

CIRCO M.R.T. Coop. Calle Artistas n°59, 28020 MADRID. Editado por: Luis M. Mansilla, Luis Rojo y Emilio Tuñón.
Con la colaboración de Arabella Masson.

Ilustración en la primera página: Erwin Hauer, *Design I*, 1950.
Ilustración en la página 9: Egon Eierman, *Merkur Department*, Stuttgart. 1958-1960.

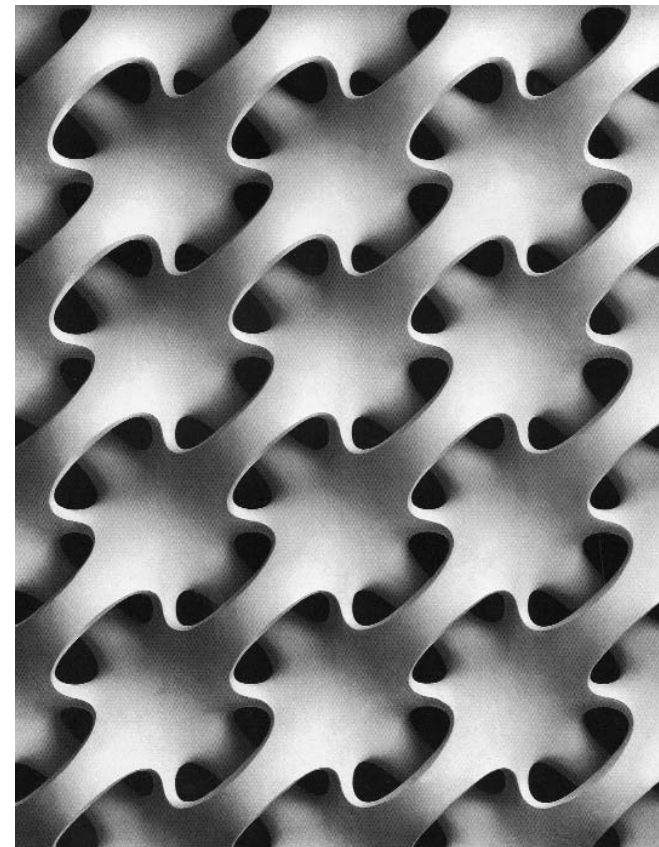
2010. 163
LA CASA DEL AIRE

CIRCO

REPRODUCIR Y REPETIR

BREVE REFLEXIÓN SOBRE LAS FACHADAS DE LOS AÑOS 50

PEP AVILÉS



Notas

[1] Ver Elena Corres, "La propuesta urbana de Dom-ino: Propuestas iniciales de agrupación", en *Massilia, Anuario de estudios Corbusieranos*, (2004), v.3, pp.36-53; Greggh Eleanor, "The Dom-ino Idea", en *Oppositions*, (Winter-Spring, 1979) n°15-16, pp. 60-87; Grevok Hartoonian, "Poetics of Technology and the New Objectivity", en *Journal of Architectural Education*, Vol.40, n° 1, (Autumn, 1984), pp.14-19

[2] Oleg Grabar. *The Mediation of Ornament*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992

[3] László Moholy-Nagy, *The New Vision, 1928 (Von Material zu Architektur)*, New York: Witterborn and Co, 1946; *Vision in Motion (1947)*, Chicago: Theobald, 1956.

[4] Sigfried Giedion, *Espacio, tiempo, y arquitectura. El futuro de una nueva tradición (1941)*, Madrid: Dossat, 1982

[5] Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and other Writings on Media*, Michael Jennings, Bridig Doherty, y Thomas Y. Levin, Ed. Traducido por Edmund Jephcott, Rodney Livingstone, Howard Eiland, MA, London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008. Segunda Versión del escrito de 1935. Edición Castellana: *Obras Completas. Libro I, Vol. II*, Madrid: Adaba Editores: 2008

[6] Benjamin define el áura de la obra de arte como "un extraño tejido de espacio y tiempo". N. de T.

[7] Gilles Deleuze, *Diferencia y Repetición*, (1968), Buenos Aires, Madrid: Amorrortu Editores, 2006.

[8] Me refiero aquí al sentido de transferencia tal y como es descrito por Freud en el caso de Dora: la identificación por parte de la paciente de los rasgos de la persona que había motivado el conflicto original en el doctor, en este caso, Freud. La apreciación y reacción por parte del paciente con Freud era la misma que con la persona: su presencia estaba enmascarada. Ver, Sigmund Freud, "Fragmento de análisis de un caso de histeria" (1905), *Obras Completas, Vol. VII* Buenos Aires: Amorrortu, 1978

Asistido por su amigo el ingeniero Max du Bois, Le Corbusier esbozaba en 1913 las primeras ideas de uno de los manifiestos gráficos fundamentales de la arquitectura moderna: Le Maison Dom-ino. La propuesta de Le Corbusier nacía inicialmente como sistema estructural, haciéndose pública en 1919 para intentar solucionar las acuciantes necesidades de vivienda tras la Primera Guerra Mundial. La única información de la Maison Dom-ino de la que disponemos actualmente es una planta distribuida, dos secciones -transversal y longitudinal-, algunos detalles técnicos de la estructura de hormigón y acero y, lo más significativo y característico, una perspectiva de la presunta configuración final [1]. El esquema estructural de Le Corbusier incorpora prematuramente, aunque de un modo muy específico, los puntos fundacionales de la arquitectura moderna, a saber: la construcción sobre pilotis, la planta libre, la cubierta aterrizada, y finalmente, la fachada libre -podemos asumir que el precepto de la ventana longitudinal es una consecuencia de este último-. Resulta evidente en el esquema de Le Corbusier que el cerramiento de la estructura -su representación formal como fachada- no

traumática de repetir el acto fundacional para ser saboreado de nuevo en la memoria, reaparece como instinto de destrucción; una muerte metafórica que nos remite a los últimos halos de vida de un movimiento moderno que estaba atrapado en sus propios dogmas, y que pronto vería su reformulación. Sin embargo, esta reformulación no fue nunca completa, pues estaba inevitablemente vinculada a la repetición del modelo original, perpetuándose una vez más. La presencia de la retórica industrial en la crisis de la modernidad ocupa uno de los estratos más significativos en la arqueología de la postmodernidad y nos ayuda a entender la recalibración discursiva de las superficies arquitectónicas en los últimos años.

Pep Avilés, junio de 2010.



nos ha sido revelada. Dicha ausencia no constituye un descuido imperdonable respecto a la apariencia final de la construcción, ni tampoco responde por completo a una explicación técnica del objeto. Por el contrario, la ausencia de la fachada actúa a modo de acto fundacional que sintetiza a la vez que anuncia sus infinitas soluciones formales. La arquitectura moderna, reducida a elementos portantes, aparece desnuda, o mejor, desvestida. La incorporación del *ethos* moderno en el diagrama de Le Corbusier se escenifica con la fantasmagórica presencia del cerramiento exterior. Este tipo de presencia, sugerente antes que afirmativa, potencial antes que reductiva, provee una gran ventaja: permite las diferentes reificaciones históricas sin alterar por ello ni la esencia estructural ni la programática.

Hemos de reconocer sin embargo que lidiar con una fachada que no está presente implica lidiar con un espacio que no está completamente definido. La presencia espectral adquiere entonces una función inesperada, convirtiéndose en el límite definitorio del espacio arquitectónico. La hipótesis del presente escrito es que ese límite no pertenece propiamente a la edificación, ni a la ciudad en la que se inserta, sino que habita un espacio inestable entre ambas. Como se observa en la Maison Dom-ino, el aislamiento de la arquitectura respecto a su función representativa es instrumental para Le Corbusier y revela un problema de legitimidad que se hizo explícito con la evolución de la arquitectura moderna: la estructura y la distribución espacial -es decir, los aspectos funcionales y

organizativos- podrán ser verificados en el propio objeto arquitectónico, reclamando así una cierta autonomía formal. La misma premisa en cambio, no es aplicable en la solución de fachada que necesariamente deberá ser enfrentada y contrastada con su contexto urbano, histórico, político y social. Con este gesto, Le Corbusier problematiza la relación entre ontología y representación, es decir, entre esencia y apariencia en la arquitectura moderna. En el futuro, como si Medusa habitara en dicho límite petrificando y congelando las energías productivas y culturales, las fachadas actuaran como una tela de doble función, mediando activamente entre arquitectura -su soporte-, y ciudad -su contexto-. La arquitectura, tal y como indica Oleg Grabar, se convierte así en el marco donde se inserta el revestimiento como agente mediador entre su realidad constructiva y las dinámicas socio-urbanas [2].

Como se hace evidente, estas líneas no reflexionan directamente sobre arquitectura o ciudad sino sobre el espacio intersticial entre ambas tal y como fue materializado en algunos momentos de la arquitectura de posguerra. Tras la Segunda Guerra Mundial, la abundancia de fachadas compuestas repetitivamente ejemplifica y constituye un nuevo medio representativo de un *Kunstwollen* contemporáneo situado a medio camino entre la estetización mecánico-industrial y la más atávica reminiscencia. Durante la primera década tras la contienda, la mejora de las técnicas industriales, la influencia de la ciencia y el pensamiento positivo, y la voluntad de una "nueva visión" que pudiera edulcorar la imagen que hasta la fecha poseía

Tras la Segunda Guerra Mundial, la reproducción y el montaje de los elementos estandarizados, inevitablemente remitían al modelo fundacional, al esquema primario, originario: al contemplarlos, aparece de nuevo ante nosotros irremediabilmente la Maison Dom-ino, sugerida, cambiante, escondida, agazapada tras los patrones textiles y decorativos que el mercado ofrecía en la fase del capitalismo tardío. Esta cualidad del cerramiento merece toda nuestra consideración. No parece correcto hablar de superficie genérica sino más bien de receptáculo, de lugar, de espacio psico-tecnológico que toma forma física: la forma ornamental correspondiente tanto a las formas de producción capitalista como a la vorágine embriagadora de la metrópolis contemporánea. Esta repetición no actuaba como un simple revestimiento -*Verband* Semperiano o *Bekleidung* Loosiano- sino a modo de complejo y eficaz mecanismo: la fachada se redefinió no como añadido sino como elemento estructural en sí mismo, como armazón constitutivo que permitió los aspectos Prometeicos de un movimiento moderno en declive; una transferencia continúa que revela su procedencia y su etiología, a la vez que se disfraza y nos rehúye [8]. Este es precisamente el enrarecimiento del tejido en el que se ven relacionados el tiempo y el espacio del que Benjamin habla en su definición de aura: un aura que continúa apareciendo gracias a esta repetición como la presencia de la lejanía, si bien completamente descafeinada, carente de energía, incapaz, ahora ya sí, de hacernos contener la respiración. Es en ese preciso momento cuando el impulso de muerte, la necesidad

adaptarse y mutar constantemente: una repetición dinámica. Este es el caso de los productos estandarizados en las soluciones de patrones de fachada, que pese a ser distintos siempre se nos antojan similares. Pero existe también una repetición profunda, mecánica, reminiscente. Una habita la visión; la otra, la memoria.

La colonización del modelo esbozado por Le Corbusier en 1913 de la Maison Dom-ino por las nuevas fuerzas productivas tras la Segunda Guerra Mundial se llevó a cabo de un modo particular en lo que se refiere a la fachada. En este gesto, en esta ausencia inicial estaban ya contenidas, embebidas, incorporadas las posibles futuras soluciones formales como se ha señalado anteriormente. La repetición de dicho modelo se convierte en un acto tributario y fundacional a partes iguales, que eleva el modelo a la enésima potencia. Este es precisamente el papel que la historiografía moderna ha asignado con frecuencia al esquema de la Maison Dom-ino. No obstante, una vez el modelo Corbusierano se incorporó a la modernidad como representación en su sentido etimológico-esto es, en el paso de la definición horizontal en planta a la solución vertical de la fachada-fueron los métodos de producción modernos los que determinaron su comportamiento a medio y largo plazo. No se trataba solamente de reproducir a partir de un modelo preconcebido sino de repetirlo. En esta nueva realidad industrial, los objetos y elementos producidos mecánicamente se convierten en agentes encubiertos de la modernidad, actuando activamente en la redefinición de la percepción mediante su capacidad narcótica y reminiscente.

el movimiento moderno, permitió que determinadas geometrías colonizaran el entorno urbano en forma de patrones y entramados [3]. Mimetizando la estrategia del coreógrafo John Tiller quien sincronizaba los movimientos de las bailarinas de teatro mediante la unión física de sus cuerpos a finales del siglo XIX, numerosos arquitectos de posguerra buscaron una alianza entre cálculo, estandarización, estética y producción cuyos efectos totales, al igual que sucede con la teoría de la Gestalt, fueron superiores a la suma de las partes. Los trabajos de arquitectos como Edward Durrell Stone, Marcel Breuer o Egon Eierman ejemplifican este método compositivo y constructivo. La repetición estandarizada se convertía en la retórica de la industria, garantizando bajo el mismo paradigma exactitud calculada y variación expresiva.

Como resultado, nuevas tipologías de fachada emergieron. Uno de los productos de la relajación compositiva y geométrica fue la aparición de la doble fachada, un elemento reiterativo que ilustra el momento de fricción entre arquitectura y ciudad: una confrontación entre dos esferas que reclamaban una renegociación. El velo tramado exterior inevitablemente asume la presencia de su contraparte a la que se yuxtapone visual y dialécticamente. Esta tipología de fachada supone una doble repetición: la fachada compuesta subraya doblemente la importancia de las superficies en la arquitectura moderna mediante la repetición constructiva del elemento de cerramiento facilitada por la reiteración de los elementos constructivos en su piel exterior. Como consecuencia, el

elemento compuesto que forma la fachada rarifica la relación entre arquitectura y ciudad, introduciendo una pantalla traslúcida mediadora entre ambos. Este elemento supone y señala una alteración del continuo espacio-tiempo tal y como fue desarrollado por Sigfried Giedon en *Espacio, Tiempo y Arquitectura* [4]. Las capacidades exteriores e interiores que la arquitectura moderna suministra -descritas por Giedon como la multiplicidad de la percepción espacio-temporal gracias a la utilización de nuevos materiales como el vidrio- mutan con la presencia de esos nuevos filtros mecanizados. A su vez, el espacio entre capas epitomiza un cambio en las preferencias arquitectónicas desde la función y el programa hacia la representación urbana. Consecuentemente, la doble fachada ilustra la evolución entre los primeros pasos de la arquitectura moderna y sus futuras manifestaciones como uno, entre otros, de los *locus* arquitectónicos de esa transición. La reproducción de los elementos constructivos altera directamente la percepción de las superficies de la modernidad y de este modo la fina membrana que distingue lo público de lo privado-el interior del exterior, la superficie de la profundidad- adquiere un nuevo significado. Parece sensato afirmar que el acto de reproducir mecánicamente es un proceso vinculado a la modernidad desde sus inicios. Reproducir es crear, diseñar un modelo que se producirá luego mecánicamente considerando las capacidades tecnológicas e industriales disponibles. En el modelo técnico y político que Walter Benjamin desarrolla en la segunda versión de su célebre ensayo "La obra de arte en la

época de su reproductibilidad técnica", la reproducción se nos presenta como necesidad y consecuencia: necesidad de las masas de aproximarse a la obra de arte y consecuencia tanto del propio desarrollo tecnológico como de su aceptación por aquellas mismas masas de la metrópolis contemporánea [5]. Lo interesante del hecho de reproducir es que conlleva la pérdida del aura de la obra de arte definida como "la aparición única de una lejanía" por cercana que esta parezca y con ella, la necesaria alteración y enrarecimiento del medio en el que el espacio-tiempo se ven entretejidos: *Eine sonderbares Gespinst aus Raum und Zeit* en palabras del propio Benjamin [6].

El espacio entre elementos constructivos responde a y emerge de una redefinición de la noción Benjaminiana de aura constituyendo en sí mismo un moderno *aparato* arquitectónico. En el caso de la arquitectura entendida como medio, la reproducción tomó pronto la forma material de la estandarización, vieja aspiración de aquellos arquitectos que vieron en los avances tecnológicos el modelo positivista capaz de proporcionar la pátina racional necesaria para llevar a delante sus propuestas. La repetición de los elementos producidos mecánicamente, es decir, estandarizados, guarda sin embargo una relación íntima, casi ontológica, con la imagen proyectada y con el modelo fundacional. Sin embargo repetir no es tan sencillo: tal y como describe Deleuze, se repite de modo superficial pero también se repite de modo profundo estableciendo así una relación recíproca con el modelo [7]. Existe una repetición cambiante, que actúa como máscara capaz de