

COMUNICAR LA ARQUITECTURA

DEL ORIGEN DE LA MODERNIDAD A LA ERA DIGITAL

eug



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, Maria 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 <i>ARQUITECTURA</i>	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 Orero, 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: FIVE ARCHITECTURAL NARRATIVES FROM UNITED STATES HISTORY, 1871-2020</i>	1121
Irene Hwang	
<i>HOUSE BEAUTIFUL: INTRODUCING AMERICAN WOMEN TO THE WORLD</i>	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 CONSTRUCCIÓ</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 COLEGIALES 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 Muncio	
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	

La forma de la luz. Proyectos, imágenes, recuerdos (s. XX-XXI)

The Shape of Light. Projects, Images, Memories (20th-21st c.)

MARIA GRAZIA D'AMELIO

Università degli studi di Roma Tor Vergata, damelio@uniroma2.it

ANTONELLA FALZETTI

Università degli studi di Roma Tor Vergata, falzetti@ing.uniroma2.it

HELENA PÉREZ GALLARDO

Universidad Complutense Madrid, hperezga@ucm.es

Abstract

Hasta la introducción de la fotografía y la cinematografía, la memoria visual de algunos hitos arquitectónicos, especialmente los que servían de telón de fondo efímero a solemnes ceremonias laicas y religiosas, pasaban a la historia por medio de grabados y a veces de *ècfrasis*. En particular, las grandes liturgias políticas de masas del siglo XX a menudo sólo se han perpetuado mediante imágenes fotográficas y fotogramas, convirtiéndose, a veces, estos materiales documentales en la única prueba de proyectos que, habiendo sido concebidos para la corta vida de la arquitectura efímera, no han dejado otras huellas; tanto más cuando los elementos de la composición incluyen materiales “esquivos” como el agua o la luz.

Until the introduction of photography and cinematography, the visual memory of certain architectural landmarks, especially those that served as the ephemeral backdrop to solemn secular and religious ceremonies, was recorded in engravings and sometimes in *ècphrasis*. In particular, the great mass political liturgies of the twentieth century have often been perpetuated only through photographic images and photograms, these documentary materials sometimes becoming the only evidence of projects which, having been conceived for the short life of ephemeral architecture, have left no other traces, especially when the elements of the composition include “elusive” materials such as water or light.

Keywords

Representación gráfica, arquitectura de luz, proyección arquitectónica

Graphic representation, architecture of light, architectural projection

Desde tiempos inmemoriales la captación de la luz natural fue perseguida por los arquitectos hasta límites asombrosos, con ejemplos que van desde el Panteón de Roma o el interior borrominiano de San Giovanni Laterano, hasta la Grand Central Terminal de Nueva York, sólo por citar algunos significativos ejemplos. Nuestro interés, sin embargo, se centra en el uso de la luz artificial como elemento capaz de crear arquitecturas en sí mismas¹.



Figura 1. Alfred Stieglitz, *Grand Central Terminal*, Nueva York, c. 1930, fotografía. Fuente: Nueva York, Metropolitan Museum.

Dejando a un lado el uso de la luz en las escenografías teatrales, es un tema del que la historiografía no se ha ocupado de forma amplia, en gran medida por el hecho de una ausencia de fuentes gráficas. Las noticias de proyectos de iluminación anteriores al siglo XVIII, son escasos y muy contados. Conocemos por descripciones, las ochenta cornucopias luminarias del Altar de la Confesión en la Basílica de San Pedro, cuya luz brillaba perennemente, desde la parte inferior, proyectando la luz sobre el baldaquino reformado bajo Urbano VIII, deslumbrando la vista y desmaterializando el borde de mármol que rodeaba el foso, como ilustraron numerosos dibujos y grabados de finales del siglo XVIII, como los de Louis Jean Desprez.

¹ Entre los pocos: Alberto Grimoldi y Angelo Giuseppe Landi, *Luce artificiale negli edifici fra Settecento e Ottocento. Letteratura, fonti, esempi* (Turín: Mimesis Edizioni, 2019); Alberto Grimoldi y Angelo Giuseppe Landi (eds.), *Luce artificiale e vita collettiva* (Turín: Mimesis Edizioni, 2021), con bibliografía de referencia.

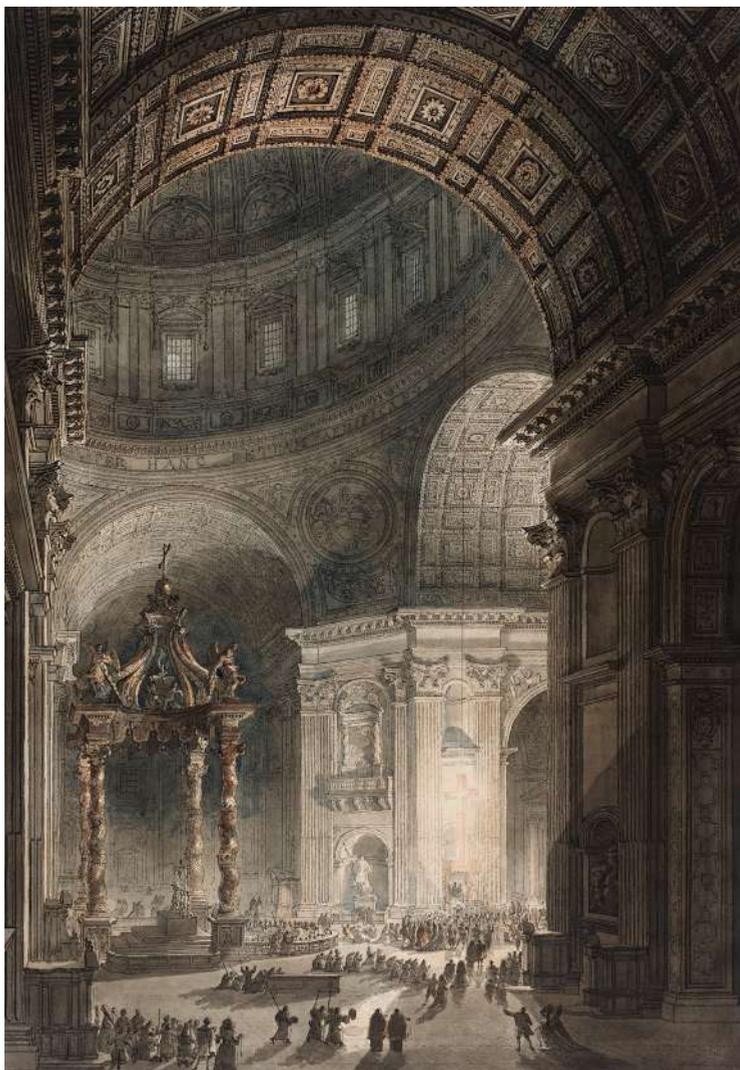


Figura 2. Louis Jean Desprez, *Illumination de la Croix de Saint Pierre à Rome*, 1787, grabado coloreado. Fuente: Los Ángeles, Contemporary Museum of Art.

En el Siglo de las Luces, los dibujos proyectuales del revolucionario Boullée incidían en el papel de la luz como elemento indisoluble de la propia arquitectura dotándolo de lo que él denominaba “carácter”: “Poner carácter en una obra es emplear correctamente todos los medios propios para no hacernos experimentar otras sensaciones que las que deben resultar del objeto”². Esos medios propios como señaló Delfín Rodríguez, “implicaban la

² Étienne-Louis Boullée, *Essai sur l'Art*, edición de textos reunidos por Jean-Marie Pérouse de Montclos (París: Hermann, 1968), 76.

propuesta de nuevos significados para la reducción formal de la arquitectura”³, mediante dos mecanismos e los que Boullée se sentía especialmente orgulloso, como era la “arquitectura de las sombras” y la “arquitectura enterrada”. La arquitectura de las sombras no era sino el estudio de los efectos cambiantes de la luz a través de las estaciones o del día o la noche, una arquitectura de las sombras destinada, fundamentalmente, a arquitecturas funerarias o religiosas (p. e. proyecto para una *Iglesia de una metrópolis en la festividad del Corpus Christi, 1781* o *Cenotafio a Newton, 1784*).

En realidad cuando la luz sustituye a un “espacio construido” está realizando una anti-arquitectura si se comparte la idea de que la arquitectura es materia sólida e integrada con el suelo; de hecho, dicho “espacio construido” aparece al atardecer y se disuelve con el crepúsculo. Proyectos que, en realidad, se convierten en epifanías que se renuevan en el ciclo día/noche, durante la duración de las celebraciones, es decir, tres o cuatro noches.

El concepto de la arquitectura de las sombras de Boullée será claramente inspiradora de las aparatosas arquitecturas ceremoniales de los fascismos del siglo XX.

Una de las referencias visuales inmediatas serán las catedrales de luz (*Lichtdom*)⁴ en Nuremberg, para los mítines anuales que entre 1923 y 1938, organizó el partido nazi (*Reichsparteitag*).

A partir de 1927, la ciudad de Nuremberg fue elegida por Hitler como sede, ofreciendo un telón de fondo histórico para exaltar la grandeza del antiguo pasado germánico. Nada más alcanzar el poder (1933), Hitler decidió construir un gigantesco complejo arquitectónico compuesto por arenas, salones, estadios, explanadas, calles y plazas... todo ello ocupando una superficie cuatro veces mayor que la de la histórica ciudad medieval. Entre 1936 y 1938, el desfile del Politische Leiter en el Congreso de Nuremberg adoptó la forma de una gran ceremonia nocturna organizada en el Zeppelinfeld. En 1936, 90.000 funcionarios del Estado del Reich participaron en el desfile, repartidos en el centro de la explanada, y 70.000 miembros del partido se sentaban como espectadores en las tribunas laterales. El punto culminante del espectáculo era la famosa “catedral de la luz” (*Lichtdom*) diseñada por Albert Speer, para la que había hecho instalar 130 reflectores antiaéreos motorizados a intervalos regulares alrededor del Zeppelinfeld. Cuando Hitler entró en la tribuna principal, los reflectores se encendían, erigiendo inmensas columnas de luz en el cielo nocturno que alcanzaban una altura de 6 a 8 km. El carácter sagrado y espectacular de esta arquitectura intangible marcó la afirmación de una fuerza colectiva unificada en torno a su líder y proclamó el advenimiento de una “comunidad popular” (*Volksgemeinschaft*).

La imponente cúpula de luz se utilizó también para escenificar la ceremonia de inauguración de los Juegos Olímpicos de Berlín en 1936 que fueron inmortalizados en la célebre *Olympia* de Leni Riefensthal.

Y en 1938, tras su visita de Estado a Mussolini, Hitler hizo una entrada triunfal en su capital iluminada: al poner el pie en tierra, los mismos focos antiaéreos formaron columnas

³ Delfín Rodríguez Ruiz, “Étienne-Louis Boullée”, en Valeriano Bozal, ed., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (Madrid: Visor, 1996), 111-131.

⁴ Sophie Laroche, *Architectures impossibles* (Nancy: Musée des Beaux Arts, 2022).

virtuales alrededor de la rotonda de la Gran Estrella en el Tiergarten, marcada en su centro por una columna real, la Columna de la Victoria.

Con su Catedral de la Luz de 1936, Speer afirmó haber creado la primera arquitectura luminosa:

La impresión superó con mucho lo que había imaginado. Los ciento treinta haces de luz claramente delimitados, colocados alrededor del Zeppelinfeld sólo a doce metros uno de otro, resultaban visibles hasta una altura de seis a ocho kilómetros, y allí se difuminaban en una gran superficie luminosa. El conjunto daba la impresión de un espacio gigantesco en el que los distintos haces parecían tremendos pilares de unos muros exteriores infinitamente altos. Una nube surcaba de vez en cuando la corona de luz y añadía un elemento surrealista al grandioso efecto. Creo que aquella “catedral de luz” constituyó la primera muestra de arquitectura luminosa. Para mí sigue siendo no sólo mi obra más bella, sino también la única de mis creaciones espaciales que, a su manera, ha logrado sobrevivir al paso del tiempo.⁵



Figura 3. Lala Aufsberg, *Catedral de luz*, hacia 1937, fotografía. Fuente: Nuremberg, Archivos Municipales.

⁵ Albert Speer, *Inside the Third Reich* (Nueva York: Weidenfeld & Nicolson, 1969), 712.

En el universo distópico nazi, es interesante ver cómo, Albert Speer (1905-81) utilizando un medio no convencional, consiguió definir una arquitectura efímera e inmaterial, ausente de gravitas, que variaba en las diferentes concentraciones temáticas. Constante en cada evento es una teoría columnaria “clásica” realizada con 152 reflectores tácticos dirigidos verticalmente y colocados a intervalos constantes de 12 m⁶, situados en la zona donde entre 1935 y 1937 se levantaría el Zeppelinfeld, modelado sobre el altar de Pérgamo. Durante las noches de las concentraciones, los potentes chorros de luz emitidos por los proyectores definían el borde de la zona, dentro de la cual enormes braseros y miles de antorchas creaban también un fuerte contraste entre la luz y las largas sombras; todo ello encendido a las 8 de la tarde, cuando el sol poniente iluminaría el cuerpo del Führer.

Es posible que la multitud que se encontraba en el interior de este recinto luminoso no tuviera una percepción clara del espacio al estar expuesta al resplandor. Es precisamente el repertorio fotográfico y fílmico de estos acontecimientos el que sigue comunicando el poderoso impacto de estas exhibiciones que celebran un perverso universo de poder y gloria (que dramáticamente desemboca en un crimen universal) y que siempre plantea interrogantes sobre la línea divisoria entre arte y moralidad. En particular, el repertorio de imágenes revela el nuevo lenguaje de la fotografía de arquitectura en los que comienza a fotografiarse desde puntos de vista elevados que hacen desaparecer el horizonte fotográfico y que al distorsionar deliberadamente la perspectiva, amplifican estos efectos escenográficos. Esta representación fotográfica de las arquitecturas de luz está destinada a la contemplación estática, a modo de lectura barroca de esta gran escenografía en la que, al igual que en la pintura, las grandes diagonales hacia el infinito o el efectismo de la monumentalidad producida en la retina. Dos textos aparecidos en 1925 serán fundamentales en esta nueva representación de la arquitectura: el libro *Amerika*, del arquitecto alemán Erich Mendelsohn y en el texto de László Moholy-Nagy, *Malerie Fotografie Film* (publicado en 1927), en el que plasmó su “nueva visión” de la arquitectura, cuya transgresión, consistió en rechazar la idea de perspectiva que se había venido utilizando desde el renacimiento para modificar el punto de vista que se fija y gira o muy alto o muy bajo, anulando la idea de horizonte y perdiendo el equilibrio ortogonal.

El uso de columnas y cúpulas luminosas fue una constante en buen parte de las celebraciones nazis. Una impresionante cúpula luminosa se utilizó para la ceremonia de inauguración de los Juegos Olímpicos de Berlín (1936), realizada por Eberhard von der Trappen con la colaboración de Speer⁷. La cinematografía de Leni Riefenstahl retomó estas mismas proyecciones en su famosa película *Olympia* (1936), en la que, a través de un montaje espectacular, puso en pantalla la defensa del lenguaje clasicista en todas sus formas de representación como manifiesto contra el cine expresionista –y por extensión contra la arquitectura de

⁶ Según Speer, “era como estar en una gran habitación, con los rayos actuando como poderosas columnas de paredes exteriores infinitamente luminosas”, citado en Kathleen James-Chakraborty, *Art, Culture, and Media under the Third Reich* (Chicago: The University of Chicago Press, 2002), 181.

⁷ Allen Guttman, *The Olympics: A History of the Modern Games* (Illinois: University of Illinois Press, 2002), 66.

vanguardia–, cuyas principales figuras fueron expulsadas de los estudios de la UFA con la llegada de Goebbels y, de hecho, de Riefenstahl.

Además, en 1928, con motivo de la semana *Berlin im Licht*, Osram construyó una torre de luz y el mástil de Unter der Linden se iluminó con miles de bombillas eléctricas, materializando los sueños de la arquitectura de cristal de Bruno Taut y Paul Scheerbart, así como las aspiraciones de László Moholy-Nagy (en particular los famosos fotogramas con registro directo de la luz sobre una superficie sensible)⁸.

Reiterando cualquier distancia ideológica, la habilidad de Speer en el diseño, no sólo con los materiales de construcción tradicionales sino también con la luz, también estuvo presente en el pabellón alemán de la Exposición Internacional *Arts et Techniques dans la Vie moderne* de París en 1937; en el Palais Chaillot se expusieron, entre otros, los pabellones alemán y soviético de Boris Jofan y la España republicana de José Lluís Sert y el *Guernica* de Luis Lacasa de Picasso, en recuerdo de la masacre llevada a cabo por la aviación alemana sobre la ciudad.

En el edificio, con un pronaos de altísimas *quadrae columnae* coronado por un águila prusiana con una esvástica en sus garras, la iluminación calibrada desde abajo creaba la sensación de que la propia arquitectura emitía su propia luz, creando efectos de una estética dramatizada por los fuertes contrastes con las densas y oscuras sombras.

También en otras latitudes, pero en las mismas décadas, la luz artificial utilizada como material de diseño para generar formas entra en escenografías (acero y cuerpos iluminantes en *Dance in Metal* de Oskar Schlemmer, Performed by Karla Grosch, 1928) y arquitecturas como en el inexacto Palazzo dell'Acqua e della Luce en el E42 de Roma según la solución de Albini, Gardella, Minoletti, Palanti, Romano, con esculturas de Lucio Fontana.

En esta última, que según el anuncio del concurso (1939) debía ser la *Exposición Histórica de la Luz Artificial*⁹, el tema se resuelve con una gigantesca escultura (la fuente) colocada en contraste con un prisma cuadrado muy estricto (espacio de exposición) sobre una sala hipóstila inundada de luz implantada sobre una pila de agua que refleja la luminosidad, aumentando su intensidad.

Un acuerdo que no hacen sino perpetuar las candidaturas al concurso, unas instantáneas de las maquetas que, convenientemente tratadas, transmiten la poderosa imagen de arquitectura celebratoria de dos elementos “inmateriales”.

También en el Palacio de los Soviets, diseñado por Armando Brasini para el concurso internacional (1931), la torre más alta estaba coronada por una estatua de Lenin: por la noche, dos potentes proyectores concentraban intensos chorros de luz sobre ella, convirtiéndose en parte de la composición arquitectónica y transformando el elemento central en un faro.

⁸ Michael Jakob, “La conquête de la Modernité”, en *Vues d'architectures. Photographies des XIX et XX siècles* (Grenoble: Musée de Grenoble, 2002).

⁹ ACS, Fondo E42, sobre 905, expediente 7892.

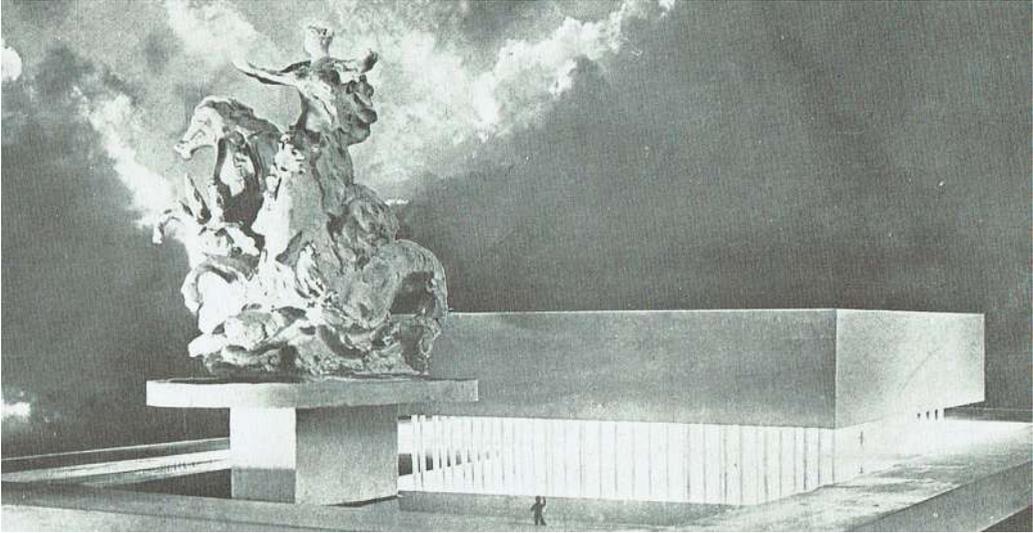


Figura 4. Escultura de Lucio Fontana para el Concurso del palacio de la Luz y del Agua, 1939.



Figura 5. Armando Brasini, *Proyecto para el Palacio de los Soviets*, 1931.

El uso de la luz artificial como evocadora de formas es frecuente y, en los últimos años, con motivo del atentado de Nueva York de 2001, en *Tribute in Light*, una instalación artística (la primera fue en 2002) busca recordar el volumen antes ocupado por las Torres Gemelas. Montadas en el tejado del aparcamiento de Battery, al sur del monumento conmemorativo del 11-S, las dos grandes luces gemelas se elevan hasta seis kilómetros en el cielo y están

formadas por ochenta y ocho bombillas de xenón de 7.000 vatios colocadas en dos cuadros de 12 metros, que reflejan la forma y orientación de las desaparecidas Torres Gemelas, posibilitando su visualización en un radio de 100 km alrededor del Bajo Manhattan.



Figura 6. Dan Nguyen, *Towers of Light 9/11*, fotografía, 2009.

El poder de la arquitectura o incluso la arquitectura del poder se manifiesta -ahora en la noche del 11 de septiembre de cada año- mediante los reflectores que generan los inmensos dos pilones de luz. Sin embargo, su imagen impresa en películas y difundida por todos los medios de comunicación modernos recuerda la silueta de las Torres Gemelas y alimenta cada día la memoria de las víctimas. Todos estos ejemplos aquí expuestos han demostrado hasta qué punto el uso de la luz artificial influye en la relación entre el objeto arquitectónico

y su percepción cuando ésta es el resultado de un proceso inducido y programado. Una condición particular que induce a la arquitectura a asumir contextualmente, el papel de telón de fondo y de “disposición diseñada” con el de escenario/escenario de representaciones dirigidas que van más allá del límite autocrático del edificio para designar acontecimientos espaciales y urbanos.

Todo ello exige que se preste especial atención al vínculo, que ha ido evolucionando a lo largo de los años, entre el uso de la luz en el ámbito de la arquitectura realizada y el progreso de las tecnologías de iluminación, en continua experimentación, y cómo éstas han influido en el cambio de paradigma de la comunicación.

Hasta principios de los años ochenta, el uso de la luz en la fabricación de la imagen arquitectónica apuntaba a formas expresivas, protagonistas y evocadoras, ya que “en la luz puede verse el milagroso surgir (origen) de las formas, el despliegue del potencial expresivo de los materiales y las figuras, que se desmaterializan en la construcción y ascienden desde las motivaciones prácticas de la escala de valores hasta el ámbito de la más alta espiritualidad”¹⁰.

Si bien cada uno de los ejemplos citados en el texto atestiguan la clara contribución de la luz al poder de comunicación como efecto de un proceso que opera sobre la arquitectura, hay que subrayar, no obstante, que el papel de la luz proyectada, en esos casos, queda confinado en el ámbito de un funcionalismo estricto, limitado en parte por las tecnologías conocidas hasta entonces.

La luz se materializa asumiendo el “cuerpo de la arquitectura” y desnudando, con extraordinaria lucidez, su forma hasta el punto de convertirse en un artificio de perspectiva, una dilatación del espacio, una exaltación de su perentoriedad. Esta actitud, guiada por la búsqueda de la máxima adherencia a la forma del objeto arquitectónico, estimula un modo de comunicación que afecta más al contenido, es decir, a lo que se quiere comunicar, y menos a la relación, es decir, a cómo se comunica. En este sentido, el resultado obtenido debe interpretarse en dos niveles de percepción: por un lado, representa una condición vivencial del espacio arquitectónico fuertemente evocadora; por otro, al aumentar la fuerza de los signos a través de la luz, confirma una imagen de arquitectura estática, inmersa en una fisicidad suspendida, sin movimiento.

Al mismo tiempo, cabe señalar que la comunicación de la arquitectura a través del forzamiento luminístico de la luz y la sombra, el descubrimiento del potencial escénico y los efectos ocultos, presenta una doble cara reservada no simplemente a lo que está delante, sino a lo que está detrás. Subyace a esta idea el prejuicio iconográfico que ve la arquitectura como algo que puede ser continuamente re-cruzado por el topógrafo moderno que quiere comunicar su fuerza y su fisicidad, o incluso volcar sus significados mediante el poder de una imagen invisible. Pero lo que se puede comunicar siempre permanece anclado en la concreción de la obra.

¹⁰ Roberto Secchi, “La ricerca dell'autentico tra metafisica e vitalismo”, en *Architettura e vitalismo. Scritti di architettura della modernità tradotti e commentati* (Roma: Officina edizioni, 2001).

En realidad, esto ya no es así. La luz como agente de comunicación se convierte en un vector polisémico, autónomo e independiente del objeto arquitectónico, del que se distancia afirmando su propia autonomía. Se abren nuevas fronteras que llevan a utilizar la luz para “animar la arquitectura”.

En este nuevo paradigma se manifiesta el tiempo del cambio. Los “horizontes posibles” de la luz, moviéndose dentro de las potencialidades de la disciplina luminotécnica, se han ampliado en la capacidad de someter la arquitectura a nuevas expresiones figurativas, cuyo dominio no reside en la forma y la regla encontradas sino, más bien, en la valorización de las relaciones entre objeto e instrumento y en la dinámica de sus tensiones recíprocas.

Puede ocurrir entonces que sea precisamente la forma-arquitectura, resuelta en imagen, la que experimente una deriva singular. La consistencia física del objeto sigue presente, pero queda desvirtuada como subtexto, reducida a un objeto insignificante de experiencias visuales que se centran en el potencial de una realidad espacial mixta. En el juego de espejismos ópticos, se mide la distancia entre la superficie real y sus innumerables “pieles” virtuales. Una deriva ilusionista con la consiguiente distorsión de la secuencia que encadena la forma al significado al referente.

El material “luz” adquiere así el significado de un elemento forjador de la materia arquitectónica que supera las reglas de la composición y del lenguaje para asumir las de una herramienta operativa, un vector de comunicación no necesariamente subordinado a la forma pura del propio objeto.

Esta condición enlaza bien con la idea de una renovación. Un nuevo poder para mediar la luz en total autonomía con las formas duras de las geometrías de los edificios, eliminando la abstracción de la forma y proyectando la representación arquitectónica hacia una dimensión en la que la “representación” se convierte en parte integrante del trabajo creativo.

En el campo de la investigación del diseño de iluminación

La confianza en las técnicas y la convicción de su ineluctable afirmación ha facilitado un proceso creciente, basado en una continua confrontación entre la sustancia tecnológica y las prefiguraciones de muchos proyectos, explorando las condiciones de su transformabilidad. Una acción que libera la dimensión de la práctica y del pensamiento creativo hacia lo que el filósofo Severino define, a propósito del concepto de límite traspasable o no de la tecnología, la “voluntad de hacer que las cosas se conviertan en otra cosa”.¹¹

Nos referimos a las técnicas y lenguajes del arte digital contemporáneo que presentan un vasto catálogo de herramientas cuyo alcance desborda los límites habituales de la experiencia y acoge nuevos mundos “virtuales” capaces de sustituir a la realidad. El *video mapping*, con su inagotable genealogía de repertorios, y la *SAR-Realidad Espacial Aumentada* indican fórmulas inéditas para comunicar la arquitectura. Fórmulas que inducen al ojo a ver lo que no está ahí. El proyecto visual se mueve, aquí, dentro de espacios libres de invención,

¹¹ Antonella Falzetti, “Processo creativo e invenzione della tecnica”, en *Transizioni. l'avvenire della didattica e della ricerca per il progetto di architettura* (IX Forum della società scientifica nazionale dei docenti di progettazione Icar 14-15- ProArch, Cagliari, 2022), 593.

superpone una “máscara virtual” sobre la arquitectura, transfiriendo su imagen a un espacio abstracto y multiforme.

En esta dirección, destaca la singular experimentación de la Farnesina Digital Art Experience¹² en Roma, un evento de videomapping que, en colaboración con el Bright Festival, ha utilizado la fachada del edificio, a partir de diciembre de 2019, para experimentar y mostrar el potencial de un viaje artístico basado en la fugacidad de las imágenes.

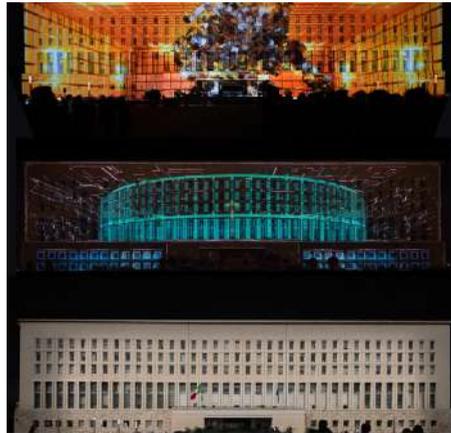


Figura 7. *Farnesina digital art experience*, obra de Antaless Visual Design e Luca Agnani Studio, Bright Festival.

En el edificio de la Farnesina¹³, expresión de una regularidad compositiva absoluta, se superponen redes de luz, se entrelazan, se superponen deformaciones luminosas que contrastan con las geometrías lineales, produciendo efectos visuales caleidoscópicos, imprimiendo en la fachada del edificio figuras en movimiento que transfiguran su imagen, pero manteniendo al mismo tiempo el objetivo de comunicar asombro, curiosidad, conocimiento y suscitar una experiencia envolvente e inmersiva.

En conclusión, la luz artificial puede ser un medio en sí mismo productivo de lenguajes y mensajes autónomos (este aspecto ya se ha destacado anteriormente en relación con las liturgias políticas de masas), pero en estos casos se convierte en un campo de experimentación independiente. La comunicación a través de la luz, liberándose de la restricción del testimonio visual de la arquitectura, se afirma como un campo autónomo de aplicación e investigación, puede manipular la sustancia tectónica y el espacio, consiguiendo finalmente borrar las huellas del objeto al que se asocia.

¹² A partir de 2020 se convierte en una exposición multimedia que se replica, en colaboración con Bright Festival, en siete países que acogen grandes eventos de arte digital.

¹³ El proyecto (hoy sede del Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación Internacional) es obra de los arquitectos Enrico Del Debbio, Arnaldo Foschini y Vittorio Morpurgo (ganadores del concurso en dos fases de 1933-1937). Fue adjudicado por una comisión de la que formaban parte Gustavo Giovannoni, Giovanni Muzio y Pietro Aschieri. Las obras, tras diversos avatares, concluyeron después de la guerra y el edificio se inauguró en 1959.



S O B
R E -
L A B



UNIVERSIDAD
DE GRANADA