

The background of the cover is composed of large, expressive, overlapping brushstrokes in various shades of teal and blue. A dark, textured square is positioned in the center-right area, overlapping the brushstrokes.

COMUNICAR LA ARQUITECTURA

DEL ORIGEN DE LA MODERNIDAD A LA ERA DIGITAL

eug

The background of the cover is an abstract composition of swirling, brush-stroke-like textures in various shades of teal and dark blue. A prominent, dark, textured square is positioned in the center-right area, appearing to be a physical object or a focal point of the design.

COMUNICAR LA ARQUITECTURA

DEL ORIGEN DE LA MODERNIDAD A LA ERA DIGITAL

TOMO I

eug

COMUNICAR LA ARQUITECTURA

del origen de la modernidad
a la era digital

TOMO I

JUAN CALATRAVA
DAVID ARREDONDO GARRIDO
MARTA RODRÍGUEZ ITURRIAGA
(EDS.)

COMUNICAR LA ARQUITECTURA

del origen de la modernidad a la era digital

Granada, 2024

© Los autores

© Universidad de Granada

ISBN(e) 978-84-338-7371-2

Edita:

Editorial Universidad de Granada

Campus Universitario de Cartuja

Colegio Máximo, s. n., 18071, Granada

Tel.: 958 243930-246220

Web: editorial.ugr.es

Maquetación: Noelia Iglesias Morales

Diseño de cubierta: Francisco Antonio García Pérez (imagen de fondo: detalle de *Blue on almost white*, Nikodem Szpunar, 2022)

Imprime: Printhauss

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

IV Congreso Internacional Cultura y Ciudad

Comunicar la arquitectura: del origen de la modernidad a la era digital

Granada 24-26 enero 2024

Comisión Organizadora

David Arredondo Garrido

Juan Manuel Barrios Rozúa

Juan Calatrava Escobar

Ana del Cid Mendoza

Francisco Antonio García Pérez

Agustín Gor Gómez

Bernardino Líndez Vílchez

Juan Carlos Reina Fernández

Marta Rodríguez Iturriaga

Manuel "Saga" Sánchez García

María Zurita Elizalde

Comité Científico

Juan Calatrava, Universidad de Granada (Presidente)
Paula V. Álvarez, Vibok Works
Atxu Amann, Universidad Politécnica de Madrid. MACA
Ethel Baraona Pohl, Dpr Barcelona
Manuel Blanco, Universidad Politécnica de Madrid
Mario Carpo, The Bartlett School of Architecture
Miguel Ángel Chaves, Universidad Complutense de Madrid
Pilar Chías Navarro, Universidad de Alcalá
Teresa Couceiro, Fundación Alejandro de la Sota
Francesco Dal Co, Università IUAV di Venezia
Annalisa Dameri, Politecnico di Torino
Arnaud Dercelles, Fondation Le Corbusier
Ricardo Devesa, Actar Publishers
Carmen Díez Medina, Universidad de Zaragoza
Ana Esteban Maluenda, Universidad Politécnica de Madrid
Luis Fernández-Galiano, *Arquitectura Viva*
Davide Tommaso Ferrando, Libera Università di Bolzano
Martina Frank, Università Ca' Foscari Venezia. *Rivista MDCCC1800*
Carolina García Estévez, Universitat Politècnica de Catalunya
Ramón Gutiérrez, CEDODAL
Ángeles Layuno, Universidad de Alcalá
Marta Llorente, Universitat Politècnica de Catalunya
Mar Loren, Universidad de Sevilla
Samantha L. Martin, University College Dublin. *Architectural Histories*
Paolo Mellano, Politecnico di Torino
Marina Otero Verzier, Design Academy Eindhoven
Víctor Pérez Escolano, Universidad de Sevilla
Antonio Pizza, Universitat Politècnica de Catalunya
José Manuel Pozo, Universidad de Navarra
Eduardo Prieto, Universidad Politécnica de Madrid
Moisés Puente, Puente Editores
José Rosas Vera, Pontificia Universidad Católica de Chile
Camilio Salazar, Universidad de Los Andes. *Revista Dearq*
Marta Sequeira, ISCTE-IUL, DINÂMIA'CET-IUL, Universidade Autónoma de Lisboa
Jorge Torres Cueco, Universitat Politècnica de València
Thaïsa Way, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington DC
Jorge Yeregui, Universidad de Málaga. MICA

INTRODUCCIÓN	XXIII
Juan Calatrava, David Arredondo Garrido, Marta Rodríguez Iturriaga	

TOMO I

FOTOGRAFÍA, CINE, PUBLICIDAD: LA COMUNICACIÓN VISUAL

DOS PELÍCULAS SOBRE LA COMIDA Y LA CIUDAD	29
Juliana Arboleda Kogson	
EL PAISAJE DE LA ESPAÑA MODERNA DEL <i>BOOM</i> DESARROLLISTA A TRAVÉS DE LAS TARJETAS POSTALES	37
Cristina Arribas Sánchez	
CLOTHING, WOMEN, BUILDINGS. THE ARCHITECTURAL IMAGES IN FASHION MAGAZINES.	49
Chiara Baglione	
LA PLAZA (BAQUEDANO) EN LA CIUDAD (DE SANTIAGO DE CHILE) EN DIEZ FOTOGRAFÍAS: DISCURRIR DE UN IMAGINARIO URBANO A TRAVÉS DE SU REGISTRO VISUAL	61
Pedro Bannen Lanata, José Rosas Vera	
ARQUITECTURA POPULAR Y PAISAJES SIMBÓLICOS: LA HUELLA DE FEDERICO GARCÍA LORCA EN EL CINE ESPAÑOL	75
Paloma Baquero Masats, Juan Antonio Serrano García	
ESPACIO URBANO Y ARQUITECTURA EN LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA MARGINALIDAD COMO TEXTO MODELIZADOR DE LA CULTURA. UNA APROXIMACIÓN DESDE LA SEMIÓTICA DE LA CULTURA	87
Diana Elena Barcelata Eguiarte, Andrea Marcovich Padlog	

FILMS AS MANIFESTO. GIANCARLO DE CARLO AT THE X TRIENNALE OF MILAN	101
Gemma Belli	
LAS CELOSÍAS DE LA ALHAMBRA: CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN	113
Bárbara Bravo-Ávila	
TRANSITAR SOBRE EL TEJADO: HACIA NUEVOS IMAGINARIOS URBANOS A TRAVÉS DEL CINE. EL MEDITERRÁNEO Y BARCELONA	125
Marina Campomar Goroskieta, María Pía Fontan	
ORIGEN Y DIAGNÓSTICO DEL <i>COLLAGE</i> POSTDIGITAL COMO EXPRESIÓN ARQUITECTÓNICA DE LA DIFERENCIA A INICIO DE LOS AÑOS 2000	137
Alejandro R. Carrasco Hidalgo	
FOTOGRAFÍA, ARQUITECTURA Y PATRIMONIO: CONSTANTIN UHDE Y LOS <i>MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS DE ESPAÑA (1888-1892)</i>	151
Miguel Ángel Chaves Martín	
ESCRITORES Y DIBUJANTES VIAJEROS EN LOS REALES SITIOS. EL ESCORIAL EN LAS REVISTAS ILUSTRADAS ESPAÑOLAS Y FRANCESAS DEL SIGLO XIX	163
Pilar Chías Navarro, Tomás Abad Balboa, Lucas Fernández-Trapa	
BUILDING THE IMAGE OF MODERNITY: THE INTERACTION BETWEEN URBAN ARCHITECTURE AND MONTAGE IN EARLY FILM THEORY AND PRACTICE	175
Bernardita M. Cubillos	
UTOPIA IN ARCHITECTURE AND LITERATURE: WRITING IDEAL WORLDS	191
Jana Čulek	
LA FORMA DE LA LUZ. PROYECTOS, IMÁGENES, RECUERDOS (S. XX-XXI)	205
Maria Grazia D'Amelio, Antonella Falzetti, Helena Pérez Gallardo	
LA MIRADA SOBRE LA VIVIENDA COLECTIVA CONTEMPORÁNEA EN EL CINE: DE LA DISTOPÍA A LA REALIDAD SOCIAL	217
Rafael de Lacour, Ángel Ortega Carrasco	
ESPACIO Y TIEMPO EN LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE UNA OBRA LITERARIA. <i>SOLARIS, BLADE RUNNER Y 2001: A SPACE ODYSSEY</i>	229
Juan Deltell Pastor	
LA MURALLA ROJA. ENTRE EL ESPACIO REAL Y EL VIRTUAL	243
Daniel Díez Martínez	
CRÓNICAS DE UN ARCHIVO LATENTE. LOLA ÁLVAREZ BRAVO: FOTÓGRAFA, TAMBIÉN, DE ARQUITECTURA	257
Alicia Fernández Barranco	
ARCHITECTURE AND PHOTOGRAPHY IN THE MODERN ERA. THE ITALIAN SETTING BETWEEN THE TWO WARS (1920-1945)	269
Adele Fiadino	
GEORGIA O'KEEFFE Y BERENICE ABBOTT: MIRADAS CRUZADAS DE NUEVA YORK	281
José Antonio Flores Soto, Laura Sánchez Carrasco	

REALIDADES Y FICCIONES DEL SUEÑO AMERICANO: LA CASA PUBLICITADA EN EL SUBURBIO ESTADOUNIDENSE DE POSGUERRA	293
Estibaliz García Taboada, Javier Fernández Posadas	
CARTOGRAFÍAS CINEMATOGRAFÍAS: LOS DESCAMPADOS DEL CINE QUINQUI	309
Ubaldo García Torrente	
DOCUMENTOS DE ARQUITECTURA: PASIÓN POR DOCUMENTAR	321
José Ramón González González	
COMUNICAR LA ARQUITECTURA MEDIANTE LA FOTOGRAFÍA: TRES MIRADAS SOBRE LA CASA URIACH	335
Arianna Iampieri	
GRAND HOTEL ARCHITECTURE AS DEPICTED, PHOTOGRAPHED, AND FILMED IN THE CASE OF THE CIGA: COMPAGNIA ITALIANA DEI GRANDI ALBERGHI	349
Ewa Kawamura	
THE IMAGINED AND THE LIVED: A COMPARATIVE STUDY OF KOWLOON WALLED CITY IN CYBERPUNK SCIENCE FICTIONS AND HONG KONG URBAN CINEMA	361
Zhuozhang Li	
PHOTOGRAPHED ARCHITECTURE: THE CASE OF THE VILLAGGIO MATTEOTTI IN TERNI BY GIANCARLO DE CARLO (1969-1975)	371
Andrea Maglio	
LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO URBANO A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA. ESTUDIO COMPARATIVO DE LA PLAZA MAYOR DE SALAMANCA, PIAZZA SORDELLO EN MANTUA Y MOUNTJOY SQUARE EN DUBLÍN	383
María Gilda Martino	
STEEPED IN INFLUENCE: THE IMPACT OF TEA ADVERTISEMENTS ON BLACK URBAN DOMESTICITY IN THE SOUTH AFRICAN PRESS.	393
Nokubekezela Mchunu	
EXPLORING LANDSCAPES THROUGH VISUAL NARRATIVES: BETWEEN CARTOGRAPHY AND FIGURATIVENESS	407
Giulio Minuto	
LA ARQUITECTURA COMO PASARELA DE MODA	421
Marta Muñoz	
IMÁGENES QUE COMUNICAN Y SONRIÉN. EL HUMOR GRÁFICO EN LA ARQUITECTURA, DE LA CARICATURA AL MEME	431
Idoia Otegui Vicens	
EL LUGAR COMO GENERADOR DE LA IMAGEN: EL <i>STREET ART</i> COMO PATRIMONIO DE LA CIUDAD . . .	443
Larissa Patron Chaves, Bernardino Líndez Vílchez	
LO SINIESTRO EN EL ESPACIO DOMÉSTICO. ENCUADRES Y RELACIONES VISUALES EN LA CREACIÓN DE NARRATIVAS DE SUSPENSE	455
Aina Roca Mora, María Pia Fontana, Juan Deltell Pastor	
GAUDÍ BAJO EL ENCUADRE: LINTERNA MÁGICA, <i>FOTOSCOPI</i>, CINE DOCUMENTAL	469
Carmen Rodríguez Pedret	

ROBERTO PANE Y EL PAPEL DE LA FOTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA DE INVESTIGACIÓN CRÍTICA E HISTORIOGRÁFICA	483
Raffaella Russo Spena	
EL MENSAJE DE LOS PREMIOS PRITZKER: DISCURSO OFICIAL Y REACCIONES CRÍTICAS	493
Laura Sánchez Carrasco, José Antonio Flores Soto	
ENTRE PLANOS. LA ESCALERA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO ARQUITECTÓNICO A TRAVÉS DEL CINE	507
Juan Antonio Serrano García, Paloma Baquero Masats	
DIAPHANOUS WHITE. THE INDUSTRIAL GARDEN CITY OF ROSIGNANO SOLVAY THROUGH THE COLORS AND PHOTOGRAPHS BY MASSIMO VITALI	521
Chiara Simoncini, Giulia Gabriella Sagarriga Visconti	
CHILE EN <i>HOGAR Y ARQUITECTURA</i>, 1970. SERIES FOTOGRÁFICAS DE PATRICIO GUZMÁN CAMPOS SOBRE LA OBRA DE SUÁREZ, BERMEJO Y BORCHERS	533
Andrés Téllez Tavera	
ITALIAN SKYSCAPERS IN THE CINEMA DURING THE PERIOD OF ECONOMIC BOOM	547
Annarita Teodosio	
THE SPLENDOR (AND THE <i>SHINING</i>) OF SPACE: COMMUNICATION AND ARCHITECTURE AS STORYLINE CATALYSTS IN KUBRICK'S WORK	559
Manuel Viñas Limonchi, Antonio Estepa Rubio	
 CONSERVAR, ORDENAR, DIFUNDIR: ARCHIVOS, MUSEOS Y EXPOSICIONES	
OPEN-AIR MUSEUMS IN BORNEO AND THE DIALECTIC OF VERNACULAR FORM	575
Azmah Arzmi	
PRESERVING/SHARING/COMMUNICATING 20TH-CENTURY ARCHITECTURAL CULTURE: THE CASE OF THE IACP-NAPLES ARCHIVES.	587
Paola Ascione, Carolina De Falco	
COMMUNICATING MUSEUM ARCHITECTURE: THE ROLE OF EUROPEANA COLLECTIONS IN THE CONSTRUCTION OF ARCHITECTURAL MEMORY	599
Helena Barranha, Isabel Guedes	
TRAS LOS REGISTROS DEL CONCURSO DEL PLATEAU BEAUBOURG	609
M. Fernanda Barrera Rubio Hernández	
CATEGORIZACIÓN DEL <i>MELLAH</i> EN MARRUECOS	621
Julio Calvo Serrano, Carlos Malagón Luesma, Adelaida Martín Martín	
SOBREEXPOSICIÓN. EL MITO DE LA ARQUITECTURA CHILENA CONTEMPORÁNEA Y SUS ESTRATEGIAS DE CIRCULACIÓN	633
Felipe Corvalán Tapia	

ARCHITECTURE FILM FESTIVALS: AUDIOVISUAL NARRATIVES, PROTAGONISM AND ACTIVISM IN CONTEMPORARY URBAN SPACE	645
Liz da Costa Sandoval, Tania Siqueira Montoro	
TURÍN 1926: LA MOSTRA INTERNAZIONALE DI EDILIZIA, LA NARRACIÓN DEL CAMBIO	657
Annalisa Dameri	
ECOLOGÍAS PRODUCTIVAS: HIBRIDACIONES ENTRE LO RURAL Y LO URBANO A TRAVÉS DE TRES EXPOSICIONES RECIENTES	669
Eduardo de Nó Santos	
UNA RECOPIACIÓN DE LOS PROYECTOS DEL GRUPO NORTE DEL GATEPAC (1930-1936)	681
Lauren Etxepare Igiñiz, Leire Azcona Uribe, Eneko Jokin Uranga Santamaria	
PRODUCTIVE ARCHIVES AND ARCHITECTURAL MEMORY	691
Michael Andrés Forero Parra	
"ABOUT THE STYLE AND NOTHING BUT THE STYLE": EL ESTILO INTERNACIONAL Y LA MODERN ARCHITECTURE: INTERNATIONAL EXHIBITION DE 1932	701
Daniel Gómez Magide	
BRASIL CONSTRUYE. LA ARQUITECTURA MODERNA COMO ICONO IDENTITARIO DE BRASIL, 1943-1957	715
Ramón Gutiérrez, Ana Esteban Maluenda	
URBAN CONCERNS IN CURATORIAL ASSEMBLAGES: AN INQUIRY INTO DESINGEL'S ARCHITECTURE PROGRAMME AROUND THE 1990S	731
Alice Haddad	
LA PRODUCCIÓN PLANIMÉTRICA DE LEOPOLDO TORRES BALBÁS COMO ARQUITECTO CONSERVADOR DE LA ALHAMBRA. RESTAURACIÓN DE LA COLECCIÓN TRAS EL CONOCIMIENTO DE SUS MATERIALES	747
Rafael Lorente Fernández, Ana M ^a López Montes, M ^a Rosario Blanc García	
LA MEMORIA VIRTUAL: DOCUMENTACIÓN Y HERRAMIENTAS DIGITALES DE TRATAMIENTO Y DIFUSIÓN	761
Jorge G. Molinero-Sánchez, Concepción Rodríguez-Moreno, María del Carmen Vílchez-Lara	
DEL ARCHIVO DIGITAL AL ARCHIVO FÍSICO. LA EXPERIENCIA DEL ARCHIVO DIGITAL DE ARQUITECTURA MODERNA DEL ECUADOR	773
Shayarina Monard-Arciniegas	
ANÁLISIS DE ESTRATEGIAS CURATORIALES POR MANUEL BLANCO. MOSTRAR ARQUITECTURA PARA COMUNICAR	787
Héctor Navarro Martínez	
THE SERGIO MUSMECI ARCHIVE AS A KEY TO UNDERSTANDING HIS FORM FINDING	801
Matteo Ocone	
COMMUNICATING THE CONTEMPORARY CITY. PRACTICES AND EXPERIENCES IN A PARTICIPATORY PERSPECTIVE	811
Serena Orlandi	

"MUSEOS" DE ARQUITECTURA: UNA COLECCIÓN DE IDEAS	825
Nuria Ortigosa	
LA APLICACIÓN NAM (NAVEGANDO ARQUITECTURAS DE MUJER): RETOS Y OPORTUNIDADES DE UNA HERRAMIENTA BIDIRECCIONAL PARA LA INVESTIGACIÓN Y TRANSFERENCIA DE CONOCIMIENTO	835
José Parra-Martínez, Ana Gilsanz-Díaz, María-Elia Gutiérrez Mozo	
VENECIA, 1976: LA BIENNALE ROSSA DEL PABELLÓN ESPAÑOL. UNA COMPROMETIDA EXPOSICIÓN INTERDISCIPLINAR, FINALMENTE "SIN" ARQUITECTURA	847
Antonio Pizza	
ENTENDIENDO LOS PAISAJES DE DESIGUALDAD URBANA. ENFOQUES, MÉTODOS E INSTRUMENTOS PARA UN ATLAS OPERATIVO ESTRATÉGICO PARA EL SUR DE MADRID	859
Alba Rodríguez Illanes, Miguel Y. Mayorga Cárdenas	
"ASÍ VIVE EL CAMPESINO ESPAÑOL": RECONSTRUCCIÓN, HIGIENIZACIÓN Y PROPAGANDA EN LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE LA VIVIENDA RURAL (1939)	873
Marta Rodríguez Iturriaga	
LOS BARDI Y EL MUSEO DE ARTE DE SÃO PAULO: TRANSFUSIONES MUSEOGRÁFICAS ENTRE LO POPULAR Y LO ERUDITO, LA CALLE Y EL MUSEO.	889
Mara Sánchez Llorens	
EXPONER ARQUITECTURA. LA EXPERIENCIA DEL MUSEO MAXXI DE ROMA	901
Elena Tinacci	
URBAN STORYLINES OF CON-TEMPORARY MURALS IN MINOR ARCHITECTURES	913
Luca Zecchin	

TOMO II

REVISTAS, LIBROS, TEXTOS: LA COMUNICACIÓN ESCRITA

CRÍTICA Y DIFUSIÓN DE LOS TRABAJOS DE RESTAURACIÓN DEL ARQUITECTO LEOPOLDO TORRES BALBÁS EN LA ALHAMBRA A TRAVÉS DE SUS PUBLICACIONES	927
Fernando Acale Sánchez	
EL MANIFIESTO DE LA ALHAMBRA YA ESTABA ESCRITO. LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA EN DEUTSCHE BAUZEITUNG (1915-1920)	939
Pablo Arza Garaloces, José Manuel Pozo Municio	
BUILDERS AND DEVELOPERS IN 17TH-CENTURY LONDON	953
Gregorio Astengo	
LA REVISTA HERMES (1917-1922) Y LA NUEVA IMAGEN DE LO VASCO. DEL CASERÍO AL CHALÉ NEOVASCO	967
Ana Azpiri Albistegui	

FOR A REFOUNDATION OF MODERN ARCHITECTURE: <i>METRON</i> IN THE FIRST YEARS (1945-1948) ..	979
Guia Baratelli	
LA REVISTA <i>ARQUITECTURA</i> Y EL DEBATE TEÓRICO EN UN PERIODO DE DESCONCIERTO (1918-1933): LA APORTACIÓN DE LEOPOLDO TORRES BALBÁS	997
Juan Manuel Barrios Rozúa	
LA GUÍA DE ARQUITECTURA MODERNA ANTES DE 1951: TRES PUBLICACIONES PIONERAS	1009
Ángel Camacho Pina	
RONDA, VISIONES DE UNA CIUDAD Y SU ARQUITECTURA POR CRONISTAS Y VIAJEROS (SIGLO XII AL XIX)	1023
Ciro de la Torre Fragoso	
<i>FABRICATIONS</i>. 35 AÑOS DE LA REVISTA DE LA SOCIEDAD DE HISTORIADORES DE LA ARQUITECTURA DE AUSTRALIA Y NUEVA ZELANDA (1989-2024)	1035
Macarena de la Vega de León	
LA VIVIENDA SOCIAL ANDALUZA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX EN LAS REVISTAS DE ARQUITECTURA	1045
Rafael de Lacour, Alba Maldonado Gea, Ángel Ortega Carrasco	
RESACA MODERNA: LA TRANSCRIPCIÓN DEL “AFTER MODERN ARCHITECTURE DEBATE” PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN CORPUS TEÓRICO ESPAÑOL	1057
Jorge Díez Estellés, Pablo Marqués Otero, Raúl Castellanos Gómez	
THE DIFFUSION OF ARCHITECTURAL CULTURE THROUGH TREATISES AND MANUALS ON THE ART OF BUILDING IN DENMARK BETWEEN THE 18TH AND 19TH CENTURIES	1069
Monica Esposito	
HISTORIAS GRÁFICAS: “EL ALOJAMIENTO MODERNO EN ESPAÑA” DE FOCHO	1083
Héctor García-Diego Villarías, Jorge Tárrago Mingo, María Villanueva Fernández	
VISIONES CRUZADAS: HACIA NUEVAS PERSPECTIVAS DISCIPLINARES EN LA COMUNICACIÓN DE <i>ARQUITECTURA</i> (1959-1973)	1095
Eva Gil Donoso	
LAS PRIMERAS MICROESCUELAS DE RAFAEL DE LA HOZ. ARTÍCULOS EN PRENSA 1958-1959	1109
Alejandro Gómez García	
<i>PIVOTAL CONSTRUCTIONS OF UNSEEN EVENTS</i>: FIVE ARCHITECTURAL NARRATIVES FROM UNITED STATES HISTORY, 1871-2020	1121
Irene Hwang	
<i>HOUSE BEAUTIFUL</i>: INTRODUCING AMERICAN WOMEN TO THE WORLD	1131
Kathleen James-Chakraborty	
A BERLIN CATALOGUE. A REPERTOIRE OF ARCHITECTURAL FIGURES FROM MICHAEL SCHMIDT’S PHOTOBOOKS	1141
Marco Lecis	
EL SOPORTE PAPEL Y LO DIGITAL. DESVELANDO LA VIDA Y OBRA ARQUITECTÓNICA DE MILAGROS REY HOMBRE	1153
Cándido López González, María Carreiro Otero	

LAS PIRÁMIDES DESPUÉS DE LE CORBUSIER. <i>THE NEW ARCHITECTURE IN MEXICO</i> DE ESTHER BORN, 1937	1165
Cristina López Uribe	
THE ROLE OF ILLUSTRATIVE PHOTOGRAPHY IN THE EARLY MODERN HISTORIOGRAPHY	1183
Fabio Mangone	
SINERGIAS Y DIVERGENCIAS: LA REPRESENTACIÓN DE LA ARQUITECTURA BARCELONESA EN <i>ILUSTRACIÓ CATALANA Y ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN</i> (1897-1908)	1191
Pilar Morán-García	
THE HERALD OF A NEW WORLD. ALDO ROSSI AND <i>THE ADVENTURES OF PINOCCHIO</i>: AN ARCHITECTURAL THEORY	1205
Vincenzo Moschetti	
DEL <i>LIKE</i> AL <i>BYTE</i> PARA LLEGAR A LO “ECO”: LAS REDES SOCIALES COMO <i>INFLUENCERS</i> DE OTRA ARQUITECTURA EN LA ERA DIGITAL	1219
Francisco Felipe Muñoz Carabias	
REVISTAS COLEGALES DEL COAM (ESPAÑA) Y EL COARQ (CHILE). DE BOLETINES GREMIALES A ENTORNOS DE PUBLICACIONES	1229
Gonzalo Muñoz Vera, Paz Núñez-Martí, Roberto Goycoolea Prado	
A THICK MAGAZINE: MANUEL GRAÇA DIAS' <i>JORNAL ARQUITECTOS</i> AND THE CONSTRUCTION OF THE CULTURALIST ARCHITECT	1243
Vitor Manuel Oliveira Alves	
ANÁLISIS COMUNICATIVO DEL LIBRO <i>PLUS</i> DE FRÉDÉRIC DRUOT, ANNE LACATON & JEAN-PHILIPPE VASSAL	1257
Ángel Ortega Carrasco, Rafael de Lacour	
LA EXTRAÑA PARADOJA: LAS REVISTAS GARANTES DE LA VERDAD	1271
José Manuel Pozo Municio	
CUANDO LA CONSTRUCCIÓN DE UNA CIUDAD PASA POR LAS PÁGINAS DE UN PERIÓDICO: <i>LA CIUDAD LINEAL. REVISTA DE URBANIZACIÓN, INGENIERÍA, HIGIENE Y AGRICULTURA</i>	1285
Alice Pozzati	
LA DIVULGACIÓN Y ANÁLISIS DE LA ARQUITECTURA HABITACIONAL FUNCIONALISTA A TRAVÉS DE <i>ESPACIOS. REVISTA INTEGRAL DE ARQUITECTURA Y ARTES PLÁSTICAS EN MÉXICO, 1948-1957</i>	1301
Claudia Rodríguez Espinosa, Erika Elizabeth Pérez Múzquiz	
DISCURSOS PATRIMONIALES EN LA REVISTA <i>ARQUITECTURA</i> Y LA CONSTRUCCIÓN DE UN RELATO HISTÓRICO NACIONAL	1313
Elina Rodríguez Massobrio	
THE MAKING OF ARCHITECTURAL IMAGERY IN THE AGE OF UNCERTAINTY AND DISEMBEDDING	1329
Ugo Rossi	
ARCHITECTS AND THE LAY PUBLIC IN AN AGE OF DISILLUSIONMENT: SOME NOTES ON ACTIVISM, SATIRE AND SELF-CRITICISM IN BRITISH ARCHITECTURAL PUBLISHING	1341
Michela Rosso	

ESCAPARATE PÚBLICO DE UNA NUEVA ARQUITECTURA. LA COMUNICACIÓN DE LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES	1357
Alberto Ruiz Colmenar, Beatriz S. González-Jiménez	
GEOMETRÍA, UNA REVISTA PARA COMUNICAR EL URBANISMO DE LOS ARQUITECTOS	1369
Victoriano Sainz Gutiérrez	
ESTADOS UNIDOS EN LOS BOLETINES DE ARQUITECTURA ESPAÑOLES. 1945-1960	1381
María del Pilar Salazar Lozano	
ARQUITECTURA Y ANSIEDAD EN LA OBRA DE ISAAC ASIMOV	1393
Mario Sánchez Samos	
MIES Y EL PERIÓDICO <i>TRANSFER</i>	1407
Rafael Sánchez Sánchez	
FROM DOMESTIC INTERIORS TO NATIONAL PLATFORMS. MODERN ARCHITECTURE AND INDIAN WOMANHOOD IN THE <i>INDIAN LADIES' MAGAZINE</i>	1417
Pooja Sastry	
COMMUNICATING THE WELFARE ARCHITECTURE FOR WOMAN AND CHILD IN FASCIST ITALY	1427
Massimiliano Savorra	
MOBILIARIO Y DISEÑO INTERIOR EN EL MÉXICO MODERNO EN TIEMPO REAL: LAS PUBLICACIONES ESPECIALIZADAS EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX	1441
Silvia Segarra Lagunes	
<i>SUN AND SHADOW</i> Y LA TRANSICIÓN DEL PROGRAMA DOMÉSTICO A LA OBRA MONUMENTAL DE MARCEL BREUER	1453
Erica Sogbe	
EL REGISTRO FOTOGRÁFICO DEL <i>PLAYGROUND</i> COMO CONSTRUCCIÓN DE LOS IMAGINARIOS MODERNOS DE ESPACIOS DE JUEGO URBANOS	1463
Nicolás Stutzin Donoso	
<i>LES PROMENADES ET LE PAYSAN DE PARIS</i>. EL PARQUE DE BUTTES-CHAUMONT ENTRE LA LÍRICA Y LA TÉCNICA	1471
Diego Toribio Álvarez	
EL PROYECTO URBANO EN LAS PUBLICACIONES DE ARQUITECTURA EN CHILE: UNA SECUENCIA ANALÍTICA (1930-1980)	1483
Horacio Enrique Torrent	
LE CORBUSIER, 1933. UN LIBRO Y UNA <i>CRUZADA</i> CONTRA LA ACADEMIA	1495
Jorge Torres Cueco	
OTRA <i>ARQUITECTURAS BIS</i>: LA APORTACIÓN CRÍTICA DE MADRID	1511
Alejandro Valdivieso	
LA ARQUITECTURA DEL CONOCIMIENTO	1523
Ruth Varela	
LA CASA EN EL MAR Y EL JARDÍN: LA COLABORACIÓN DE LINA BO EN EL DEBATE PROPUESTO EN LA REVISTA <i>DOMUS</i> DE 1940	1535
Carla Zollinger, Eva Álvarez, Carlos Gómez	

LA ARQUITECTURA EN LA ERA DE LA COMUNICACIÓN DIGITAL

LA DIFUSIÓN DE LA ARQUITECTURA EN LA ERA DE LA POST-FOTOGRAFÍA: EXCESO Y ACCESO	1547
Luisa Alarcón González, Mar Hernández Alarcón	
UNA MIRADA DESDE EL METAVERSO A LA CIUDAD	1557
Mónica Alcindor, Alejandro López	
MANIERISMO <i>ON STEROIDS</i>: REFLEXIONES EN TORNO A LOS PROCESOS CREATIVOS EN LA ERA DE LA COMUNICACIÓN DIGITAL	1565
Serafina Amoroso	
APLICACIONES DE LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL EN ARQUITECTURA. CLASIFICACIÓN Y ANÁLISIS DE OBRA EN LA ERA DIGITAL	1577
Guido Cimadomo, Vishal Shahdarpuri Aswani, Jorge Yeregui Tejedor	
FROM PHYSICAL TO DIGITAL: THE IMPACT OF TWENTY YEARS OF WEB 2.0 ON ARCHITECTURE	1587
Giuseppe Gallo	
NIKOLAUS PEVSNER EN LA BBC: LA COMUNICACIÓN ORAL DE LA HISTORIA DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA	1599
David García-Asenjo Llana, María Pura Moreno Moreno	
<i>CREAFAB APP</i>: HERRAMIENTA DIGITAL PARA LA INVESTIGACIÓN Y GESTIÓN DE PROCESOS DE REINDUSTRIALIZACIÓN CREATIVA EN CIUDADES HISTÓRICAS	1613
Francisco M. Hidalgo-Sánchez, Safiya Tabali, María F. Carrascal-Pérez	
REPRESENTACIÓN Y DIFUSIÓN DIGITAL DEL PATRIMONIO MONÁSTICO: EL PROYECTO <i>DIGITAL SAMOS</i>	1627
Estefanía López Salas	
ARQUITECTURA PARA REDES O ARQUITECTURA PARA LA VIDA	1639
Ángela Marruecos Pérez	
ENSEÑAR EL PROYECTO (Y TRANSFORMAR LA CIUDAD) EN LA ERA DE LA COMUNICACIÓN DIGITAL	1649
Paolo Mellano	
REVISTAS DE ARQUITECTURA LATINOAMERICANAS: EXPERIENCIAS Y RESULTADOS DE ARLA	1661
Patricia Méndez	
LA MUTACIÓN DEL DIBUJO PLANO A LA REALIDAD AUMENTADA. UNA NUEVA FORMA DE COMUNICAR EL ESPACIO Y SU CONSTRUCCIÓN EN LA ARQUITECTURA	1673
Alejandro Muñoz Miranda	
¿INVESTIGACIÓN O ACTIVISMO? EL CASO DEL <i>MAPA INTERACTIVO DIGITAL DE ARQUITECTURAS IDEADAS POR MUJERES EN ESPAÑA, 1965-2000</i>	1683
Lucía C. Pérez Moreno, David Delgado Baudet, Laura Ruiz-Morote Tramblin	

Origen y diagnóstico del collage PostDigital como expresión arquitectónica de la diferencia a inicio de los años 2000

Origin and Diagnosis of PostDigital Collage as the Architectural Expression of Difference in the Early 2000s

ALEJANDRO R. CARRASCO HIDALGO

Universidad de Alcalá, alejandro.carrasco@uah.es

Abstract

La presente comunicación pretende revisar el contexto y motivos del surgimiento del *collage* PostDigital al servicio de la representación arquitectónica en la primera década del siglo XXI, así como los mecanismos compositivos y creativos que lo definen. El entendimiento de estas premisas pretende plantear dos ideas. Por un lado, será posible realizar una lectura de los mismos como dispositivos para la diferenciación en un contexto de crisis y redireccionamiento de la disciplina. En este sentido el *collage* PostDigital recupera mecanismos aparentemente anacrónicos como la bidimensionalidad y la abstracción para presentar discursos alternativos a las prácticas establecidas. Por otro, lo presenta como un proceso creativo resignificativo y descontextualizador que permitió la conducción indistinta de mensajes aparentemente divergentes debido a su capacidad para integrar nuevos significados.

This communication pretends to review the origin and reasons behind the appearance of PostDigital collage for architectural representation in the first decade of the 21st century as well as its compositional and creative mechanisms. The understanding of these premises pretends to present two main ideas. On the one hand, it will observe PostDigital collage as a device for difference in a context of crisis and rerouting for the architectural discipline. In this sense, the PostDigital collage recovers apparently anachronic mechanisms as flatness and abstraction to present alternative discourses to established practices. On the other hand, the text explores PoDi collage as a creative process for resignification and decontextualization that allowed the simultaneous communication of apparently divergent messages due to its capacity to absorb new meanings.

Keywords

PostDigital, ideología, representación arquitectónica, bidimensional, espacio
Post-Digital, ideology, architectural representation, flatness, space

Del render realista al *collage* postdigital. Cambios en un mundo que se desdibuja

El *collage* PostDigital hizo su aparición en el panorama arquitectónico a inicios de la década de los 2000. Los años 90, el momento inmediatamente previo, fue una época tecnológicamente vibrante donde el optimismo y el crecimiento económico soportaron procesos de innovación digital muy intensos. Durante este período los sistemas de producción arquitectónica empezaron a absorber e integrar de manera generalizada nuevas tecnologías de representación como los softwares de modelado 3D y, en concreto, las infografías fotorrealistas. Su aparición a finales de los años 90 implicó una transformación en lo referente al papel de los dibujos en la producción arquitectónica. Desde que los procesos de construcción y dibujo se separaron en el siglo XV, suceso que Mario Carpo categorizó como the *Albertian Paradigm*¹ los dibujos han sido empleados de forma indistinta como dispositivos para la visualización y la notación. Es decir, funcionaban como elementos de anticipación por su capacidad para verificar y diseñar el proyecto de forma previa a su existencia física mientras que su naturaleza descriptiva permitía trasladar información de forma efectiva a los constructores que debían materializar los deseos del arquitecto.² El formato elegido no era realmente relevante, pero si es importante puntualizar que estos dibujos siempre implicaban una cierta abstracción aunque eran parte de un proceso muy real: el proceso de la construcción del espacio.

La generalización del render, entendido como perspectiva fotorrealista digital, como modelo a seguir transformó el proceso que va desde el dibujo, al edificio y por último a la experiencia del espacio para intentar adelantar esta última lo máximo posible. El uso de la misma junto con las texturas o la luz solar, ingredientes del ‘real’ espacio subjetivo supone un claro intento de anticipar la experiencia de un espacio, de forma desconectada del proceso de diseño. En este caso, el dibujo deja de ser un elemento necesario para construir el espacio y pasa a ser un documento que refleja el resultado de dicho proceso. En este contexto, el desarrollo capitalista encontró en el render un encaje perfecto. La búsqueda de realismo a través de la imagen mediante efectos como la transparencia, el brillo o la profundidad permitía presentar el espacio como un producto comercializable más. Esta capacidad para reducir la abstracción al mínimo transponía de manera muy efectiva conceptos neoliberales como la perfección o el optimismo lo que permitía la rápida introducción de los renders y de la arquitectura en las dinámicas de consumo global.

Las sucesivas crisis que tuvieron lugar a comienzos del siglo XXI pusieron en cuestión los sistemas económicos y de gobernanza globales y colateralmente agitaron la relación entre capitalismo y representación en arquitectura. El *collage* PostDigital como término no fue acuñado hasta 2017 cuando Sam Jacob, cofundador del estudio británico FAT Architecture, lo trató como tema de interés en un artículo en la revista *Metropolis*.³ Jacob argumentó en

¹ Mario Carpo, *The Alphabet and the Algorithm*, Writing Architecture (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2011), 15-28.

² Carpo, *The Alphabet...*, 20-26

³ Sam Jacob, “Architecture Enters the Age of Post-Digital Drawing”, *Metropolis* (sitio web), 21 de marzo de 2017, <https://www.metropolismag.com/architecture/architecture-enters-age-post-digital-drawing/>.

dicho momento que el collage digital surgió como reacción contra los renders realistas a consecuencia de la capacidad sobredeterminista de estos últimos. Así, estas imágenes intentaban recuperar el valor especulativo del dibujo como proceso imaginativo que trasciende la mera reproducción de realidades por venir. En su artículo Jacob confrontaba dos realidades: el render realista como imagen de lo digital y los *collages digitales* como imagen de lo postdigital. Al oponer los dos productos también oponía sus orígenes, procesos y motivaciones. Realismo y replicación contra abstracción y creación. Es decir, el *collage* PostDigital surge como una herramienta de oposición, de contestación, contra las dinámicas de producción presentes a inicios del siglo XXI.

Sin embargo, el *collage* PostDigital como imagen de una ruptura fue empleado de forma indistinta por grupos que, con tendencias ideológicas divergentes, hicieron uso de un mismo registro visual y compositivo para distanciarse de las tendencias establecidas en el momento de su surgimiento. En su origen coexistieron dos *collages* PostDigitales diferentes que, aunque compartían el diagnóstico y los hechos que querían combatir, quedaban diferenciados por sus propuestas. La primera de ellas presenta un uso del *collage* que confía en el pasado para pensar en el futuro, un proceso basado en la citación, la intertextualidad y el historicismo, procesos que posicionan el *collage* como un dispositivo antimoderno y reaccionario. Los trabajos incluidos en este grupo corresponderían con lo que ha sido llamado Multiform,⁴ (fig. 1) al que pertenecería Jacob, un grupo de prácticas que utilizan la bidimensionalidad de forma formalista recuperando alguno de los postulados del Postmodernismo de los años 1980. La segunda tendencia, por su parte, interpretó el *collage* como un mecanismo moderno que hace uso de la diferenciación visual como un medio para trascender la realidad. Caracterizado como progresivo, aborda el *collage* como un proceso de expresión visual que escapa a los medios establecidos. Esta presencia es distintiva de oficinas neorracionalistas como OFFICE KGDVS (fig. 2), DOGMA o baukuh, prácticas que miran al pasado para producir el futuro no para reproducirlo.

Si bien el carácter ideológico y oposicional del *collage* está claro, es necesario en este punto resolver dos preguntas: ¿Cómo es posible que tendencias antagónicas hicieran uso del mismo mecanismo y estética para explicitar sus propuestas? ¿En qué medida los procesos que posibilitaron la reaparición del *collage* se encuentran en el origen de esta coexistencia? La respuesta la encontraremos en tres características derivadas del momento tecnológico en el que surgió el propio dispositivo de representación: su capacidad para la resignificación, la nostalgia como imagen y la explicitación de la diferencia.

⁴ Owen Hopkins, "What Is Multiform?", *Architectural Design* 91, n.º 1 (2021): 6-11.



Figura 1. FAT Architects, *The Villa*, 2008. Fuente: <http://www.fashionarchitecturetaste.com>.

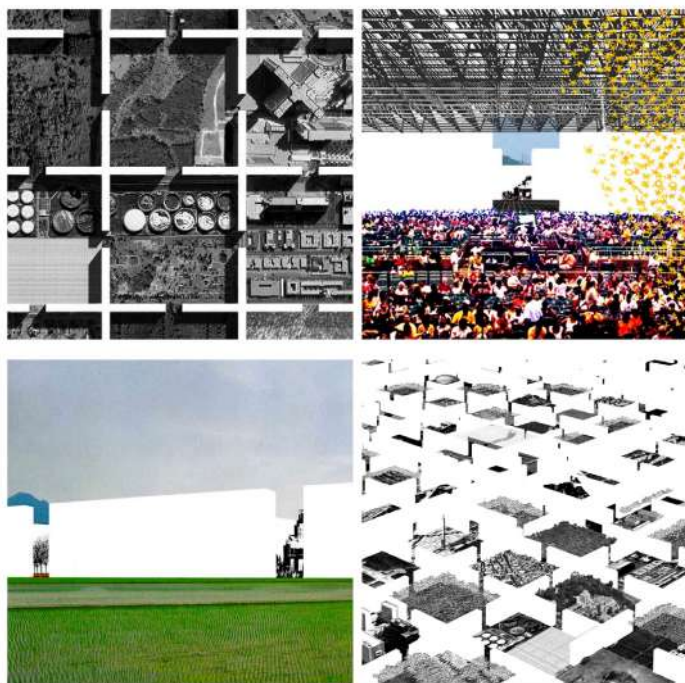


Figura 2. DOGMA and OFFICE, *City Walls*, proposal for a multifunctional city in Korea, 2005. Fuente: <https://www.dogma.name>.

El *collage* PostDigital como dispositivo resignificativo. Del corta y pega al *sampleo*, una evolución tecnológica

Los *collages* PostDigitales (PoDi) surgen como la adaptación digital de un método que existe desde los años 10 del siglo XX,⁵ el *collage*, producto de un momento en el que artistas como Braque o Picasso tomaron la decisión de comenzar a cortar fragmentos de materiales preexistentes y recombinarlos sobre una superficie común. Como parte de su cubismo analítico estos artistas buscaban el traslado de cuestiones tridimensionales a un formato bidimensional mientras reclamaban el potencial de la pintura para ser explorado como “arte de representación e ilusión”.⁶ A través de su trabajo se reivindicaba lo plano como un campo de acción que sobrepasaba la mera representación de la tridimensionalidad. En palabras de Greenberg: “la pintura debía hacer evidente, más que pretender denegar, el hecho de ser físicamente plana”.⁷ A pesar de que sus tecnologías sean sensiblemente diferentes, la reivindicación de la imagen plana como superación de la subjetividad de la perspectiva está también en la base del *collage* PostDigital. La negación de la profundidad en la forma de la perspectiva humana es una reivindicación de la planitud literal⁸ de la pantalla y del formato como un campo independiente de acción.

La diferencia entre ambos procesos de *collage*, el analógico y el digital, radica fundamentalmente en la naturaleza de los elementos que componen la planitud representada. Mientras que el *collage* analógico emplea pedazos materiales que cuentan con las propiedades físicas requeridas, los *collages* postdigitales son posibles gracias a la acumulación de fragmentos electrónicos que una vez formaron parte de imágenes digitales. Aunque el proceso es similar, con la excepción de que las tijeras y el pegamento fueron sustituidas por Photoshop a comienzo de los años 2000, la innovación radica en dos aspectos fundamentales: el volumen de material disponible para iniciar el procedimiento de recombinación y, sobre todo, en la posibilidad de edición inmediata e ilimitada de dichos fragmentos. El proceso de composición de *collage* transita entonces desde el cortapega del proceso analógico hacia el *sampleo* del proceso PostDigital. Esta transición es el resultado de un momento tecnológico que proporcionó a los diseñadores una oportunidad previamente desconocida: una cantidad prácticamente infinita de recursos visuales fácilmente accesibles y empleables. Esta acumulación de información gráfica es el resultado del estado de la tecnología en el momento de su surgimiento, con la aparición de Google Images en 2001 y la posterior consolidación de herramientas como Facebook, Instagram o Pinterest. El tándem formado por el almacenamiento de datos ilimitado y la infinitud de la edición digital presenta la memoria como factor por dos razones fundamentales: la posibilidad de recuperación de materiales pasados para componer el futuro y la acumulación de información que permite la reactivación de dichos materiales.

⁵ Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1961), 77.

⁶ Greenberg, *Art and Culture*..., 71.

⁷ Greenberg, *Art and Culture*..., 71

⁸ Los conceptos de planitud literal y representada fueron definidos por Greenberg para describir el cubismo, el *collage* y el arte moderno de los años 10 del siglo XX. El primero refiere al medio en el que la obra de arte es localizada mientras que el segundo alude a las figuras y planos que dan forma a la composición.

Su génesis basada en la reactivación y edición de materiales preexistentes nos permite hablar del *collage* PostDigital como una operación de *sampleado* que trasciende el mero ensamblaje y composición de materiales. El *sampling* es una técnica de producción musical originada en los años 70 introducida por los creadores del Fairlight CMI, un sintetizador capaz de grabar y reproducir sonidos cuya aparición estimuló el desarrollo de la música hiphop en los años 80. En la industria musical *samplear* implica el corte de un fragmento de una canción para reutilizarlo en la composición de otra pieza musical. Los fragmentos obtenidos, llamados *samples*, son extraídos de su contexto original en forma de voces, melodías o ritmos y pueden ser posteriormente editados de diferentes formas: acelerándolos, ralentizándolos o deformándolos. Una vez termina la operación de transformación los *samples* individuales se ensamblan con el resto de materiales a través del uso software digital dando lugar a una nueva composición ORIGINAL. Las lógicas de esta operación pueden ser trasladadas al análisis del proceso compositivo del *collage* PostDigital para entender que se trata de un proceso de sampleado visual cuyos *samples* están constituidos por fragmentos de imágenes procedentes de obras preexistentes. Una vez estos fragmentos son separados de su origen se combinan para constituir una nueva imagen mientras que por el camino pueden ser alargados, reducidos, coloreados u oscurecidos. Este proceso de copia-pegar-edita-ensambla tiene una consecuencia directa importante. Desde la utilización de las siluetas de David Hockney a las plantas de Henri Rousseau esta operación se basa en un proceso constante de resignificación por ensamblaje. Los *samples* son extraídos y descontextualizados de su pieza original e insertados en una nueva imagen mientras que su significado se disuelve y se reconstruye para cumplir un nuevo objetivo. Los fragmentos pueden mantener sus atributos visuales pero su mensaje intrínseco puede variar de forma que el mismo significante visual puede acarrear mensajes muy diferentes.

Esta tecnología de *sampleo* implica la reutilización de fragmentos de trabajos existentes que se utilizan indistintamente para proyectos sin relación alguna entre ellos ni con el original. Por ejemplo, las famosas palmeras del *A Bigger Splash* de David Hockney (fig. 3) o las siluetas de *Peter Getting Out of Nick's Pool* (fig. 4) aparecen de forma indistinta en *collages* de fala Atelier (Apartamento en Batalha, fig. 5) o de OFFICE KGDVS (Escuela de música en Muharraq, fig. 6), entre otros. Este tipo de situaciones nos lleva a una doble conclusión. Primero, en el *collage* PostDigital los mismos significantes pueden aparecer en trabajos con significados que no corresponden. Su presencia en dichos trabajos no quiere decir que fala Atelier u OFFICE necesariamente busquen una arquitectura burguesa subversiva en el estilo de Hockney sino que simplemente les gustan sus pinturas; su uso es superficial, tecnológica e intelectualmente. No es posible presuponer que exista un solape ideológico, por lo que los atributos visuales de la imagen y su mensaje están desconectados. Por tanto, los *samples* empleados en el *collage* PoDi deben ser leídos como una agrupación personal de referencias que no arrastran significados concretos. Una vez se ha establecido la diferencia visual, la ideología emerge como un elemento importante para entender la vuelta a la bidimensionalidad, pero es necesario incidir en el hecho de que la existencia de un discurso teórico es paralela a la de las imágenes, no un producto de las mismas.



Figura 3. David Hockney, *A Bigger Splash*, 1967. Fuente: <https://www.tate.org.uk>.

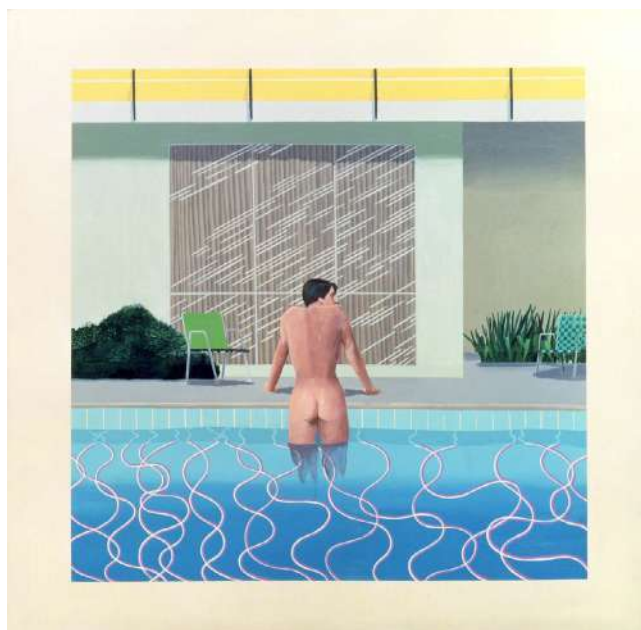


Figura 4. David Hockney, *Peter Getting Out of Nick's Pool*, 1966. Fuente: <https://www.tate.org.uk>.



Figura 5. fala Atelier, *Apartment in Batalha*, 2012. Fuente: <https://falaatelier.com>.

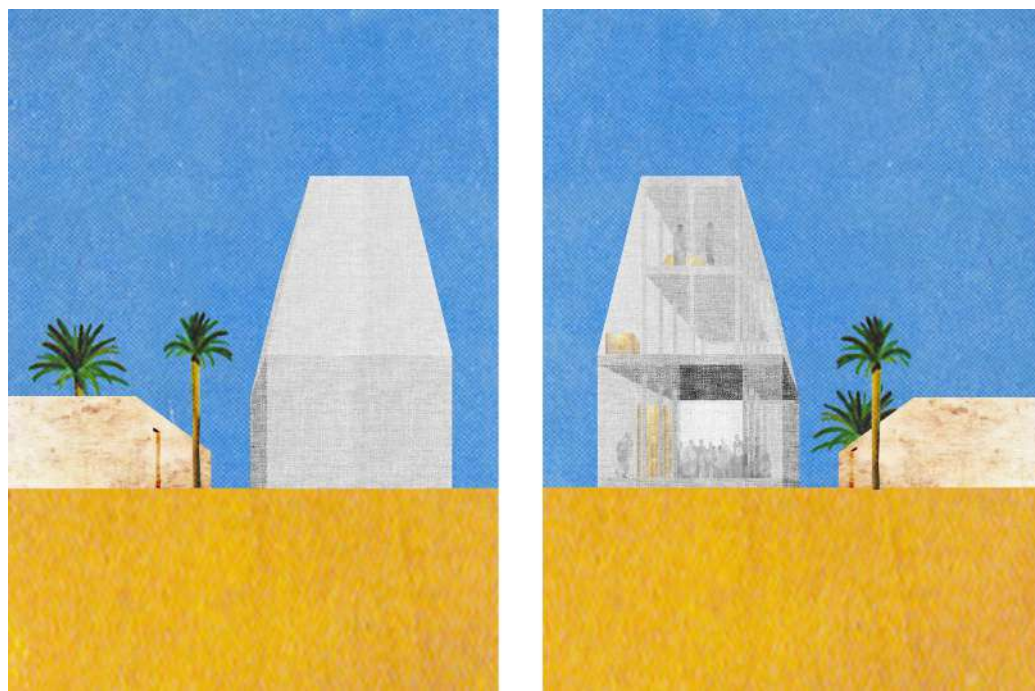


Figura 6. OFFICE KGDVS, *Center for Traditional Music, Muharraq*, 2012. Fuente: <http://officekgdvs.com>.

El collage PoDi como evolución tecnológica. De lo digital a lo PostDigital

Es posible entender en este punto que el *collage* postdigital surge en un momento muy determinado como consecuencia de varios hechos que coinciden en el tiempo, principalmente un clima de inestabilidad vital, la reivindicación del dibujo como proceso creativo y un momento tecnológico muy concreto. Sin embargo, es necesario también prestar atención al adjetivo que Jacob puso a este tipo de creación visual: la palabra PostDigital. Esta etiqueta puede resultar confusa porque infiere que de alguna forma estos procesos trascienden el modo de producción digital, cuando la realidad es bien distinta. El concepto PostDigital teorizado por Cramer refiere a un conjunto de prácticas multidisciplinares que reinterpretan la forma en que se utilizan las herramientas digitales, para introducir en ellas formas propias del trabajo analógico. Es importante recalcar que lo Post-Digital no debe interpretarse como el final “de algo de la misma forma que hacen el postmodernismo o la posthistoria, sino de una forma más similar al post-punk o el post-comunismo”.⁹ Lo Post-Digital es una continuidad de lo digital que no supone una ruptura radical con los procesos previos. De hecho, es una revisión de sus posibilidades que mira a las tecnologías desfasadas para incorporar potencial adicional en las nuevas. Esta noción es clave para entender el éxito de los *collages* compuestos digitalmente, ya que su razón de ser consiste en aprovechar las

⁹ Florian Cramer, “What is Post-Digital?”, *A Peer Reviewed Journal About* 3, n.º 1 (2014): 13.

ventajas del estado del arte tecnológico para trascenderlo. No se trata de no usar el ratón y la pantalla sino de usarlos como si fueran un rotulador y un papel controlados por la mano. En palabras de Cramer, la postdigitalidad es “tecnología antigua utilizada como tecnología nueva”.¹⁰ De su texto “What is the Post-Digital?” se pueden extraer dos ideas que definen lo que representa el surgimiento del *collage* postdigital. Por un lado, Cramer afirma que los trabajos Post-Digitales pretenden rebatir la asunción común de que las tecnologías computacionales digitales son la mejor opción por defecto abriendo la discusión a la integración de otros procesos anacrónicos. Por otro lado, apunta que la capacidad de los procesos PoDi para revivir formas mecánicas de hacer no es únicamente una manera superficial, sino que implica una reformulación del uso de las herramientas digitales.¹¹ Por ello no supone una negación de lo digital para implementar lo analógico, sino que intenta explotar cualidades específicas de lo “viejo” que solucionen las limitaciones de lo “nuevo”.¹²

Carpo ha definido esta actitud como indiferencia frente a la tecnología¹³ y esta afirmación ha sido respaldada, aunque contestada, por representar una visión muy específica sobre el significado de la tecnología como proceso moderno.¹⁴ Sin embargo, es posible afirmar que el *collage* Post-Digital es un elemento fundamentalmente tecnológico producto de su tiempo, que si bien no supone una superación disruptiva de un modelo anterior, reinterpreta y transforma los medios existentes para completarlos. La renuncia al uso de las tecnologías más novedosas, identificadas en la forma del render fotorrealista o la robotización, es posible al abrazar la estética de la acumulación, la inmediatez y la fragmentación propia de otros espacios contemporáneos como Google Images, Instagram, Pinterest (fig. 7) o Facebook. La elección deliberada de esta tecnología y no de la estética de la perfección y el realismo es ideológica y responde a la necesidad de diferenciarse y distanciarse respecto de los productos que se asocian a ella. La adaptación del momento tecnológico a la forma “manual” de dibujo como un proceso de construcción espacial permitiría que lo digital (en realidad lo PostDigital) pudiera acomodar nuevas demandas y visiones. O, al menos, a hacerlas visibles.

El *collage* PostDigital como producto. Cuestión de diferencia

En este punto es posible concluir que el *collage* PostDigital como medio de representación arquitectónica se constituyó a inicios de los 2000 como un elemento rupturista a varios niveles: estético, tecnológico o ideológico. Sin embargo, el potencial de resignificación desarrollado anteriormente posibilitó que de forma paralela convivieran reivindicaciones cuyas ideas específicas acerca de como debía ser el futuro eran enormemente distintas.

¹⁰ Cramer, “What is Post-Digital?”..., 17-19.

¹¹ Cramer, “What is Post-Digital?”..., 18

¹² Cramer, “What is Post-Digital?”..., 21.

¹³ Mario Carpo, “Post-Digital “Quitters”: Why the Shift Toward Collage Is Worrying”, *Metropolis (sitio web)*, 26 de marzo 2018, <https://metropolismag.com/viewpoints/post-digital-collage/>.

¹⁴ Davide Tommaso Ferrando, “From Nonchalance to Innocence. Post-Digital Architecture in the Environment of Social Networks”, *International Journal of Architectural Theory* 25, n.º 40 (2021): 147.

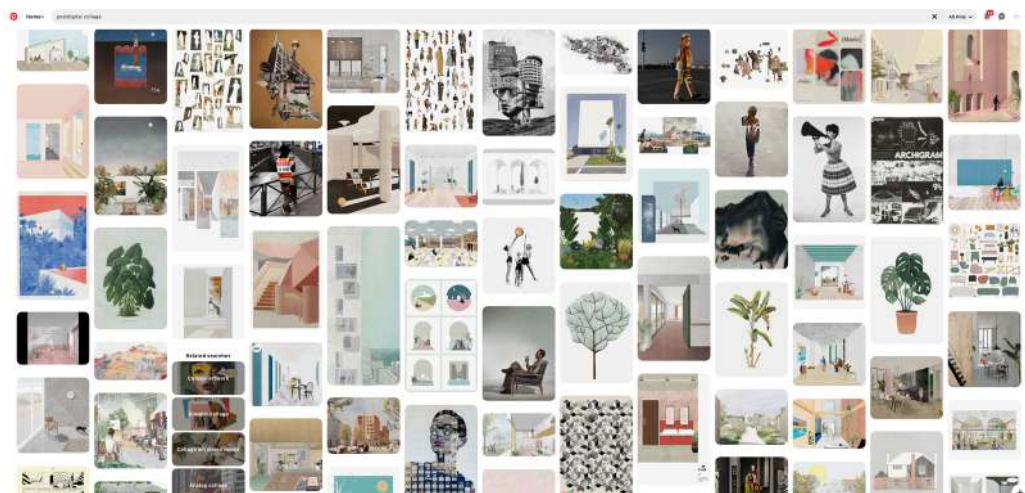


Figura 7. Acumulación de imágenes en repositorios digitales, en este caso Pinterest. Imagen cortesía del autor.

A nivel fenomenológico la forma más rápida de evidenciar una diferencia es actuar sobre la apariencia visual de las cosas. Si queremos que dos objetos sean diferentes no hay nada más fácil que hacer que su apariencia física sea distinta. Si los renders realistas estaban identificados con la opulencia y la especulación como consecuencia de las crisis, los discursos disruptivos abrazaron el *collage* PostDigital buscando la distinción visual. Al hacerlo, estaban explícitamente forzando una discontinuidad a través de la revitalización de una técnica composicional propia del siglo XX. Esta perversa decisión antimoderna de mirar al pasado para reactivar el *collage* y presentarlo como una novedad presenta preguntas acerca de sus derivadas materiales y teóricas. Si consideramos las imágenes como productos, es posible analizarlas siguiendo las teorías de marketing alrededor del concepto de diferenciación. El término diferenciación de producto acuñado por Chamberlin en 1933 refiere el proceso por el cual un objeto es distinguido de los demás para hacerlo atractivo a un determinado grupo de consumidores.¹⁵ Siguiendo la teoría, la diferenciación debía darse a través del contraste material, pero esta no debía ser la única técnica empleada. Además de la estética, las diferencias entre unos productos y otros debían ser subrayadas a través de la descripción oral o escrita, de forma que pudiese transmitirse de manera clara un valor añadido adicional al usuario. De esta forma, en la operación intervendrían tres agentes: el objeto que pretende ser comercializado, la narrativa que enfatiza y justifica la diferencia y, como resultado, el beneficio perseguido. En el análisis del *collage* Post-Digital hemos identificado el primero de ellos, el objeto visualmente diferenciable en la forma del *collage* como estética. También se ha hablado de las distintas narrativas que acompañaron al uso del

¹⁵ Edward Chamberlin, *The Theory of Monopolistic Competition: A Re-Orienting of the Theory of Value* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1962).

collage como representación. Sin embargo, aún no se han discutido los posibles objetivos buscados a través de esta ruptura.

Los beneficios alrededor de la explicitación de la diferencia son fáciles de encontrar. La arquitectura, para bien o para mal, es una actividad que ha estado tradicionalmente conectada con la idea de transacción material por lo que es posible observarla como si se tratara de cualquier producto que forma parte de un mercado. En el entorno profesional arquitectónico de comienzo de los 2000 los planos bidimensionales y los renders perspectivas realistas se consolidaron como los medios de representación hacia los que se dirigía la práctica. Además de ser las técnicas utilizadas por el *statu quo*, su uso tenía aparejadas una serie de factores materiales condicionantes como la necesidad de inversión para acceder a las tecnologías tridimensionales. Aquellas oficinas que pudieron encajar con el momento tecnológico adoptaron el estilo monopolizando concursos, premios y encargos ya que los renders aportaban un valor añadido. Como respuesta a esta situación, las prácticas que utilizaban el *collage* intentaban ganar acceso a ese nicho de “clientes” ofreciendo exclusividad, diferencia. Si el grueso de equipos seguía la ruta de los dibujos perspectivas realistas estas oficinas vendían algo distinto, la vuelta del artista. No tiene interés discernir si esta elección parte de una necesidad económica o de convicciones concretas, pero el uso de un registro gráfico concreto ayudó a posicionarse a ciertas prácticas a niveles tanto académicos como profesionales. La importancia de esta noción de exclusividad detrás del *collage* digital es evidente en algunos casos concretos, por ejemplo, el del estudio belga-italiano DOGMA dirigido por Aureli y Tattara. En su manifiesto *Architecture Refuses*,¹⁶ escrito en 2008, ellos describieron su trabajo prestando atención a lo que no querían hacer por encima de lo que sí proponían. Entre sus renunciadas se encontraban algunos elementos que refieren directamente las características de la arquitectura digital del momento “no branding, no blobs, no parametric formalism, no icons, no iconic buildings, no networks, no logos, no blogs, no form-Z, no 3-D-MAX, no maya, no catia, no biomorphic design, no shapes, no non-standard-architecture”.¹⁷ En este texto manifestaron su oposición frontal a prácticamente cualquier aspecto que pudiera ser relacionado con las tecnologías digitales o las condiciones de producción existentes, o lo que es lo mismo, su oposición a las corrientes dominantes de la escena arquitectónica profesional y académica. Sin embargo, más tarde en 2019, escribieron lo siguiente sobre el *collage*: “Unos años más tarde abandonamos gradualmente su uso cuando nos dimos cuenta que se había convertido en una moda inaguantable, desprovista de cualquier significado”.¹⁸ La implicación de una comparación entre estas dos citas es automática: el *collage* fue interesante para ellos mientras era exclusivo y permitía conducir un mensaje diferente, de oposición. Si se convierte en una estética genérica y una moda, ellos preferían hacer otra cosa. Este hecho, concreto, permite clarificar un aspecto fundamental

¹⁶ DOGMA, “Architecture Refuses”, *GIZMO*, 12 de diciembre de 2008, <http://www.gizmoweb.org/2008/12/dogmaarchitecture-refuses/>.

¹⁷ DOGMA, “Architecture Refuses”...

¹⁸ Pier Vittorio Aureli y Martino Tattara, “Paint a Vulgar Picture. On the Relationship Between Images and Projects in Our Work”, *Piano b. Arti e Culture Visive* 4, n.º 2 (2019): 15.

para el surgimiento y generalización del *collage* PostDigital: su sentido como elemento de ruptura visual que acompaña discursos e ideologías igualmente de ruptura.

El *collage* PoDi como herramienta para visualizar un cambio

El surgimiento del collage como herramienta de representación arquitectónica no fue casual. Su capacidad para la resignificación derivada de un mecanismo compositivo a partir de fragmentos descontextualizados permitió la aparición del mismo como un dispositivo simbólico. Visualmente disruptivo, pero aún vacío y reconfigurable a niveles discursivos. Si el realismo y la alta resolución del render perspectivo lanzaba un mensaje de valor y optimismo el *collage* PoDi permanecía abierto y abstracto en apariencia. La ausencia de significados preconcebidos asociados al uso de esta técnica en un momento de incertidumbre y cambio lo convirtió en una estética para escenificar oposición. Fáciles de producir por el momento tecnológico en el que surgen, esta diferencia visual hacía evidente el rechazo de la arquitectura del capital a través de su misma representación. Sin embargo, las propuestas transformativas que se escenificaron a través de su uso no fueron homogéneas, aunque el uso del collage contribuyó a la creación de una identidad distintiva que permitió posicionar estos discursos de forma específica dentro de contextos profesionales y académicos concretos. La asimilación de las lógicas comerciales de diferenciación a través de la vuelta de la representación plana permitió la canalización de narrativas que se oponían a los conceptos establecidas ya fuera a través del formalismo y la citación o de un modernismo con vocación social. El *collage* PostDigital debe ser entonces entendido, con sus propias heterogeneidades, como un medio para visualizar la posibilidad de un cambio. El corta, pega y samplea como imagen de una ruptura, que podía ser progresiva o regresiva, pero aún así era una ruptura.



UNIVERSIDAD
DE GRANADA