

La modernidad arquitectónica enunció y, en algunos casos, experimentó enunciados arquitectónicos que perseguían la normalización de los cuerpos de los humanos como mecanismos para dotar a tejidos urbanos de tamaño medio, con formas de vinculación interhumana construidas por medio de la distancia y de la difusión radial de ritmos audiovisuales. Pero, en una mirada que confronte los enunciados de estos proyectos con sus trayectorias, podría llegar a pensarse que uno de los productos de la modernidad arquitectónica podría haber sido algo un tanto más complejo: la traslación de la gestión social de la diferencia a entornos “de andar por casa”, en los que lo diferente, lo contradictorio o lo disidente, sería disputado por medio de técnicas especializadas de confrontación.

**ANDRÉS JAQUE**

UNIVERSIDAD EUROPEA DE MADRID, ESPAÑA  
UNIVERSIDAD DE ALICANTE, ESPAÑA

## EL INTERIOR Y LA POLÉMICA: RECOLOCANDO EL TELE-URBANISMO DE ALGUNOS MODERNOS

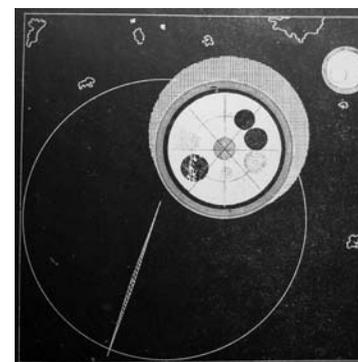


Fig. 1. Ivan Ilich Leonidov: “Edificio de Acciones de Masas del Palacio de la Cultura del Distrito Proletarsky de Moscú” de 1930. Planta

Andrei Gozak y Andrei Leonidov, *Ivan Leonidov. The Complete Works*. Academy Editions, Londres, 1988.

Me propongo exponer ahora no tanto una certeza, sino lo que creo que es más una sospecha. No pretendo demostrar cómo hechos conocidos e interpretados por la crítica y la historia de la arquitectura encierran de manera innegable una realidad hasta ahora no desvelada. Mi intención es más modesta en su ambición probatoria y sin embargo más ambiciosa en la posibilidad de proyectar opciones no tan habituales para operar en el campo del diseño arquitectónico. Sospecho que la manera en que la arquitectura derivada de los experimentos de la modernidad queda imbricada en los procesos de construcción social y en las implicaciones que estos llegan a tener, son, en buena medida, un misterio para la propia disciplina de los arquitectos que, en el estudio de los precedentes de la arquitectura como una colección de sucesivas “proyecciones” instantáneas, explicadas desde las intenciones y no tanto desde sus evoluciones o desde la distancia entre aquellas intenciones y sus recepciones, se ha perdido la oportunidad de capitalizar buena parte del patrimonio empírico que la modernidad ha generado. Y en especial se ha perdido la posibilidad de reconocer las formas de ciudadanía y de interacción política que la han caracterizado.

Comenzaré estableciendo una relación elemental basada en la analogía formal entre dos imágenes de lo que en principio podrían parecer como “cosas” de procedencias desconectadas. La primera imagen (Fig. 1) es una fotografía del plano en planta del proyecto de Ivan Ilich Leonidov para el Edificio de Acciones de Masas del Palacio de la Cultura del Distrito Proletarsky de Moscú de 1930, que no llegó a traducirse en una experiencia edificada<sup>1</sup>.

La segunda es una reproducción de un dibujo del Disco de Exploración Luminosa, conocido también como Disco Nipkow (Fig. 2),

Debo agradecer al profesor Andrés García Larrota, de la Universidad Javeriana de Bogotá, que me haya asistido en la contextualización de la importancia histórica de Disco Nipkow que en una versión muy breve se expone aquí, como parte de los trabajos preparatorios del seminario “El paisaje, la tele y el cuarto de estar. Seminario de ecología, arquitectura y televisión” que dirigí en mayo de 2008, en el Programa de Estudios Internacionales (PEI) de la Universidad Javeriana de Bogotá.

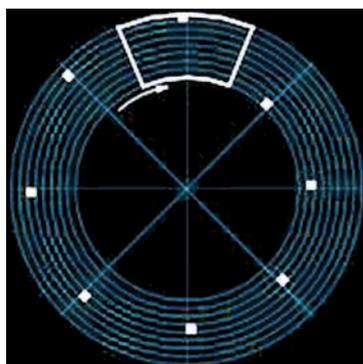


Fig. 2. Disco de Exploración Luminosa, Paul Julius Gottlieb Nipkow, 1884

Andrei Gozak y Andrei Leonidov, *Ivan Leonidov. The Complete Works.* Academy Editions, Londres, 1988.

Un artículo resumiendo las respuestas de Ivan Leonidov a las preguntas que le fueron formuladas en el Primer Congreso de Arquitectos Constructivistas en 1929 fue publicado en la revista *Sovremennaja Arkhitektura*, 1929. Número 3, pp.105-111. Citado en Andrei Gozak y Andrei Leonidov, *Ivan Leonidov. The Complete Works.* Academy Editions, Londres, 1988.

Ídem.

que desarrolló Paul Julius Gottlieb Nipkow en 1884 y con el que consiguió transmitir imágenes en la distancia. Gracias al descubrimiento de las propiedades del selenio, que permitían generar imágenes fotosensibles y fosforescentes, en 1923, John Logie Baird, zapatero y experto en diseño y fabricación de tornos, construyó la primera televisión electromecánica, que fue la base que permitió a Vladimir Sworykin poder construir el primer iconoscopio. La primera estación de televisión fue la W3XK y se trataba de una televisión pensada en un laboratorio científico que llegó a retransmitir imágenes en movimiento de las caras de los científicos que participaban en las investigaciones. Las primeras televisiones que se presentaron al público eran aparatos de 7 pulgadas, que se anunciaban como “rarezas de la tecnología”. En 1928 John Logie Baird realizó la primera transmisión intercontinental, de 128 líneas, con la imagen de la propia antena del sistema. La primera emisión dirigida simultáneamente al público masivo fue la Inauguración de los Juegos Olímpicos de Berlín el 1 de agosto de 1936.

Hay 46 años entre los dos diseños, un gran salto de tamaño y una gran distancia entre los campos disciplinares en los que ambos fueron posibles, pero están atravesados por intereses relacionados. En la parte superior derecha de la planta de Leonidov hay dos masas más o menos circulares que se recortan sobre el fondo negro del dibujo. La más grande de ellas está compuesta por seis círculos sobre el espacio en blanco que queda delimitado por un anillo de circunferencias concéntricas, tras el que podemos ver cómo asoma una retícula fina de líneas blancas. Esta masa, estaba pensada para recibir la cobertura de una cúpula transparente. Y los seis círculos, que quedan confinados en lo que en el dibujo es el interior del anillo de circunferencias paralelas (que probablemente representaban un graderío circular), estaban pensados como escenarios, desde los que arengadores entrenados transmitirían a las masas, equipados con altavoces, las enseñanzas de la Revolución Soviética. Un año antes Leonidov había presentado en el Primer Congreso de Arquitectos Constructivistas dos variantes de una propuesta genérica de “Club de Nueva Forma Social”. La prensa del momento se hace eco de las explicaciones que dio entonces Leonidov sobre la propuesta: “El trabajo analítico y colectivo [de los clubes] debe estar principalmente dirigido por un centro y un instituto especialmente organizado por profesores altamente cualificados en el uso de radio, televisión (transmisión a la distancia de imágenes) y cine, que además aportarán una dirección de alta calidad, de manera que todo esto sea económicamente favorable y que se expanda abrazando a una sección de la sociedad tan amplia como sea posible”. La televisión no es sólo una tecnología con que implementar el equipamiento de los dispositivos arquitectónicos, es también, en sí misma, una forma de organizar el espacio que en este caso podía construirse por medio de profesores expertos que, desde una posición central, “diseminarán los eventos políticos y económicos del día”. Podemos pensar que cada proletario que asistiese a estas arengas, llevaría algo de lo allí dicho a sus entornos domésticos o laborales, y que se convertiría así mismo en un nuevo dispositivo de retransmisión.

No soy el único al que llama la atención la manera en que la representación de la arquitectura de Leonidov se aproxima al diseño industrial. En 1927 D. Aronovich escribe con pesimismo sobre el trabajo de los recientes graduados en VkhUTEMAS, entre los que destaca a Leonidov y a Pashkov: “De cualquier manera, la caída del nivel [entre los estudiantes recién graduados de VkhUTEMAS] es claramente perceptible. Una de las razones para ello, sin duda, es el excesivo entusiasmo de los alumnos de cursos superiores por la ingeniería y por el funcionalismo tecnológico (...) De manera evidente, el resultado es una situación en la que en la exposición, muchos de los diseños de VkhUTEMAS se diferencian poco de los de la Escuela Técnica Superior de Moscú, MVTU [escuela de tecnología, diseño industrial e ingeniería]. D. Aronovich, *Stroitel'naiia Promyshlennost.* Número 6/7. Moscú, p.453. Citado en Andrei Gozak y Andrei Leonidov, *Ivan Leonidov. The Complete Works.* Academy Editions, Londres, 1988, p.42.

Me llama la atención la similitud formal entre los planos de Leonidov y el diseño de los componentes de las primeras televisiones. Tanto el “Edificio de Acciones de Masas” como el “Disco Nipkow” forman parte de proyectos de construcción social por irradiación de contenidos, codificados en forma de series de impulsos físicos que evolucionaban en el tiempo. Proyectos que permitían llevar más lejos, lo que ocurría en el centro de la irradiación y, haciéndolo, involucraban a grupos humanos en una asociación en la que sus cotidianidades quedaban vinculadas por fragmentos de experiencia compartidos. La televisión es en sí una arquitectura, una técnica de reconstrucción social por la habilitación de centros que irradian.

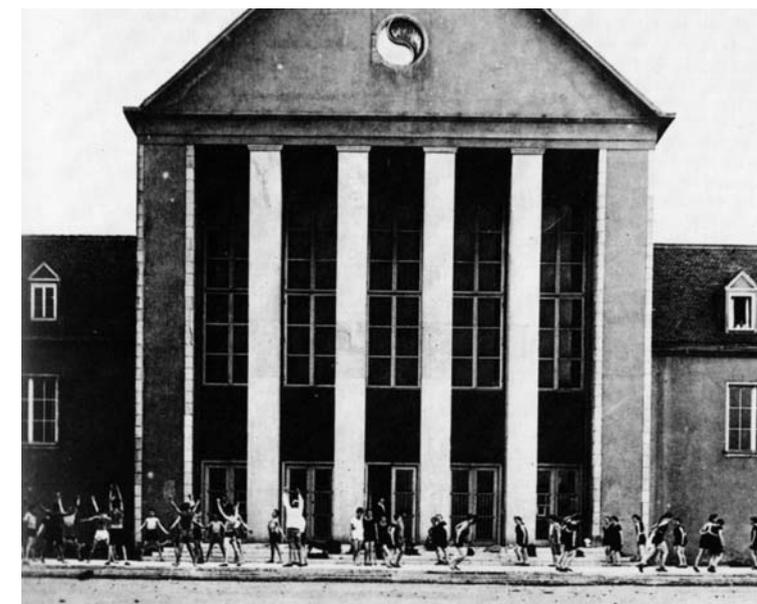


Fig. 3. Hellerau Festspielhaus, 1911

Esta es una fotografía histórica del Hellerau Festspielhaus, (Fig. 3) obra atribuida a la autoría de Heinrich Tessenow, en la primera ciudad jardín de Alemania, la Hellerau Gartenstadt, completada en 1911 —tres años antes de la Gran Guerra que tanto haría variar las intenciones que el arquitecto alemán depositó en la que ha sido considerada su obra más importante—. Las ideas de la ciudad jardín encontraron en la Alemania de principios del siglo XX un clima propicio entre aquellos que, partiendo del “Stadtfeindlichkeit” (enemistad hacia la ciudad), buscaban alternativas a mitad de camino entre el mundo rural y la metrópolis. La ciudad jardín podría, con un tamaño medio, ser el hábitat de una clase media de artesanos que en ella encontrarían una forma particular de “armonía”. Una clase media que ya había sido elegida por narradores como Julius Langbehn como agencia de “un concepto de cultura específicamente alemán, como alternativa a una idea de civilización mecanicista, materialista, propia de ciudades y pueblos “sin raíces” como los judíos”.

José Manuel García Roig, “El hombre armónico. Sobre la “Weltanschauung” de Tessenow en torno a 1918” incluido en José Manuel García Roig (ed.), *Heinrich Tessenow. Trabajo artesanal y pequeña ciudad.* Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1998.

“El primitivo y sencillo desarrollo de nuestra vida y de nuestro trabajo nos ha conducido, y nos conducirá siempre, de lo rural a lo urbano. (...)”

Esta oscilación entre pueblo y gran ciudad (también entre lo que se desea por medio de los sentidos y lo que, en cambio, es fruto del trabajo intelectual) informa toda la historia de la humanidad, es quizá su aspecto más importante y resulta, además, realmente trágico. (Ocurre que, en el mejor de los casos, nosotros también mantenemos una posición oscilante, pero nuestra meta debe consistir siempre en llegar al equilibrio, con respecto a nosotros mismos y con respecto al mundo)”

Es interesante detenerse brevemente a considerar cómo ha sido recibida la obra de Tessenow por parte de la crítica arquitectónica, y cómo ha variado la manera en que se ha considerado su relación con el Movimiento Moderno. Un movimiento en cuya formación Tessenow tuvo un protagonismo histórico, como por ejemplo deja ver el hecho de que en 1927 la revista *Das Neue Frankfan*, en su “Número especial en torno a la cubierta plana”, en el que convocó a los arquitectos considerados como los más vanguardistas del momento (incluyendo a Le Corbusier, Oud o Wright), su editor, Ernst May, decidiera cerrar el número con la aportación de Heinrich Tessenow; o que Le Corbusier se interesase por colaborar con Tessenow durante el tiempo en que el taller del alemán trabajaba en el diseño del Hellerau Festspielhaus. Sin embargo Tessenow quedó excluido de las historiografías canónicas del Movimiento Moderno hasta que a finales de los 60, algunos de los arquitectos vinculados a la postmodernidad italiana encontraron en el trabajo de Tessenow una vía delicada para atender la cotidianidad y una forma de entender el conocimiento arquitectónico como una creación colectiva basada en la capacidad acumulativa de la tradición, que reconocieron como una alternativa al legado de lo que podríamos llamar la “modernidad inventiva y supuestamente rupturista”. En 1989 Michael Hays hizo pública su reacción contra esta reivindicación: “de manera creciente me siento incómodo con la tendencia a desatender el contenido circunstancial y específico de la historia, por el empeño en mantener el objeto formal desvinculado del arenoso mundo de lo político, del poder y de las diversas autoridades que legitiman su producción, su uso e incluso su entendimiento”.

El Hellerau Festspielhaus ha sufrido una trayectoria muy accidentada. Con los avatares de la Alemania del siglo XX fue acogiendo paulatinamente usos no contemplados en el enunciado inicial, como hospital militar, centro de reclutamiento nazi, cuartel para el destacamento del ejército soviético encargado de vigilar la vecina ciudad de Dresde, casa *punk*, casa ocupada, centro social ocupado, centro dramático y artístico y objeto de una intensa reconstrucción con fondos de la Fundación Getty. Pero propongo que dejemos de lado esta evolución y nos centremos ahora en los primeros años de uso antes del estallido de la Primera Guerra Mundial y las intenciones que sus promotores y diseñadores depositaron en él.

Heinrich Tessenow, *Trabajo artesanal y pequeña ciudad*, incluido en José Manuel García Roig (Editor), *Heinrich Tessenow. Trabajo artesanal y pequeña ciudad*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1998. Título original: *Handwerk und Kleinstadt*, Editorial Bruno Cassirer, Berlín, 1919. (Traducción de José Manuel García Roig).

*Das Neue Frankfan*. Nº 7, octubre/diciembre 1927.

Marco De Michelis, *Heinrich Tessenow. 1876-1950*. Electa, Milán, 1991.

Sirva como ejemplo que la “Historia Crítica de la Arquitectura Moderna” de Kenneth Frampton, considerada una de las historias canónicas del Movimiento Moderno, no incluye ni una sola referencia al trabajo de Heinrich Tessenow.

Probablemente la defensa más influyente de la obra de Tessenow es la que en diferentes publicaciones sostuvo Giorgio Grassi. Giorgio Grassi, “Introducción a Tessenow”, incluido en *La arquitectura como oficio*. Gustavo Gilli, Barcelona, 1980.

Michael Hays, “Tessenow's Architecture as National Allegory: Critique of Capitalism or Protofascism?” *Assemblage*, Boston, Número 8, febrero 1989, pp.104-123.

Escrito original de Wolf Dohrn citado en AA.VV., “Hellerau: ¿Una provincia pedagógica? Diez aspectos para la comprensión de la ciudad-jardín de Hellerau” incluido en José Manuel García Roig, *El movimiento de la ciudad-jardín en Alemania y el caso particular de Hellerau (1907-1914)*. Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Madrid, 2000, p.25 (Traducción de José Manuel García Roig).

Este era el lema de la Deutscher Werkbund.

Heinrich Tessenow, *Trabajo artesanal y pequeña ciudad*, incluido en José Manuel García Roig (Editor), *Heinrich Tessenow. Trabajo artesanal y pequeña ciudad*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1998. Título original: *Handwerk und Kleinstadt*, Editorial Bruno Cassirer, Berlín, 1919. (Traducción de José Manuel García Roig).

Es necesario ampliar la descripción convencional de la autoría de esta obra arquitectónica para entender qué tipo de espacio promovía. El Hellerau Festspielhaus fue resultado del empeño de Wolf Dohrn, hijo del zoólogo Anton Dohrn, que creía haber encontrado en la gimnasia rítmica, inventada por el ginebrino Emil Jaques Dalcroze, la posibilidad de “restituir los derechos de los ritmos corporales, cada vez más deteriorados, mediante un proceso educativo que abarcase todos los escalones de edad de los habitantes de la ciudad jardín”. El diseño es en realidad el resultado de la colaboración de Heinrich Tessenow con el escenógrafo Adolphe Appia, Alexander von Salzman y el ya citado Emile Jaques Dalcroze. Los responsables de la Deutscher Werkbund llevaban años discutiendo qué tecnologías serían capaces de dotar de una vinculación colectiva a los artesanos que habitaban la ciudad jardín junto a sus familias. Con este fin, la moderna y competitiva Deutscher Werkbund no debía confiar ya en lo religioso, pero tam-

**Cuando estudiamos algunos de los diseños que Tessenow realizó en este momento podemos ver que esta distancia, en asociación a una serie de decisiones de diseño, tiene un efecto muy concreto: Asegurar que desde el interior de cada una de las viviendas no se perciba la presencia de los vecinos.**

poco en la presencia de una autoridad aristocrática. Dalcroze apareció en un momento adecuado, atraído por el programa de actividades de la Opera Semper de Dresde. Su recientemente inventada gimnasia rítmica, una pedagogía integral basada en el ritmo, la música y la expresión corporal, parecía ofrecer una opción hasta entonces no considerada y que, sin embargo, podía asumir el desafío con que la Deutscher Werkbund se presentaba:

"Vom Sofakissen zum Städtebau" (de los cojines de los sofás a la construcción de ciudades). ¿Por qué no pensar que una actividad que al mismo tiempo aportaría cuerpos saludables y espectáculos compartidos podría ser el “aglutinante” que la Deutscher Werkbund necesitaba para sus nuevos ciudadanos y modernos artesanos? Para Tessenow “El significado más sobresaliente del artesano reside en que desarrolla su trabajo de la manera menos subjetiva posible y que en la mayoría de los casos, realizándolo, se vincula al mundo. (...) Para realizarlo [el oficio de artesano] es tan importante, por ejemplo, la salud corporal o la habilidad física como la intelectual; tan importante es la libertad personal o la independencia como los vínculos sociales o la conciencia de grupo, tan importantes son los útiles de trabajo como el manejo de los mismos, etc...”. El oficio del artesano era visto como una ciudadanía en la que la exclusión de la subjetividad era el mecanismo que favorecía el acceso a una esfera de universalidad y, en este proceso, lo corporal era tan importante como lo intelectual.

En la imagen podemos ver la fachada principal del Hellerau Festspielhaus poco después de su construcción. En sus escaleras de entrada un numeroso grupo de habitantes de la Hellerau Gartenstadt practican gimnasia rítmica siguiendo las indicaciones

El Método Dalcroze incluía un total de 31 horas semanales distribuidas en gimnasia rítmica, solfeo, anatomía, improvisación, canto de coro, ejercicios plásticos en grupo, gimnasia y danza. Karl Lorenz, *Wege nach Hellerau. Auf dem Spuren der Rhythmik* "Kleine Sachsische Bibliothek, 5. Editorial Hellerau. Drede, 1994. Fragmento citado en José Manuel García Roig, *El movimiento de la ciudad-jardín en Alemania y el caso particular de Hellerau (1907-1914)*. Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Madrid, 2000, p.27.

de instructores formados por el propio Jaques Dalcroze para poner en práctica lo que llamaban el "Método Dalcroze". Se trataba de una práctica cotidiana que se repetía cada día en las escaleras de entrada y en los salones del Festspielhaus. Y con ella sus ciudadanos paulatinamente iban modelando su cuerpo a imagen y semejanza del cuerpo de referencia atlético que instructores y artesanos estaban llamados a perseguir. Una pedagogía "integral" que en alguna medida sincronizaba los ritmos metabólicos de los ciudadanos de Hellerau con aquellos de los instructores que operaban desde el Festspielhaus.

Esta es una fotografía de la misma época de la sala central del Festspielhaus (Fig. 4). En el centro: una escenografía escalonada diseñada por Adolphe Appia. El techo y los límites verticales de la sala aparecen cubiertos con un volumen de tejido de algodón

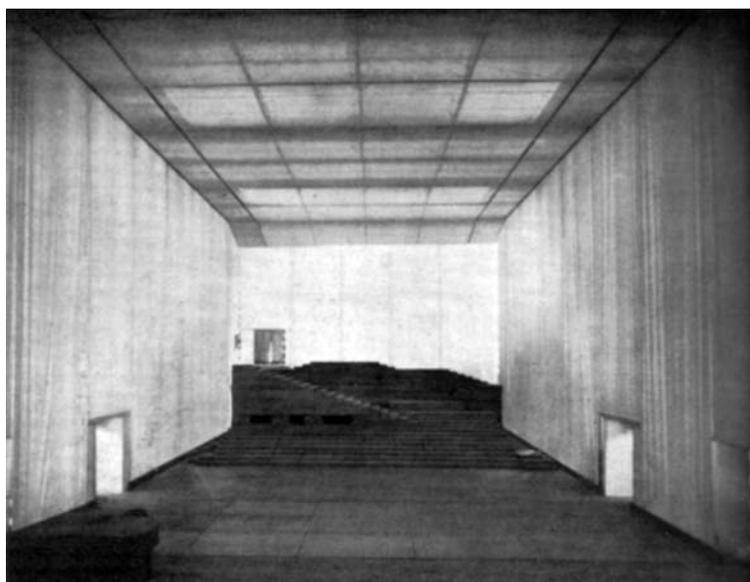


Fig. 4. Sala central del Hellerau Festspielhaus, 1911

blanco encerado, retroiluminado con un sistema compuesto por ristas de bombillas. El sistema contó en su desarrollo con el apoyo del equipo de ingenieros de Siemens y, en el momento de su diseño, fue considerado un innovador uso de la luz que dejaba atrás otras formas de iluminar los espectáculos *performativos* y que proponía una mayor continuidad entre el espectáculo y el público.

Se utilizó en toda la sala un pavimento casi blanco. De esta manera la luz emitida por el techo y por los paramentos se reflejaría en el plano del suelo. Las personas que bailaban, ante la presencia del público, recibían luz de todas las direcciones del espacio. Sin sombra propia ni arrojada, los volúmenes de sus cuerpos se desdibujaban, y el público los veía como una vibración interpuesta entre el fondo blanco tridimensional y sus retinas. Una pulsión de luz similar a la que produce la niebla de una televisión sin sintonizar, que los ciudadanos de la Hellerau Gartenstadt miraban en



Fig. 5. Hellerau Gartenstadt. Maqueta

Heinrich Tessenow, *Trabajo artesanal y pequeña ciudad*, incluido en José Manuel García Roig (Editor), *Heinrich Tessenow. Trabajo artesanal y pequeña ciudad*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1998. Título original: *Handwerk und Kleinstadt*, Editorial Bruno Cassirer, Berlín, 1919. (Traducción de José Manuel García Roig).

Extraído de un manuscrito no fechado (aunque escrito probablemente durante la construcción de la ciudad-jardín 1907-1914) de Herman Muthesius con el título "Die Gartenstadt Hellerau" incluido en José Manuel García Roig, *El movimiento de la ciudad-jardín en Alemania y el caso particular de Hellerau (1907-1914)*. Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Madrid, 2000, p.21 (traducción de José Manuel García Roig).

grupo, compartiendo así una experiencia de vibración lumínica acompañada de sonido, que muchos de ellos percibían en unos cuerpos, los suyos, en proceso de homologación por el ejercicio continuado de la gimnasia rítmica.

Si los enunciados arquitectónicos pudiesen ser puestos en práctica tal como se piensan, de una forma similar a aquella que habría entonces podido organizar a los habitantes del Distrito Proletarsky, los artesanos de la ciudad jardín volverían después a sus casas y llevarían allí sus cuerpos modificados por la gimnasia y el ritmo y, quién sabe de qué manera, prolongarían en ellas el proyecto de sincronización metabólica colectiva. El enunciado del Hellerau Festspielhaus parece participar de esa particular estrategia de construcción social que Tessenow supo encontrar en el trabajo artesanal y que tenía como objetivo último la producción de sociedades despojadas del conflicto y la disputa. "Sin el trabajo autónomo, sano, influyente, sin esa condición, que continuamente y en todos los ámbitos supera y concilia con fuerza tantas contradicciones o enfrentamientos inevitables, el mundo acabaría siendo definitiva e irremediablemente un gran campo de batalla. (...)

Pero cuanto más se actúa en este sentido, tanto más se reniega de los valores comunes, de los elementos armónicos, etc., para pasar a justificar en cambio la heterogeneidad, los elementos de división, lo que constituye causa de separación y, por lo tanto lo que está en relación con la gran ciudad y el pueblo".

Fijémonos ahora en esta maqueta (Fig. 5). En su parte superior izquierda se pueden ver los edificios del Festspielhaus y, desplegado por debajo y a su derecha, un punteado menudo de viviendas separadas unas de otras. Recordemos la manera en que Herman Muthesius, arquitecto y cofundador de la *Deutscher Werkbund* explicaba entonces las "ventajas" de la Hellerau Gartenstadt:

*[En la ciudad jardín] La actuación difiere de la de las colonias de villas o de la de los barrios de las grandes ciudades. Porque ya no se deja al arbitrio de cada uno de los pequeños propietarios, o de cualquier especulador, el trazado de sus calles, ya no se les da pie para que expresen sus ideas inmaduras o a que dejen huella alguna del mal gusto de nuestra época. El proyecto de las casas, la disposición de las calles, la organización del conjunto de la colonia, se lleva a cabo a partir de puntos de vista coordinados y unificados, con la colaboración de las mejores fuerzas artísticas, intentando realizar aquello que se considera más conveniente por lo que se refiere a las cualidades artísticas, constructivas, higiénicas y urbanísticas de la vivienda.*

En la maqueta no se han representado las cercas, ni las aceras, ni los árboles de toda la urbanización y, por eso, nos permite darnos cuenta de algo que, en la experiencia directa, no es tan evidente: la distancia tan grande que puede verse entre una vivienda y otra. Vivir en la Hellerau Gartenstadt implica que los entornos domésticos de tus vecinos están más alejados de lo habitual del tuyo. Cuando estudiamos algunos de los diseños que Tessenow

realizó en este momento podemos ver que esta distancia, en asociación a una serie de decisiones de diseño, tiene un efecto muy concreto: Asegurar que desde el interior de cada una de las viviendas no se perciba la presencia de los vecinos. A este proyecto responde también el uso de tapias, pérgolas, masas arbóreas e incluso sofisticados *ha-has*. Los interiores domésticos dibujados por Tessenow muestran en muchos casos un paisaje lejano, enmarcado en la proximidad del mobiliario y los elementos más inmediatos de la vivienda. No vemos la calle, ni su acera, ni las

**El enunciado del Hellerau Festspielhaus parece participar de esa particular estrategia de construcción social que Tessenow supo encontrar en el trabajo artesanal y que tenía como objetivo último la producción de sociedades despojadas del conflicto y la disputa.**

viviendas vecinas. Creo que las viviendas de Hellerau, tal como fueron pensadas por Tessenow, eran artefactos diseñados para mostrar lo lejano ocultando lo más próximo. Sólo muy precariamente podemos traer al presente la vida cotidiana y las ciudadanías asociadas al proyecto de armonización rítmica de los artesanos de Hellerau, diseñado como mecanismo para prevenir y evitar la heterogeneidad, el cambio y, en último término, la posibilidad del conflicto. Pero sin embargo sí podemos aprender de otros experimentos de urbanismo despolitizado más próximos a nosotros en el tiempo. Pido disculpas a aquellos que consideren inadecuada esta heterogeneidad entre las fuentes. Recuerdo que esta ponencia se propone aportar una tesis discutible orientada a utilidades futuras y que en ese sentido no hay más intención que la de aportar una lectura literaria de unos hechos históricos, con el objetivo de hacer posible un debate sobre las formas de ciudadanía vinculadas a los experimentos de la modernidad arquitectónica.

En el cartel con que se publicitó en España la película que en 1982 dirigió Tobe Hooper "Poltergeist: fenómenos extraños" ("Poltergeist" en su título original en inglés), (Fig. 6) sobre una vista panorámica de un barrio suburbial californiano, aparece flotando, y embebida en la silueta de una pantalla de televisión, la cara de la, para muchos misteriosamente malograda, actriz Heather O'Rourke, que interpretó al personaje de Carol Anne Freelings. La asociación que el diseño gráfico plantea entre la ciudad difusa californiana (heredera directa de buena parte de las ideas que ponían en juego los primeros ensayos de ciudad jardín europea) y la televisión me parece muy estimulante.

Cuando en 1936 se realizó la primera retransmisión masiva de televisión, con ocasión de la inauguración de los Juegos Olímpicos en Berlín, los periódicos del mundo coincidieron en señalar las tres consecuencias más importantes que para los telespectadores y su medio doméstico tenía este acontecimiento: 1) La televisión traía al espectador al estadio. 2) El cuarto de estar se convertía en un palco. 3) Los espectadores compartían punto de vista, sin conocerse. De

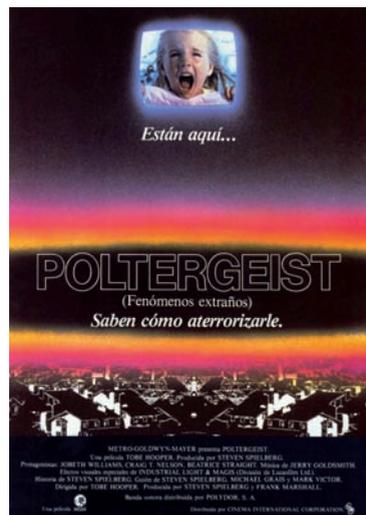


Fig. 6. Poltergeist: Fenómenos extraños. Tobe Hooper (director), 1982

las tres, la tercera me parece la más importante para el tema que tratamos. Creo que la herencia de la ciudad jardín, tal como fue promovida desde los enunciados de casos como el de Hellerau, podría estar participando de esta misma idea. Creo que la sincronización de los metabolismos de los artesanos de Hellerau, de la misma manera que los suburbios difusos y sus televisiones, delegan en los proyectos de *ritmitización* colectiva, por medio, entre otras cosas, de secuencias de impulsos luminosos, buena parte de la interacción de vecindad, como parte de un enunciado diseñado

**Creo que las viviendas de Hellerau, tal como fueron pensadas por Tessenow, eran artefactos diseñados para mostrar lo lejano ocultando lo más próximo.**

para combatir la heterogeneidad, el cambio, la contradicción y la posibilidad del conflicto. La sincronización de los cuerpos, y la habilitación de imágenes *espectacularizadas* de lo real, serían entonces componentes de un experimento de mediación social con efectos *despolemizantes*. Este es el argumento que propongo, como dispositivo para entender una de las maneras en que la arquitectura ha participado de los proyectos de construcción social. Pero es importante que nos demos cuenta de que incluso si aceptásemos el argumento que propongo, no haríamos más que reconocer la "declaración" socio-tecnológica de un grupo de diseñadores –diseñadores de arquitecturas, de ciudades, de escenarios y de cuerpos–, no un proceso de diseño aplicado y descrito en sus resultados. Porque, como en muchas ocasiones ocurre, a cada "declaración" socio-tecnológica le llega su trayectoria. Es decir, le llega una posible puesta en juego en la que la utilización de la declaración termina desestabilizándola y cargándola de intenciones, intereses, hechos y nuevas declaraciones externas a su constitución inicial.

Llegados a este punto es importante detenernos a considerar en qué medida las historiografías de la arquitectura han dado protagonismo a los enunciados frente a sus efectos y recorridos. O a las intenciones iniciales de los promotores y diseñadores, por encima de las utilidades y evoluciones que han acompañado sus experimentos. La lectura de experimentos como el del Edificio de Acciones de Masas del Palacio de la Cultura del Distrito Proletarsky de Moscú o el del Hellerau Festspielhaus podría incorporar no sólo la manera en que fueron enunciados, sino también informaciones que permitan incluir también la forma en que fueron reconstruidos en su inserción social, en su puesta en uso. Ante la imposibilidad de encontrar testimonios de la cotidianeidad de Hellerau suficientemente detallados como para poder recuperar en estos casos la recepción en entornos ordinarios del experimento de *ritmitización armónica*, propongo un mecanismo arriesgado pero que creo puede resultar clarificador: analizar qué roles toma la recepción social cotidiana de un proyecto en cierta medida similar.

En el hogar medio estadounidense se ven más de seis horas diarias de televisión. Pero como cuenta David Foster Wallace lo sorprendente de esta frase no es que la televisión parezca ser el producto cultural más usado, sino que parece ser usado en artefactos

"Esta innovación minúscula claramente ilustra el principio fundamental que subyace a todos los estudios de ciencia y tecnología: la fuerza con la que un hablante hace una declaración nunca es suficiente, al principio, para predecir la trayectoria que la declaración seguirá. Esta trayectoria dependerá de lo que los sucesivos oyentes harán con la declaración." Bruno Latour, "La tecnología es la sociedad hecha para que dure". Londres 1991. Incluida en Miquel Domenech y Francisco Javier Tirado (Comps.) "Sociología Simétrica. Ensayos sobre ciencia, tecnología y sociedad". Gedisa Editorial, Barcelona, 1998, pp.109-142 (Traducción de Francisco Javier Tirado).

Según los datos aportados por el Ministerio de Fomento del Gobierno de España la televisión es el medio de comunicación más utilizado en estos momentos por los españoles, con una media de tres horas y media de consumo televisivo por ciudadano al día. [www.ing.es/espmapi/graficos\\_ocupacion\\_eso/OcupaESO\\_graf\\_07.htm](http://www.ing.es/espmapi/graficos_ocupacion_eso/OcupaESO_graf_07.htm) (tomado el 30.11.10).

Heinrich Tessenow, *Eine Stat in der Mitte*, incluido en José Manuel García Roig (Editor), *Heinrich Tessenow. Trabajo artesanal y pequeña ciudad*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1998. Título original: *Handwerk und Kleinstadt*, Editorial Bruno Cassirer, Berlín, 1919. (Traducción de José Manuel García Roig).

David Foster Wallace., "E unibus pluram" en *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*. Barcelona, Mondadori, 2001.

que podemos llamar "hogares medios". Exactamente el mismo término, "Mitte", usado por Tessenow para defender que una sociedad reconstruida en comunidades de "clase media", con ciudades de tamaño "medio" en un país "in der Mitte" excluiría del horizonte la posibilidad de la disputa. "No conozco a ningún narrador que viva en un hogar medio americano. Sospecho que Louise Erdrich tal vez sí. En realidad nunca he visto un hogar medio americano. Solamente en la tele". Imaginemos un cuarto de estar en una vivienda de un suburbio de ciudad dispersa, heredera del experimento de "la ciudad jardín de los cuerpos *sincro-armónicos*". En el cuarto de estar hay una televisión. También hay un sofá, tapizado con una cretona de flores. La televisión está encendida y reproduce una secuencia de variaciones lumínicas que reconstruye en versión 2d la imagen en movimiento de un sofá, también cubierto de flores. En él Jeanette Rodríguez escucha a un compañero de reparto de bigote negro que le dice: "Pero si los dos se aman, y tú lo amas como a nadie en el mundo, entonces jámen-se!" Es una escena de la telenovela que entre 1986 y 1987 dirigieron en Caracas José Ignacio Cabrujas y Luis Manzo: *La dama de rosa* (Fig. 7). Gabriela enamorada y embarazada del adinerado Tito Clemente, fue acusada de un crimen que nunca cometió. Tras siete años en prisión, ha vuelto teñida de morena y bajo la falsa identidad de Emperatriz Ferrer para, seduciendo de nuevo a Clemente, vengarse de cómo en los momentos difíciles éste le dio la espalda. En la escena su amigo David, que la conoció ya como Emperatriz, la anima a abandonarse al amor, sin darse cuenta de que con ello la empuja a consolidar su venganza. La música sube.

**La sincronización de los metabolismos de los artesanos de Hellerau, de la misma manera que los suburbios difusos y sus televisiones, delega en los proyectos de ritmitización colectiva, por medio, entre otras cosas, de secuencias de impulsos luminosos, buena parte de la interacción de vecindad, como parte de un enunciado diseñado para combatir la heterogeneidad, el cambio, la contradicción y la posibilidad del conflicto.**

Bruscamente la escena cambia. Jeanette está de pie en el mismo cuarto de estar. Pero con ella ya no está David, sino Dalila Colombo, que interpreta a Leyla, la novia oficial de Clemente, que en ese momento le anuncia con dolor que ha decidido dejarle. Primer plano de Leyla: "Me estoy refiriendo a que me voy de la vida de Tito". Primer plano de Emperatriz y un intenso sonido agudo, parecido al que produciría un sintetizador doméstico.



Fig. 7. *La dama de rosa*. José Ignacio Cabrujas y Luis Manzo. Caracas 1986-87

Leyla: "Que no me voy a casar con él". Y aquí viene el momento más importante. Primerísimo plano de Jeanette, que mira a Leyla mientras el sonido agudo llega a resultar moderadamente insoportable. Mira a Leyla, pero no del todo. Mira atravesando a Leyla, a algún lugar próximo al infinito. La típica mirada que junto al tono agudo, sirve para rematar buena parte de las escenas dramáticas de las telenovelas venezolanas. Esa gramática de las telenovelas que, por lo general, tan nerviosos pone a los críticos cinematográficos, que no entienden qué utilidad puede tener un recurso narrativo que interrumpe la trama y tiene como efecto inmediato que los espectadores salgan momentáneamente de la narrativa. Pero no del todo. Es una de esas escenas que parece no terminar, en las que, por un momento, parece que la protagonista queda paralizada por la gravedad de un acontecimiento inesperado, que la coloca ante una decisión inaplazable y arriesgada. Es el momento en que la discusión se instala en el segundo sofá, en el sofá del telespectador. El momento en que por ejemplo nuestra madre lanza al "aire" la recomendación de que Emperatriz sea pragmática y nuestro hermano aboga por la peculiar forma de justicia que la venganza contiene. Las telenovelas podrían ser descritas como contratos seriados entre las cadenas de televisión, los espectadores y unos atormentados personajes. Personajes atrapados en una historia reaccionaria de arribismo social consumado, en el capítulo final, por un "final feliz" en forma de matrimonio entre una mujer virtuosa pero pobre y un hombre equivocado pero rico, que es salvado por la gracia del sacramento y la inocencia redentora de la protagonista. Un proyecto ético en el que la cadena de televisión se compromete a que, con la ayuda de los telespectadores, el "bien", representado por el reconocimiento a la protagonista de la posición social que por bondad le corresponde, triunfará sobre el "mal", encarnado por los innumerables escollos que asaltarán a la protagonista en el camino hacia el matrimonio emancipador. Personalmente me inclino a pensar que Herman Muthesius probablemente colocaría estas narrativas entre aque-

llas que expresan “inmadurez” y “el mal gusto de nuestra época”, pero, probablemente también, José Ignacio Cabrujas y Luis Manzo dirían de su diseño que, al igual que el de la Hellerau Gartenstadt, se llevó a cabo “a partir de puntos de vista coordinados y unificados, con la colaboración de las mejores fuerzas artísticas, intentando realizar aquello que se considera más conveniente” La cadena se compromete a que el final feliz ejemplificará una suerte de justicia pública, y los televidentes pagarán, con su fidelidad a la historia y sobre todo trasladando a su vida cotidiana cada una de las dificultades que planteará la cadena. Y este pacto, basado en un proyecto ético compartido, es lo que creo que permite explicar los cincuenta y ocho años de experiencia melodramática televisada. La recepción social de la telenovela ocurre en una serie fragmentada de encuentros mediados por la pulsación lumínica y sonora dotada de la figuración de una ficción; pero también podría ser explicada como la puesta en juego de una suspensión. Sus narrativas suelen contar la historia de una mujer que recibe dos noticias buenas (que se ha enamorado, y que se casa con su enamorado) separadas por 198 capítulos de malas noticias. Los 198 capítulos intermedios transcurren dentro de un marco aparentemente estereotipado (las telenovelas siempre reproducen historias moralizantes populares –*La Cenicienta, La Bella Durmiente, Romeo y Julieta o El Conde de Montecristo*–). Que no es más que un marco de familiaridad. Una llamada de la cadena que viene a decir: “No os preocupéis que podemos especular durante 198 capítulos pero al final habrá justicia”. Pero entre medias se habilita una fábrica de discursos sobre el día a día. Pequeños parlamentos cotidianos que han estado presentes desde los mismos inicios del melodrama televisado latinoamericano. La telenovela nació en Cuba en 1952 (coincidiendo con el golpe de estado de Fulgencio Batista), como evolución radiofónica de la tradición de cuentería que se practicaba en las industrias tabaqueras. La primera radionovela fue “El derecho de nacer”. Su autor, Félix B. Caignet, comenzaba a escribir un capítulo y bajaba a la cafetería de los estudios de radiodifusión y comentaba con los que allí estaban la evolución de la narración. El guión final era el resultado de estas conversaciones en las que representantes de los posibles radio-oyentes daban pistas de cómo las peripecias de sus protagonistas podrían llegar a representarse. Pese a que las telenovelas han formado parte del programa pacificador que las dictaduras y las empresas corporativas instauraron a partir de los años 50 en Latinoamérica, en sí mismas conforman formas específicas de lo político. No es que el marco crítico y las narrativas reaccionarias no generen efectos sobre la manera en que lo colectivo se construye, sino que esa construcción no es automática. Para David Foster Wallace “[La televisión] Es un espejo. No el espejo stendhaliano que refleja el cielo azul y el charco de barro, más bien el espejo iluminado del baño ante el cual el adolescente calibra sus bíceps y decide cuál es su mejor perfil”. Telenovelas como la Dama de Rosa representaban una realidad constituida en la segregación de clases, en roles estrictos de género, en relatos de cómo en la mujer valores apriorísticos como el amor romántico o la virtud invocan la promoción

Cabrujas, José Ignacio, *Y Latinoamérica inventó la telenovela*, Caracas, Alfadil, 2002.

Una historiografía de las telenovelas puede encontrarse en: Nora Mazziotti, *La industria de la telenovela: la producción de ficción en Latinoamérica*. Buenos Aires, Paidós, 1996.

David Foster Wallace “E unibus pluram” incluido en *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*. Barcelona. Mondadori, 2001, p.34.

de clase. Pero el espacio social que generan no es el de la instalación automática de los tejidos sociales en su propuesta. Su efecto no es la habilitación de un “fondo” sobre el que la cotidianeidad compartida comience a ser posible y gane significación. La puesta en juego de los contenidos televisivos ha generado espacios específicos en los que enunciados *espectacularizados* en un programa de exclusividad, formulados “como si” fuesen contextos de normalidad, son en realidad recibidos por medio de una forma particular de confrontación, que ocurre en un espacio conformado entre dos sofás con tapicería floreada, la mirada perdida de una actriz (que para muchos sobreactúa) y en el paréntesis en que un sonido un

**La puesta en juego de los contenidos televisivos ha generado espacios específicos en los que enunciados espectacularizados en un programa de exclusividad, formulados ‘como si’ fuesen contextos de normalidad, son en realidad recibidos por medio de una forma particular de confrontación, que ocurre en un espacio conformado entre dos sofás con tapicería floreada.**

tanto desagradable vincula dos entornos de relación por medio de un desafío narrativo, que parece ya estar resuelto.

David Morley ha aportado una alternativa a la “tesis pesimista de la sociedad de masas” elaborada por la Escuela de Frankfurt que “insistía en el papel conservador y conciliador que desempeñaba, para la audiencia, la “cultura de masas”. La cultura de masas suprimía “potencialidades” y también la conciencia

de las contradicciones en un “mundo unidimensional”. (...) En esta idea iba implícito un modelo “hipodérmico de los medios”, a los que se atribuía el poder de “inyectar” una ideología represiva directamente en la conciencia de las masas. (...) La tesis pesimista imaginaba un impacto demasiado directo e inmediato de los medios sobre sus audiencias; llevaba demasiado lejos la idea de la desaparición de todas las estructuras sociales intermedias que se levantaban entre los líderes/medios y las masas; y no reflejaba apropiadamente la naturaleza pluralista de la sociedad norteamericana; para decirlo con pocas palabras: era sociológicamente ingenua”. En esta idea iba implícito un modelo “hipodérmico de los medios”, a los que se atribuía el poder de “inyectar” una ideología represiva directamente en la conciencia de las masas. (...) La tesis pesimista imaginaba un impacto demasiado directo e inmediato de los medios sobre sus audiencias; llevaba demasiado lejos la idea de la desaparición de todas las estructuras sociales intermedias que se levantaban entre los líderes/medios y las masas; y no reflejaba apropiadamente la naturaleza pluralista de la sociedad norteamericana; para decirlo con pocas palabras: era sociológicamente ingenua”.

David Morley, *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires, Amorrortu, 1996.

Sospecho que el producto de la modernidad arquitectónica no es el que sus promotores anticipaban, no es por ejemplo esa armonía de ciudadanías despolitizadas que Tessenow invocaba en sus escritos, sino un tipo específico de espacio para la confrontación de la diferencia cuyo análisis requiere una argumentación un poco más compleja. Volvamos a los lugares donde los tres proyectos se disputan. Hagamos el simulacro de inscribir su recepción en tres interiores donde los tres proyectos de “conciliación” y “supresión de oportunidades” se disputan: en la habitación del proletario que vuelve de la arenga y se encuentra con una cotidianeidad cargada de afecciones y estructuras sociales que la arenga elude –pero que aparecen con ella–, en el cuarto de estar del artesano de Hellerau (con las vistas del paisaje lejano) y en el sofá suspendido en el tono agudo del silencio de Jeanette Rodríguez. Creo que

tanto la centralidad *teletransmitida* del barrio proletario, como la *ritmitización* armónica de los artesanos de Hellerau, como la dramatización televisada de Emperatriz Ferrer pueden verse como componentes de un proceso de reprogramación de proyectos diseñados para convertirse en un fondo sobre el que lo cotidiano encuentre un marco normalizador (una sustantividad). Una reprogramación en forma de recepción, en la que, por medio del encuentro con construcciones sociales que sólo emergen en la "puesta en escena" de los tres enunciados, participan en la construcción de espacios de confrontación específicos (y en ese proceso quedan inscritos en una verbalidad). Creo que el resultado de estas "modernidades" es sobre todo la traslación de la disputa, y de las diferencia irreconciliables, a unas arquitecturas en que las

**El resultado de estas 'modernidades' es sobre todo la traslación de la disputa, y de las diferencia irreconciliables, a unas arquitecturas en que las polémicas son experimentadas bajo constituciones por las que lo colectivo queda instalado en espacios 'de andar por casa'.**

polémicas son experimentadas bajo unas constituciones por las que lo colectivo queda instalado en espacios "de andar por casa". Podemos imaginar como el/la amante del artesano bromearía con ironía sobre la manera en que sus bíceps paulatinamente se fortalecían. Cómo el proyecto de normalización, sin perder buena parte de su eficacia y su capacidad de segregación y simplificación, era vivido con irreverencia. Probablemente lo que vinculaba

a los artesanos no era la armonía de unas ciudadanías despolitizadas, sino el encuentro compartido con una fuente de conflictos, la sensación de estar ahí dentro, habitando una disputa con proyectos que de manera integral les convocaban. Ahí dentro sin tener en muchos casos acceso a la visión panorámica de proyectos diseñados para eliminar la posibilidad de la "inmadurez" y el "mal gusto". Con la sensación de estar habitando los conflictos con una teletransmisión que trae a nuestro cuerpo, como dicen en los telediaris, "lo que está ocurriendo", y reconociendo en qué medida es exótico todo aquello que reacciona en la teletransmisión.

## BIBLIOGRAFÍA

- DE MICHELIS, M., *Heinrich Tessenow. 1876-1950*, Milán: Electa, 1991.
- DOMENECH, M. y F. J. TIRADO (comps.), *Sociología Simétrica. Ensayos sobre ciencia, tecnología y sociedad*, Barcelona: Gedisa, 1998.
- FOSTER WALLACE, D., "E unibus pluram" en *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*, Barcelona: Mondadori, 2001.
- CABRUJAS, J. I., *Y Latinoamérica inventó la telenovela*, Caracas: Alfadil, 2002.
- GARCÍA ROIG, J. M. (ed.), *Heinrich Tessenow. Trabajo artesanal y pequeña ciudad*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia: Murcia, 1998.
- GARCÍA ROIG, J. M., *El movimiento de la ciudad-jardín en Alemania y el caso particular de Hellerau (1907-1914)*, Madrid: Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la Escuela de Arquitectura de Madrid, 2000.
- GOZAK A. y ANDREI LEONIDOV, *Ivan Leonidov: the complete works*. Rizzoli, Nueva York, 1988.
- HAYS, M., "Tessenow's Architecture as National Allegory: Critique of Capitalism or Protofascism?" *Assemblage*, n.º 8, febrero (1989), pp.104-123.
- MAZZIOTTI, N., *La industria de la telenovela: la producción de ficción en Latinoamérica*, Buenos Aires: Paidós, 1996.

## ANDRÉS JAQUE

Dirige la firma Andrés Jaque Arquitectos y el *tiny lab* Oficina de Innovación Política, comprometidas con la exploración del papel de la arquitectura en la construcción de las sociedades y administran desde 2004 la marca de calidad "Arquitectura Parlamento". En estos momentos desarrollan proyectos para la Región de Murcia, la Empresa Municipal de la Vivienda de Madrid, Patricia Phelps de Cisneros y Art Fairs. El trabajo de la oficina ha sido publicado en las más importantes revistas especializadas y medios de comunicación generales incluyendo: *A10*, *ABC*, *Abitare*, *Architecture Digest*, *Architecture d'aujourd'hui*, *Architecture Review*, *Architecture Now*, *Arquitectura Viva*, *Arquitectura*, *Arquitectos*, *Bauwelt*, *Beyond*, *Corriere della Sera*, *Diseño Interior*, *Domus*, *Dwell*, *El Croquis*, *El Mundo*, *El País*, *Fisuras*, *FRAME*, *La Vanguardia*, *Le Monde*, *Le Moniteur d'architecture AMC*, *New York Times*, *Pasajes*, *Pasajes Diseño*, *Suma o Vogue*. Andrés Jaque ha impartido conferencias en diversos foros internacionales y su trabajo ha sido expuesto en el Schweizerisches Architektur Museum de Basilea, la Cité de l'Architecture et du Patrimoine de Paris, el Hellerau Festspielhaus de Dresde, La Casa Encendida de Madrid, el Instituto Valenciano de Arte moderno (IVAM) en Valencia, la 7 Mostra di Architettura de la Bienal de Venezia o la Bienal de Arquitectura Iberoamericana 2004 en Lima. Ha recibido el premio Dionisio Hernández Gil por la Casa Sacerdotal Diocesana de Plasencia, finalista de la VIII Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo. TUPPER HOME es finalista del European Award Mies van der Rohe 2009 y de la X Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo. En 2010 expuso la instalación 'FRAY HOME HOME', por invitación de Kazuyo Sejima, en el espacio central del Palacio de la Exposición de la Bienal de Venecia 2010.