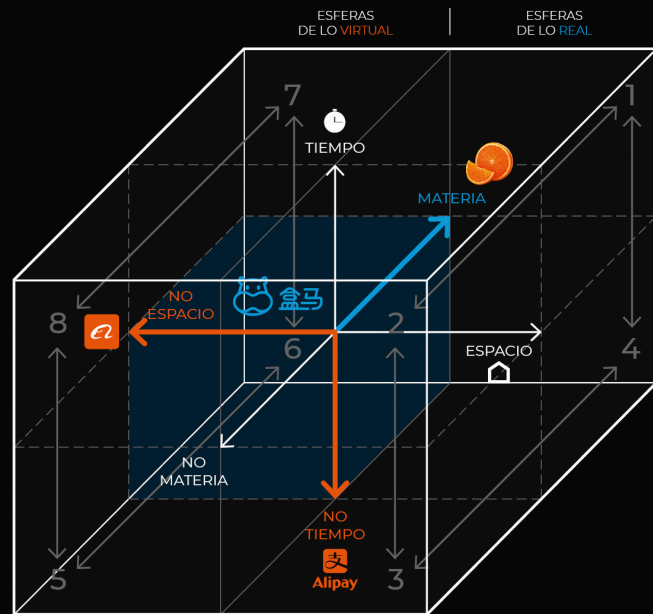


FIG. 10

Freshippo: Una «virtualidad aumentada». El diagrama descubre Freshippo como un escenario económico-experiencial definido por los vectores «no-espacio», «no-tiempo» y «materia» (en positivo), siguiendo el modelo multiverso propuesto por Joe Pine y Kim Korn en *Infinite Possibility* (2011). Freshippo: An «augmented virtuality». The diagram reveals Freshippo as an experiential scenario defined by the vectors “no-space”, “no-time” and “matter” (in positive), following the multiverse model laid out by Joe Pine and Kim Korn in *Infinite Possibility* (2011).

This shortening of the supply chain is another lesson that Alibaba is applying to the supermarket restitution (Fig. 08). Direct sourcing reduces replenishment times to 48 hours⁵⁴, and in order to keep pace, Freshippo’s architecture is industrialised, transcending the advertising status of the supermarket and turning the store into a warehouse. The periodic renewal of the assortment, in line with local consumption and global production, involves the updating of grocery prices, promotions and adverts; issues that are now preferentially shifted, via app, to the virtual space of Alibaba. Occasionally, some graphic embellishments are introduced, but the only elements that respond with sufficient agility to the rhythms of the supermarket are the small digital displays, apparently analogue, that update in real time to give prices on the shelf.

Freshippo’s responsiveness stems from time savings in sourcing, but the sustainability of these rhythms is ensured by the industrialisation of its architecture. If Friedman’s Spatial City was reduced to a ‘repertoire’, a set of ‘warnings’ and an ‘infrastructure’ that allowed for the most convenient superposition of uses, Alibaba applies this architectural *laissez faire* in Freshippo, concentrating its efforts on the implementation of fresh produce preservation systems, something that, in any case, promotes the agility and temporal efficiency of the supermarket.

CONCLUSIONS

Alibaba reappropriates the Spatial City to meet the temporary demands of the new Chinese consumer, using the technique of programmatic superposition to finally equate the supermarket with an ecommerce platform. However, while it is true that Freshippo is presented as an indeterminate ‘commercial hybrid’, this model is, by contrast, a temporally controlled ‘hierarchical polyrhythmic landscape’ that follows the deterministic logics of consumer capitalism. Alibaba’s virtual matrix thus hovers over the city to monitor and control customers, reconciling the principles that underpinned the Spatial City with the architectural demands of *new retail*: Alibaba effectively reuses Friedman’s technique, but not as a way to regenerate the historic city (from top to bottom), but as a commercial strategy that pursues in reverse (from bottom to top) to revalue its own ecommerce platform (Fig. 09).

54 Alibaba Group, “What Is Freshippo?”, 0:18.

55 See Joseph Pine and Kim Korn, *Infinite Possibility: Creating*

Customer Value on the Digital Frontier (Berrett-Koehler Publishers, 2011).

puesto por la espacialidad del *ecommerce* (un «no-espacio»); una temporalidad refigurada a través de la actualización constante, vía app, de las informaciones que los alimentos portan consigo (un «no-tiempo»); y una materialidad gustativa, olfativa y táctil (una «materia» en positivo) que sirve para aumentar convenientemente la virtualidad arquitectónica de Alibaba (Fig. 10). La imagen de una clientela con teléfonos móviles constantemente en mano bien pudiera llevar a entender que es la componente digital de Freshippo la que amplía la experiencia física del supermercado; pero bien al contrario, es la materialidad y la inmediatez sensorial del producto fresco la que sirve para aumentar la experiencia de compra online, privada hasta ahora de sabores, olores y texturas.

En Freshippo, es la clientela quien da ritmo a la arquitectura. Con su app instalada, como si de un Flatwriter se tratase, el teléfono móvil de cada cliente se convierte en la fuente de datos necesaria para ordenar el surtido en tienda, renovarlo y actualizarlo de acuerdo a sus preferencias. Cuanto más tiempo dure la relación comercial, mayor será la adecuación de la oferta a la demanda, y en consecuencia mayores serán las posibilidades de llenar las bolsas de la compra. Por ello, Freshippo se formaliza de diferente modo en función de los tiempos de su clientela. Sus diferentes formatos son un esfuerzo arquitectónico-temporal por sincronizarse con ella. Surgen del palimpsesto y el carácter polirrítmico del modelo, y aprovechan la amplitud virtual de la infraestructura de Alibaba para formalizarse según convenga. De modo que la forma arquitectónica que define el supermercado es el conjunto de tránsitos y movimientos que lo atraviesa y circunda. Son las bolsas, y los robots, y los transeúntes, en el momento justo en que emprenden su camino.

Las superposiciones programáticas de Freshippo se descubren igualmente en otros contextos comerciales, participando de la creciente *retailización* de la ciudad contemporánea en el tránsito del *ecommerce* al espacio público urbano. Desafortunadamente, los riesgos de la no-regulación de estos tránsitos son varios: (i) la supeditación del libre circular de los paseantes al trasiego intenso de camiones, furgonetas y motoristas, que hacen centro de distribución de toda calle; (ii) la reappropriación de las infraestructuras públicas por parte de las nuevas corporaciones, como vía para ampliar su alcance más allá de lo privado; y (iii) la refiguración velada de los tiempos de la ciudadanía a través de nuevos usos reproductivos, que se emplean hoy como herramientas de marketing experiencial, persiguiendo en todo caso la vigilancia y el control comercial de la clientela.

Freshippo resulta ser en definitiva un recurso comercial tan necesario como rentable. La infraestructura digital de Alibaba se apoya hoy sobre los pilares del comercio de barrio para completar la experiencia de compra online; y en perfecta sincronía con los ritmos de la ciudad y su clientela, vía app, se actualiza y toma forma como la Ciudad Espacial de Friedman para cumplir el sueño de una virtualidad arquitectónica que sabe, huele y se toca.

According to Pine and Korn's multiverse model⁵⁵ (2011), the fresh produce stored and preserved inside Freshippo is strategically used to constitute an 'augmented virtuality': an economic-experiential scenario composed of the spatiality of ecommerce (a 'no-space'); a temporality refigured through the constant updating, via app, of the informations that the food carries with it (a 'no-time'); and a gustatory, olfactory, and tactile materiality (a positive 'matter'), which serves to profitably augment Alibaba's architectural virtuality (Fig. 10). The image of a clientele with mobile phones constantly in hand could well lead to the understanding that it is the digital component of Freshippo that extends the physical experience of the supermarket. However, on the contrary, it is the materiality and sensory immediacy of fresh produce that serves to enhance the online shopping experience, deprived of flavours, smells, and textures until now.

Inside Freshippo, it is the customer who gives rhythm to the architecture. With the app installed, just like a Flatwriter, each customer's mobile phone becomes the source of data needed to organise the in-store assortment, renew it and update it according to their preferences. The longer the commercial relationship lasts, the better the supply will match demand, and consequently the greater will be the chances of filling shopping bags. For this reason, Freshippo takes different forms depending on the timetables of its customers. Its different formats are an architectural-temporal effort to synchronise with them. They arise from the palimpsest and polyrhythmic nature of the model, and take advantage of the virtual breadth of Alibaba's infrastructure to take shape as appropriate. Thus, the architectural form that defines the supermarket is the set of transits and movements that pass through and around it. It is the shopping bags, and the robots, and the passers-by, at the very moment they set off on their journey.

The programmatic superpositions of Freshippo supermarkets are also found in other commercial contexts, participating in the increasing *retailization* of the contemporary city in the transition from ecommerce to urban public space. Unfortunately, the risks of not regulating these transitions are manifold: (i) the subordination of pedestrians' freedom of movement to the intense circulation of trucks, vans, and motorcycles that turn every street into a distribution centre; (ii) the reappropriation of public infrastructures by tech corporations as a way of extending their reach beyond the private sphere; and (iii) the veiled refiguration of citizens' time through new reproductive uses, which are now employed as experiential marketing tools, pursuing in all cases the surveillance and commercial control of customers.

Freshippo is ultimately a commercial resource that is as necessary as it is profitable. Alibaba's virtual infrastructure now rests on the pillars of neighbourhood commerce to complete the online shopping experience; and, in perfect sync with the rhythms of the city and its clientele, via app, Freshippo actualises and takes shape like Friedman's Spatial City fulfilling the dream of an architectural virtuality that can now be tasted, smelled and touched.

About the authors:

Alex S. Ollero
(Universidad Politécnica de Madrid)
alexsoollero@gmail.com

Rodrigo Delso
(Universidad Politécnica de Madrid)
ORCID: 0000-0003-0337-1846

Sobre los autores:

Alex S. Ollero
(Universidad Politécnica de Madrid)
alexsoollero@gmail.com

Rodrigo Delso
(Universidad Politécnica de Madrid)
ORCID: 0000-0003-0337-1846

- Abbu, Haroon R., David Fleischmann y Pradeep Gopalakrishna. "The Digital Transformation of the Grocery Business". En *Trends and Applications in Information Systems and Technologies, Volume 3*, editado por Álvaro Rocha, Hojjat Adeli, Gintautas Dzemyda, Fernando Moreira y Ana Maria Ramalho Correia, 329-339. Springer, 2023. https://doi.org/10.1007/978-3-030-72660-7_32.
- Alibaba Group. "A Tour of Freshippo's Newest Store Formats". Publicado el 3 de marzo de 2020. YouTube, 2:46. <https://www.youtube.com/watch?v=xWZBAx6sOX4&t=44s>.
- Alibaba Group. "What Is Freshippo?". Publicado el 15 de marzo de 2021. YouTube, 1:00. <https://www.youtube.com/watch?v=STX7t8Q38s4>.
- Andrews, Mark. "The Future of Shopping: How Alibaba's Freshippo is shaking up the Chinese supermarket world". *CKGSB Knowledge*, Spring 2020: 51-54. <https://www.markeaandrews.com/wp-content/uploads/2020/06/CKGSB-Hema.pdf>.
- Benveniste, Émile. "La notion de rythme dans son expression linguistique". *Journal de psychologie normale e pathologique*, no. 44 (1951): 401-411.
- Carlstein, Tommy. "Innovation, time allocation and time-space packing". En *Human Activity and Time Geography*, editado por Tommy Carlstein, Don Parkes y Nigel Thrift, 146-161. Edward Arnold, 1978.
- CNBC International. "Alibaba's Freshippo and Hema grocery stores are reinventing the supermarket of the future". Publicado el 29 de agosto de 2018. YouTube, 4:40. <https://www.youtube.com/watch?v=UDlvWdwVZMg&t=116s>.
- Fang, Qianhao. "Research on the Supply Chain Strategy of Freshippo in the Context of Epidemic". *Advances in Economics Management and Political Sciences* 8, no. 1 (2023): 192-198. <https://doi.org/10.54254/2754-1169/8/20230312>.
- Friedman, Yona. *Hacia una arquitectura científica*. Alianza, (1971) 1973.
- Friedman, Yona. *Pro Domo*. Actar, 2006.
- Friedman, Yona y Manuel Orazi. *The Dilution of Architecture*. Park Books, 2015.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Pressas de la Universidad de Zaragoza, (1950) 2004.
- Kärrholm, Mattias. "To the rhythm of shopping - On synchronisation in urban landscapes of consumption". *Taylor & Francis Group. Social & Cultural Geography* 10, no. 4 (2009): 421-440. <https://doi.org/10.1080/14649360902853254>.
- Kärrholm, Mattias. *Retailising Space: Architecture, Retail and the Territorialisation of Public Space*. Routledge, 2012. <https://doi.org/10.4324/9781315605951>.
- Kuijpers, Dymfke, Virginia Simmons y Jasper van Wamelen. "Reviving grocery retail: Six imperatives". *McKinsey & Company*, 3 de diciembre de 2018. <https://www.mckinsey.com/industries/retail/our-insights/reviving-grocery-retail-six-imperatives>.
- Lasén, Amparo. *A contratiempo: Un estudio de las temporalidades juveniles*. CIS, 2000.
- Mozas, Javier. "This is Hybrid". En *This is Hybrid*, editado por Aurora Fernández Per, Javier Mozas y Javier Arpa, 12-45. a+t, 2011.
- ORTE. "Yona Friedman regarding the machine that invents flats". Entrevista, 23 de septiembre de 1969. Publicado el 2 de marzo de 2013. Video en página web, 3:04. <https://fresques.ina.fr/europe-des-cultures-en/fiche-media/Europe00061/yon-friedman-regarding-the-machine-that-invents-flats.html>.
- Pilkington, Mark. *Retail Recovery*. Bloomsbury Business, 2021.
- Pine, Joseph y James H. Gilmore. *The Experience Economy*. HBR Press, (1999) 2019.
- Pine, Joseph y Kim Korn. *Infinite Possibility: Creating Customer Value on the Digital Frontier*. Berrett-Koehler Publishers, 2011.
- Pred, Allan. "The Choreography of Existence: Comments on Hägerstrand's Time-Geography and Its Usefulness". *Economic Geography* 53, no. 2 (1977): 207-221. <https://doi.org/10.2307/142726>.
- van Schaik, Martin y Otakar Máčel. *Exit Utopia: Architectural Provocations 1956-76*. Prestel, 2005.
- Terblanche, Nic S. "Revisiting the supermarket in-store customer shopping experience". *Journal of Retailing and Consumer Services*, no. 40 (2018): 48-59. <https://doi.org/10.1016/j.jretconser.2017.09.004>.
- The Economist. "The future of shopping: what's in store?". Publicado el 18 de marzo de 2021. YouTube, 13:56. <https://www.youtube.com/watch?v=ad-GuV6YIMl>.
- Walorska, Agnieszka M. "Turning Data Into Experiences. Pro-active Experiences and their Significance for Customers and Business". *Procedia Manufacturing*, no. 3 (2015): 3406-3411. <https://doi.org/10.1016/j.promfg.2015.07.531>.
- Zheng, Linye. "Freshippo's New Retail and New Logistics Business Model Development Strategy Analysis". *Highlights in Business Economics and Management*, no. 21 (2023): 475-479. <https://doi.org/10.54097/hbem.v21i.14539>.

Source of illustrations

Fig. 01-03. Diagrams prepared by Alex S. Ollero
 Fig. 04. CNBC International.
 Fig. 05. Alliance Bernstein.
 Fig. 06. Alizila. News from Alibaba.
 Fig. 07. Getty Images (Kyodo News).
 Fig. 08-10. Diagrams prepared by Alex S. Ollero

Procedencia de las ilustraciones:

Fig. 01-03. Diagramas elaborados por Alex S. Ollero.
 Fig. 04. CNBC International.
 Fig. 05. Alliance Bernstein.
 Fig. 06. Alizila. News from Alibaba.
 Fig. 07. Getty Images (Kyodo News).
 Fig. 08-10. Diagramas elaborados por Alex S. Ollero.

Arquitectura y abstracción

Architecture and Abstraction

Pier Vittorio Aureli

DAVID HERNÁNDEZ FALAGÁN
(Universitat Politècnica de Catalunya)

Pier Vittorio Aureli se ha consolidado como una de las voces teóricas más influyentes en la arquitectura contemporánea. Títulos como *The Possibility of an Absolute Architecture* (2011), *The Project of Autonomy* (2012) y *Less is Enough* (2014) ya delineaban una posición crítica que este libro prolonga y refina. Su pensamiento, fuertemente influido por Karl Marx, Walter Benjamin, Henri Lefebvre y Manfredo Tafuri, se sitúa en una tradición que rechaza las lecturas formalistas de la historia de la arquitectura, proponiendo en cambio una aproximación estructural, donde las formas se comprenden como manifestaciones materiales de procesos socioeconómicos.

El punto de partida del libro es la crítica a la concepción dominante de la abstracción como una operación de retirada del mundo. Frente a esta noción, Aureli plantea que la abstracción arquitectónica ha operado históricamente como instrumento de racionalización del espacio, no desde una lógica estética, sino como herramienta al servicio de la organización del trabajo, la medición precisa del territorio y la gestión de los recursos. La abstracción se revela, así, como un dispositivo político, intrínsecamente ligado a los modos de producción y a las lógicas de acumulación capitalista. En términos marxistas, participa en la escisión entre trabajo manual e intelectual, consolidando la distancia entre los sujetos productivos y los medios de producción.

El autor recorre un conjunto de episodios históricos que van desde la antigüedad hasta el racionalismo moderno, poniendo de relieve cómo ciertas operaciones arquitectónicas —la representación en verdadera magnitud, la definición de unidades discretas y estandarizadas, las cartografías de parcelación o la planificación de modelos habitacionales— han contribuido a configurar un imaginario espacial orientado al control y la eficiencia. A juicio de Aureli, estas prácticas no constituyen meras decisiones proyectuales, sino que responden a una racionalidad político-económica que atraviesa la disciplina.

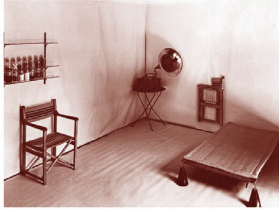
Con la industrialización, esta lógica se intensifica. Ejemplos como el modelo Dom-ino de Le Corbusier, la Ciudad Vertical de Ludwig Hilberseimer, el Coop-Interieur de Hannes Meyer o la Cocina de Frankfurt de Margarete Schütte-Lihotzky ilustran cómo la abstracción alcanza su grado más sofisticado al escalar a la vivienda y a las formas cotidianas del habitar. En estos casos, la simplificación formal ya no es solo un medio técnico, sino un correlato espacial de la producción en masa y de la racionalización de la vida doméstica.

A través de una narrativa articulada en fragmentos autónomos pero interrelacionados, Aureli elabora una historia crítica de la arquitectura donde la abstracción deja de ser un gesto formal para convertirse en índice de relaciones sociales. Si bien el diagnóstico es severo, el autor sugiere que aún es posible reapropiarse de la abstracción como herramienta emancipadora, desligada de las lógicas del capital y orientada hacia formas espaciales más justas y colectivas.

Como citar [Citation](#)

Hernández Falagán, D. Reseña de «Arquitectura y abstracción», de Pier Vittorio Aureli. *BAC Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea* 15 (2025): 144-145. <https://doi.org/10.17979/bac.2025.15..12406>.

Pier Vittorio Aureli Arquitectura y abstracción

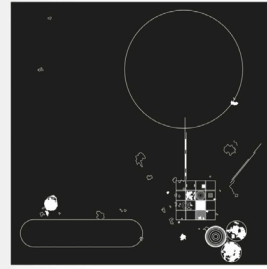


PUENTE EDITORES

La arquitectura es un gran círculo vacío

Entre 1926 y 1931, Iván Leonidov produjo un conjunto de proyectos cuya coherencia formal y programática constituye toda una teoría de la arquitectura. Dentro de esta teoría, la organización social de su arquitectura se logra con un mínimo de forma. Su enfoque es a la vez un resultado y una crítica del racionalismo y el constructivismo. Para comprender cómo Leonidov formuló esta teoría, resulta útil revisar tres de los proyectos más representativos de su obra temprana: el club obrero de un nuevo tipo social (1926), la Casa de la Industria (1929-1930) y la propuesta de un asentamiento socialista en Magnitogorsk (1930).

El club obrero fue un proyecto de investigación presentado en el I Congreso de Arquitectos Constructivistas celebrado en Moscú en 1929. El proyecto —publicado en la revista SA en tres variantes basadas en el mismo programa [fig. 5.7]— fue la respuesta de Leonidov a los sindicatos obreros de Moscú, que, en su pleno de 1928, propusieron un programa para construir un gran número de clubes obreros en la capital soviética y sus alrededores.²⁶ Los clubes obreros fueron introducidos por las autoridades soviéticas inmediatamente después de la huelga de la Revolución de Octubre de 1917 y estaban supervisados por los sindicatos y otros grupos sociales. Los clubes tenían su antecesor en las "casas del pueblo" fundadas tanto en Europa como en la Rusia prerrevolucionaria por instituciones filantrópicas, sindicatos y partidos políticos. Las autoridades soviéticas alentaron la proliferación de clubes como "escuelas en las que aprender cultura urbana", centradas principalmente en educar a los migrantes recién llegados a las grandes ciudades. Como espacios de recreación y educación, ofrecían una variedad de programas como cines, teatros, cafés, salones de baile y otras instalaciones. Los primeros clubes obreros soviéticos no tenían una tipología definida. Entre 1917 y 1925 se construyeron en antiguos palacios públicos, iglesias desacralizadas y almacenes. La organización espacial de estos edificios improvisados fue una de las primeras tareas asignadas a los arquitectos después de la Revolución. Sin embargo, después de 1925, los clubes se construyeron muy cerca de grandes lugares de trabajo, y su propósito principal era proporcionar un gran auditorio, complementado con un vestíbulo de gran tamaño y otros espacios multifuncionales. Las manifestaciones más significativas de este tipo de club fueron el club obrero Zuev (1926), de Iliá Gólovov, y el Rusakov (1928), de Konstantín



5.7 Iván Leonidov, club obrero de un nuevo tipo social, 1928. Planta.

Mátnikov. Leonidov concibió su propuesta precisamente como reacción a este paradigma de club obrero.²⁷ El suyo constaba de cúpulas parabólicas, volúmenes cúbicos idénticos y un zócalo bajo y ancho de hormigón. En esta llamativa propuesta, el club deja de ser un edificio donde toda actividad se desarrolla en el interior. Leonidov propuso el club obrero como un parque donde los edificios se reducen al mínimo y se maximizan los espacios abiertos. Además, no solo cuestionaba el tipo de edificio del club, sino que también reinventó su programa, rechazando la inclusión del teatro y el auditorio, considerados los espacios más importantes del club tradicional. Al hacerlo, defendía que estas funciones fomentaban al espectador pasivo y, por tanto, no eran compatibles con el deseo de hacer de los clubes unos espacios activos y participativos.²⁸ En cambio, proponía incluir actividades y

204

Formalismo, racionalismo, constructivismo

205

Edición en español:
Barcelona, Puente Editores 2024,
272 p., 14 x 21 cm,
ISBN: 978-84-127124-9-0

Original:
Cambridge, The MIT Press 2023,
288 p., 14 x 21 cm,
ISBN: 9780-262-54523-5

Pier Vittorio Aureli has established himself as one of the most influential theoretical voices in contemporary architecture. Works such as *The Possibility of an Absolute Architecture* (2011), *The Project of Autonomy* (2012), and *Less is Enough* (2014) already outlined a critical position that this book extends and refines. His thought, strongly influenced by Karl Marx, Walter Benjamin, Henri Lefebvre, and Manfredo Tafuri, is situated within a tradition that rejects formalist readings of architectural history, proposing instead a structural approach in which forms are understood as material manifestations of socioeconomic processes.

The starting point of the book is a critique of the dominant conception of abstraction as an operation of withdrawal from the world. Against this notion, Aureli argues that architectural abstraction has historically operated as an instrument for the rationalization of space—not according to an aesthetic logic, but as a tool in the service of organizing labor, precisely measuring territory, and managing resources. Abstraction thus emerges as a political device, intrinsically linked to modes of production and the logics of capitalist accumulation. In Marxist terms, it participates in the split between manual and intellectual labor, reinforcing the distance between productive subjects and the means of production.

The author traces a series of historical episodes ranging from antiquity to modern rationalism, highlighting how certain architectural operations—true-scale representation, the definition of discrete and standardized units, land-parceling cartographies, or the planning of housing models—have contributed to shaping a spatial imaginary oriented toward control and efficiency. For Aureli, these practices are not mere design decisions; rather, they respond to a political-economic rationality that permeates the discipline.

With industrialization, this logic intensifies. Examples such as Le Corbusier's Dom-ino model, Ludwig Hilberseimer's Vertical City, Hannes Meyer's Coop-Interieur, or Margarete Schütte-Lihotzky's Frankfurt Kitchen illustrate how abstraction reached its most sophisticated degree when applied to housing and the everyday forms of dwelling. In these cases, formal simplification is no longer just a technical means, but a spatial correlate of mass production and the rationalization of domestic life.

Across a narrative organized into autonomous yet interrelated fragments, Aureli constructs a critical history of architecture in which abstraction ceases to be a formal gesture and becomes an index of social relations. Although the diagnosis is severe, the author suggests that it is still possible to reclaim abstraction as an emancipatory tool, detached from the logics of capital and oriented toward more just and collective spatial forms.

Arquitectura religiosa contemporánea en Filipinas

Esteban Fernández-Cobián

RAFAEL ÁNGEL GARCÍA-LOZANO
(Universidad Católica de Ávila)

Esteban Fernández-Cobián nos ha regalado un libro, ahora que está tan de moda, realmente poderoso. Poderoso porque llena el vacío que hasta ahora existía en cuanto al estudio académico y pretendidamente integral de la arquitectura religiosa construida en Filipinas en época contemporánea, entendiendo por tal la desarrollada desde comienzos del siglo xx hasta nuestros días. Una arquitectura la de este país del sudeste asiático, si podemos aún hablar en nuestra era globalizada desde claves estrictamente territoriales, aún por desbrozar. Y, más aún, habiéndolo abordado desde la perspectiva y la lengua españolas. Quizá sea una consecuencia fortuita de nuestro pasado compartido. Aunque, realmente, se explique más bien a partir de las aproximaciones que su autor tuvo tanto desde su historia personal con ese país en tiempos —digamos— más remotos, como de forma más reciente como consecuencia del 7 CIARC que él mismo organiza. Aquel *Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea* llevó por título «Mirando a Oriente». Así, sin más artificio, a lo llano. Se celebró en 2021 de modo extraordinario en formato on line, como consecuencia de la proximidad con la pandemia de Covid-19, sin poder llevarse a cabo in situ como suele ser habitual, abrazando ese carácter itinerante e internacional que adopta con tanto acierto. Probablemente aquella particular forma de desarrollarse en la distancia dejara en el autor ganas de más. Quizá también este libro sea un tributo a su hija Irene.

Sea como fuere, Fernández-Cobián ha hilado un libro singularmente amable, generosamente visual y vistoso, con una fuerza icónica, colorista y desenfadada realmente extraordinarias. Y ello sin restar un ápice de rigor científico y asimismo de accesibilidad, no exclusivamente pensado y ejecutado para iniciados. Porque deliberadamente ha dejado al margen el trabajo de archivos para partir de la riquísima información disponible en internet sobre la arquitectura religiosa filipina desde 1902 hasta nuestros días, elevando a ciencia contenidos a priori divulgativos y meramente informativos. Un estado de la cuestión lo suficientemente panorámico e incisivo como para poner sobre la mesa una visión de conjunto de carácter holístico. Sin duda, el autor ha ganado enteros con una propuesta altamente didáctica, lo que se traduce tanto en la composición de los contenidos, su equilibrio con las imágenes, en la misma definición de la maqueta y el resultado material conseguido, en la apuesta por un índice basado en un recorrido sincrónico, e incluso en la decisión de concretar las conclusiones a partir de una serie de preguntas y respuestas —por otro lado ya establecidas en la introducción—. Recordando a los catecismos previos al Concilio. Un libro de madurez, rico en forma y fondo, fresco y desenvuelto. Global. Un libro poderoso.

Como citar [Citation](#)

García-Lozano, R. A. Reseña de 2024). «Arquitectura religiosa contemporánea en Filipinas.». *BAC Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea* 15 (2025): 146-147. <https://doi.org/10.17979/bac.2025.15.12214>



A Coruña, Universidade da Coruña,
Colección Monografías, 2024,
364 p., 17 x 24 cm,
ISBN: 978-84-9749-887-6

Esteban Fernández-Cobián has given us a book, now that it is so fashionable, that is truly powerful. Powerful because it fills the void that existed until now in terms of academic and supposedly comprehensive study of religious architecture built in the Philippines in the contemporary era, understood as that developed from the beginning of the 20th century to the present day. The architecture of this Southeast Asian country, if we can still speak in strictly territorial terms in our globalised era, remains to be explored. And even more so, having approached it from the Spanish perspective and language. Perhaps it is a fortuitous consequence of our shared past. Although, in reality, it can be explained more by the author's approaches, both from his personal history with that country in more remote times, so to speak, and more recently as a result of the 7th CIARC, which he himself organises. That International Congress on Contemporary Religious Architecture was entitled «Looking to the East». Just like that, without any artifice, plain and simple. It was held in 2021 in an extraordinary online format, as a result of the proximity of the, it could not be held in situ as is usually the case, embracing the itinerant and international character that it so successfully adopts. Probably that particular way of developing at a distance left the author wanting more. Perhaps this book is also a tribute to his daughter Irene.

Fernández-Cobián has thus woven together a singularly charming book, generously visual and colourful, with truly extraordinary iconic, colourful and light-hearted power. And he has done so without detracting in any way from its scientific rigour and accessibility, not designed and executed exclusively for insiders. He has deliberately left aside archival work in favour of the wealth of information available on the internet about Philippine religious architecture from 1902 to the present day, elevating what is essentially informative and educational content to the level of science. The overview is sufficiently comprehensive and incisive to provide a holistic view of the subject. Without a doubt, the author has gained a lot with a highly didactic approach, which is reflected in the composition of the content, its balance with the images, the very definition of the layout and the material result achieved, the commitment to an index based on a synchronous journey, and even the decision to specify the conclusions based on a series of questions and answers —already established in the introduction—. Reminiscent of the catechisms prior to the Council. A mature book, rich in form and substance, fresh and uninhibited. Comprehensive. A powerful book.

JIDA. Textos de arquitectura, docencia e innovación 10

Berta Bardí i Milà, Daniel García-Escudero (Eds.)
Alba Arboix-Alió (Coord.)

NIEVES FERNÁNDEZ VILLALOBOS
(Universidad de Valladolid)

Desde su inicio en 2013, las Jornadas sobre Innovación Docente en Arquitectura (JIDA) se han consolidado como un esperado punto de encuentro para el profesorado de las escuelas de arquitectura de España y parte del extranjero, que cada año aguarda con interés el lugar y tema del evento. Tras sus tres primeras ediciones en Barcelona, adoptaron un formato itinerante que las ha llevado a múltiples ciudades, como Valencia, Sevilla, Zaragoza, Madrid, Málaga, Valladolid, Reus, Granada y Aranjuez. Gracias al trabajo riguroso de la organización, además de las actas y las grabaciones disponibles en el repositorio de la Universidad Politécnica de Cataluña, cada edición selecciona algunos textos destacados para su publicación en la colección JIDA. *Textos de arquitectura, docencia e innovación*.

El número 10 de esta colección, cifra conmemorativa, surge del encuentro celebrado los días 17 y 18 de noviembre de 2022 en la Escuela de Arquitectura de Reus, bajo el título *Docencia en arquitectura: emoción, cultura y razón en el aprendizaje por proyectos*, lema que da nombre también al prólogo, el cual resalta la importancia de esa triada en el aprendizaje, así como el papel de la memoria y la voluntad en el proceso creativo.

La publicación incluye dos textos introductorios que reflexionan sobre el papel actual y futuro de la docencia universitaria, seguidos de doce experiencias docentes centradas en el Aprendizaje Basado en Proyectos (ABP), método ya consolidado en arquitectura, que permite abordar contextos reales fomentando creatividad, pensamiento crítico y compromiso social.

Algunas experiencias se centran en la propia metodología activa del ABP: desde el planteamiento de diseccionar el proyecto arquitectónico para estudiar y reinterpretar sus partes; hasta el desarrollo de un pabellón efímero como ejercicio técnico y colaborativo; o la integración de la iluminación en todas las fases del diseño, uniendo formación académica, investigación y práctica profesional.

Otras propuestas abordan herramientas pedagógicas de muy diferente índole, como el uso del libro de artista para explorar enfoques multidisciplinares, o la creación de una App en el móvil de preguntas y respuestas para reforzar el aprendizaje en composición arquitectónica.

Varias experiencias aplican el ABP en contextos de aprendizaje-servicio a escala urbana y territorial: uno revisa críticamente el crecimiento urbano y promueve modelos sostenibles; otro convierte el aula en un espacio de análisis comprometido con el medio rural; uno más documenta una experiencia de Trabajo Fin de Grado en pequeños municipios, combinando autonomía y contacto directo con el entorno; y otro presenta una colaboración entre estudiantes de arquitectura y medicina para proponer políticas públicas que integren territorio y salud.

Desde escalas más íntimas, algunos textos exploran el cuerpo, la tipografía y la cocina como motores de aprendizaje: desde el diseño de carteles tipográficos como ejercicio interdisciplinar que integra teoría y práctica, hasta el desarrollo de artefactos que median entre cuerpo y entorno para dar repuesta a una necesidad habitacional, o la celebración de un simposio virtual sobre rituales culinarios que impulsa la creación de una red internacional de investigación.

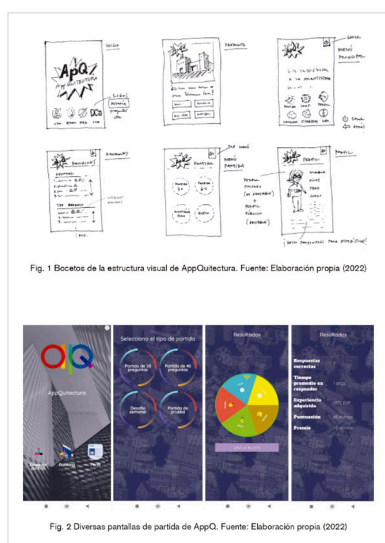
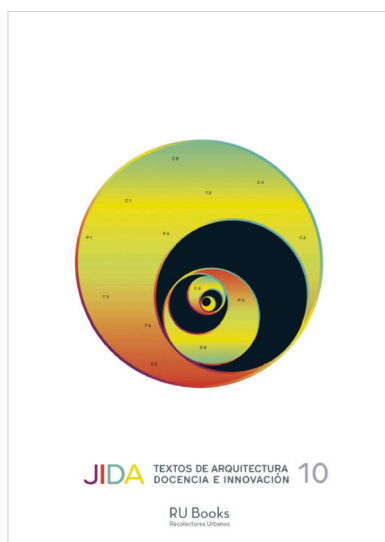


Fig. 1 Bocetos de la estructura visual de AppOcultura. Fuente: Elaboración propia (2022)



Fig. 2 Diversas pantallas de partida de AppO. Fuente: Elaboración propia (2022)

Malaga/Barcelona,
Recolectores Urbanos/
Iniciativa Digital Politécnica,
2023, 212 p., 15 x 21 cm,
ISBN: 978-84-10008-03-8/
ISBN: 978-84-1266-10-3-3
eISBN: 978-84-10008-04-5

En conjunto, todas estas aportaciones reflejan la riqueza de planteamientos que se recogen en las publicaciones JIDA y específicamente en este volumen muestran cómo el ABP, tan profundamente arraigado en la enseñanza de la arquitectura, fomenta el desarrollo de competencias para la vida y permite integrar conocimientos, habilidades y valores que impulsan un aprendizaje significativo basado, como bien exponen los editores del libro, en *la emoción, la cultura y la razón*.

Since its inception in 2013, the *Jornadas sobre Innovación Docente en Arquitectura* (JIDA) has established itself as a highly anticipated meeting point for faculty members from architecture schools in Spain and abroad, who eagerly await the location and theme of the event each year. After its first three editions in Barcelona, it adopted a traveling format that has taken it to multiple cities, including Valencia, Seville, Zaragoza, Madrid, Malaga, Valladolid, Reus, Granada, and Aranjuez. Thanks to the rigorous work of the organization, in addition to the proceedings and recordings available in the repository of the Polytechnic University of Catalonia, each edition selects some outstanding texts for publication in the collection JIDA. *Textos de arquitectura, docencia e innovación*.

The 10th issue of this collection, a commemorative number, arises from the meeting held on November 17 and 18, 2022, at the Reus School of Architecture, under the title *Docencia en arquitectura: emoción, cultura y razón en el aprendizaje por proyectos*, a slogan that also gives its name to the prologue, which highlights the importance of this triad in learning, as well as the role of memory and will in the creative process.

The publication includes two introductory texts that reflect on the current and future role of university teaching, followed by twelve teaching experiences focused on Project-Based Learning (PBL), a method already well established in architecture, which allows real contexts to be addressed by fostering creativity, critical thinking, and social commitment.

Some experiences focus on the active methodology of PBL itself: from the approach of dissecting the architectural project to study and reinterpret its parts; to the development of a temporary pavilion as a technical and collaborative exercise; or the integration of lighting in all phases of design, combining academic training, research, and professional practice.

Other proposals address very different types of pedagogical tools, such as the use of artist's books to explore multidisciplinary approaches, or the creation of a mobile app with questions and answers to reinforce learning in architectural composition.

Several experiences apply PBL in service-learning contexts at the urban and regional level: one critically reviews urban growth and promotes sustainable models; another turns the classroom into a space for analysis committed to the rural environment; another documents a final degree project experience in small municipalities, combining autonomy and direct contact with the environment; and another presents a collaboration between architecture and medicine students to propose public policies that integrate territory and health.

On a more intimate scale, some texts explore the body, typography, and cooking as drivers of learning: from the design of typographic posters as an interdisciplinary exercise that integrates theory and practice, to the development of artifacts that mediate between the body and the environment to respond to a housing need, or the holding of a virtual symposium on culinary rituals that promotes the creation of an international research network.

Taken together, all these contributions reflect the wealth of approaches covered in JIDA publications and, specifically in this volume, show how PBL, so deeply rooted in architectural education, fosters the development of life skills and allows for the integration of knowledge, abilities, and values that drive meaningful learning based, as the book's editors explain, *on emotion, culture, and reason*.

BAC16 /2026 CALL OF PAPERS

BAC Boletín Académico Revista de Investigación y Arquitectura Contemporánea es la revista científica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidade da Coruña. Se edita en formato Open Journal System (OJS), con periodicidad anual, y sigue el procedimiento de revisión por pares de doble ciego.

Cada número acoge artículos de investigación, entrevistas, críticas de arquitectura y reseñas de publicaciones, sin una temática específica, siempre que sean aportaciones originales e inéditas y tengan relación con la arquitectura.

Los envíos deben ajustarse a las normas que figuran en la página web de la revista: <https://revistas.udc.es/index.php/BAC/about/submissions>

La fecha límite para la recepción de originales del número 16 es el **30 de abril de 2026**. Los textos pueden aportarse en español, gallego e inglés para su valoración. En el caso de aceptarse la publicación, deberá aportarse también la traducción para que cada texto se pueda publicar en español e inglés o en gallego e inglés.

30/04 /2026

BAC16 /2026 CALL OF PAPERS

BAC Boletín Académico Revista de Investigación y Arquitectura Contemporánea is the scientific journal of the Higher Technical School of Architecture of the University of A Coruña. It is published in Open Journal System (OJS) format, on an annual basis, and follows the double-blind peer review procedure.

Each issue contains research articles, interviews, architectural critiques and reviews of publications, without a specific theme, as long as they are original and unpublished contributions and are related to architecture.

Submissions must comply with the standards listed on the journal's website: <https://revistas.udc.es/index.php/BAC/about/submissions>

The deadline for receiving originals for issue 16 is **April 30, 2026**. Texts may be submitted in Spanish, Galician and English for evaluation. If the publication is accepted, the translation must also be provided so that each text can be published in Spanish and English or in Galician and English.

30/04 /2026

XSCAPE
SIEDLUNG
GATEPAC
ZERODEGREE
DICOTOMIES
SIMULACRUM
NEWRETAIL
ABSTRACTION
PHILIPPINES
TEACHING

/2025
XSCAPE
SIEDLUNG
GATEPAC
ZERODEGREE
DICOTOMIES
SIMULACRUM
NEWRETAIL
ABSTRACTION
PHILIPPINES
TEACHING