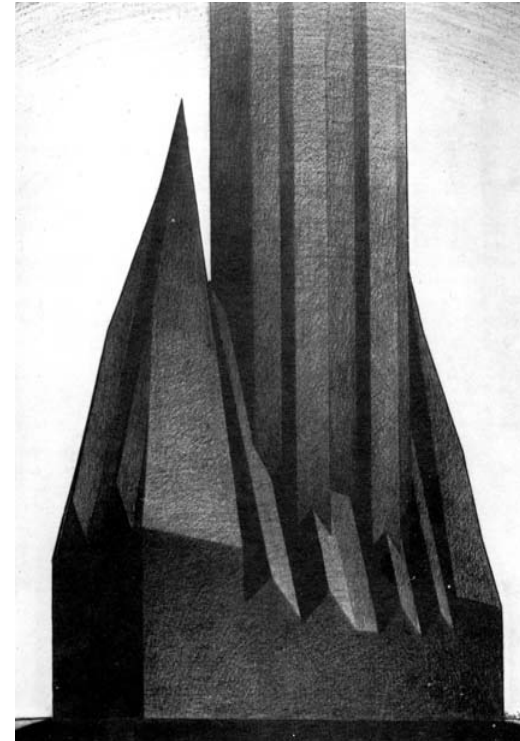


HACIA UNA ARQUITECTURA POTENCIAL.

CARLES MURO.



Notas:

1. De una entrevista con Mies van der Rohe editada en disco (*Conversations Regarding the Future of Architecture*, Reynolds Metals Company, Kentucky, 1956), citado en Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe: The Villas and Country Houses*, The Museum of Modern Art, New York, 1985.

2. ¿Cómo iba si no Mies a poder decidir la altura del Pabellón? ¿Es 310 mejor que 312 ó 308? ¿Cómo se decide la altura de un edificio?

Tal vez, si Mies hubiera recibido el encargo de reconstruir el Pabellón de Barcelona, hubiera vuelto a salir en busca de un nuevo bloque de piedra...

...y ahora tendríamos un pabellón un poco más alto o, tal vez, un poco más bajito.

3. No es ésta tan sólo una bella anécdota o un modo de trabajar extraño a Shinohara. El arquitecto concluye el texto de presentación de la misma casa con el siguiente comentario: "Es importante destacar que las dimensiones de pilares y jácenas, lejos de tener un origen simbólico, no son sino las secciones mínimas permitidas en zona sísmica". (*IAUS 17: Kazuo Shinohara*, Institute for Architecture and Urban Studies / Rizzoli International Publications, New York, 1982).

4. Nadie ha sintetizado mejor la naturaleza y el potencial de la Ley de Zonificación que Rem Koolhaas cuando afirma que "no es tan sólo un documento legal; es también un proyecto." (Rem Koolhaas, *Delirious New York*, Oxford University Press, New York, 1978).

5. El concepto de *Arquitectura Potencial* alude directamente al de "literatura potencial", acuñado por el Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle). El grupo -fundado en 1960 por François Le Lionnais y Raymond Queneau, a los que luego se incorporarían personajes como Georges Perec, Italo Calvino o Marcel Bénabou- ha centrado su trabajo en la investigación de sistemas o estructuras de producción de la literatura a través, fundamentalmente, del uso de constricciones. Entiendo que el trabajo a través de constricciones es una condición fundamental de la producción artística contemporánea; tanto en literatura como en pintura, música o arquitectura.

6. Se podrían visitar las obras más significativas de la arquitectura moderna a la luz del uso de constricciones, externas o autoimpuestas, revelando así algunas de sus razones ocultas. Esta visita guiada empezaría, sin duda, por la construcción que inaugura los últimos ciento cincuenta años de arquitectura: el Crystal Palace de la Gran Exposición de Londres. El edificio queda contenido entre dos cifras, 49 (el tamaño máximo, en pulgadas, de vidrio plano obtenible por el método del cilindro por la industria británica de la época) y 1851 (no sólo el año de la Exposición sino también la longitud total, en pies, del edificio). "Los observadores no tardaron en comprender que las reglas por las que se juzgaba hasta entonces la arquitectura habían dejado de ser válidas". (L. Bucher, *Kulturhistorische Skizzen aus der Industrieausstellung alle Völker*, Frankfurt am Main, 1851).

Imagen de portada: Hugh Ferriss, *The Metropolis of Tomorrow*, New York, 1929.

El trabajo del arquitecto está condicionado por la presencia de numerosos factores que delimitan y acotan su campo de acción. Estos factores pueden ser tanto de origen técnico como programático, geográfico, normativo o económico. A menudo, son utilizados por algunos arquitectos como coartadas para justificar dudosas soluciones.

4.

El mismo año en que Mies construye el pabellón de Barcelona, Hugh Ferriss -el gran dibujante que trataba de anticipar para sus clientes la imagen de la Nueva York del futuro- publica *The Metropolis of Tomorrow*. La sección central del libro consiste en una serie de variaciones que tratan de llevar al límite la edificabilidad permitida por la Ley de Zonificación de 1916. Ferriss nos muestra, a través de sus dibujos y con una intensidad sin precedentes, un nuevo y sorprendente Manhattan posible. Una ciudad que va a permitir 2028 posibles variaciones, en el interior de esos envoltorios máximos, a medida que los arquitectos introduzcan nuevas variables. Las ordenanzas dejan de ser una fuerza coercitiva para pasar a ser una fuerza productiva que contiene un potencial todavía por explorar.<sup>4</sup>

5.

Estos pocos ejemplos bastan para mostrar cómo determinados factores externos (material, transporte, normativa...) pueden condicionar -pero no determinar- algunas soluciones formales.

Me interesa aquella arquitectura que no sólo acepta todos esos factores como limitaciones positivas que transforma en temas de trabajo, sino que decide incorporar todavía más condiciones a su trabajo. Una *arquitectura potencial*<sup>5</sup> que trabaja con sistemas de constricciones autoimpuestas, específicamente elaboradas para cada proyecto.<sup>6</sup>

Carles Muro

Diciembre de 2001

Mies van der rohe, *Pabellón de Alemania*, Exposición Internacional de Barcelona, 1929.



La tesis que quisiera desarrollar en estas breves notas es, por el contrario, que el arquitecto puede obtener una mayor libertad en su trabajo precisamente a través de una aparente limitación de esa misma libertad. Cómo la más estricta de las normativas, el más escaso de los presupuestos o la necesidad de utilizar un determinado material en una forma y unas dimensiones predeterminadas por problemas de producción, transporte o disponibilidad se pueden convertir en ocasiones de proyecto. Ser capaz de cambiar el punto de vista, de transformar lo que eran las mayores limitaciones de un proyecto en su punto de partida, en auténtico trampolín generador de oportunidades es, quizás, la primera tarea del arquitecto.

1.

En el invierno de 1928, Mies estaba buscando un bloque de piedra para construir el muro exento alrededor del cual se iba a desarrollar el Pabellón de Alemania en la Exposición Internacional de Barcelona del año siguiente. Como buen cantero, Mies sabía que no se puede extraer mármol en invierno porque contiene humedad en su interior y una helada podría provocar su fractura. Por tanto, Mies empezó a recorrer numerosos almacenes de mármol en busca de un bloque seco que reuniera las condiciones adecuadas -que él

James Stirling, transporte de elementos constructivos del Pabellón de Electa de la Bienal de Venecia a su paso por San Giorgio Maggiore, Venecia, 1989.



todavía no conocía con precisión- hasta que, en un almacén de Hamburgo encontró un extraordinario bloque de ónix de unos 240 x 160 x 60 centímetros. Este bloque iba a determinar una de las dimensiones más importantes del Pabellón: su altura interior.

“Este bloque era de un tamaño determinado y, dado que mi única opción era utilizar este bloque, fijé la altura del Pabellón en el doble de la del bloque”.<sup>1</sup>

La voluntad de aprovechar al máximo un material tan precioso, y no desperdiciar más que lo necesario para el corte y pulido de las placas, llevó a Mies a fijar la altura interior del Pabellón en 310 centímetros.<sup>2</sup>

2.

Cuando le preguntaron a James Stirling sobre el tamaño de los prefabricados de Runcorn, éste respondió que era el máximo que permitía el gálibo de un puente cercano que cruzaba la carretera por la que debían llegar los paneles. Cuando, algunos años más tarde, construye el pequeño pabellón para Electa en los jardines de la Bienal de Venecia, el transporte vuelve a condicionar el tamaño y el proceso constructivo. La estructura metálica, construida en *terra ferma*, tuvo que ser estudiada para su

Kazuo Shinohara, *Casa bajo líneas de alta tensión*, Tokyo, 1981.



construcción en módulos que permitieran el máximo aprovechamiento de las barcas utilizadas para su transporte desde el taller hasta su emplazamiento definitivo. Es ésta, seguramente, una condición propia del construir en Venecia. El problema del transporte debe ser incorporado como un dato más en la invención de la forma y de su construcción.

3.

La normativa japonesa obliga a dejar una determinada distancia de seguridad, un espacio en el que no se puede construir, alrededor de los cables de alta tensión. Cuando Kazuo Shinohara recibe el encargo de proyectar una vivienda en un pequeño solar situado en un denso barrio de Tokyo, se da cuenta de que dejar libre la proyección ortogonal de los dos cables que atraviesan el solar condicionaría excesivamente la solución y haría imposible dar respuesta al programa que su cliente le solicita. Libre de prejuicios, Shinohara llevará la normativa hasta el límite haciendo que esa distancia se transforme en un radio (es decir, haciendo una literal e inteligente lectura de la normativa). Se generan así dos cilindros virtuales (uno alrededor de cada cable) que seccionan la cubierta. Esa doble acanaladura que, como un zarpazo, define la cubierta es sin duda el rasgo formal más característico del proyecto.<sup>3</sup>