

---

This is an electronic reprint of the original article.  
This reprint may differ from the original in pagination and typographic detail.

Nieto Fernandez, Fernando; García Triviño, Francisco Antonio; Psegiannaki, Katerina  
**Hipo 4**

*Published in:*  
HipoTesis: Numbered Issues

Julkaistu: 01/12/2016

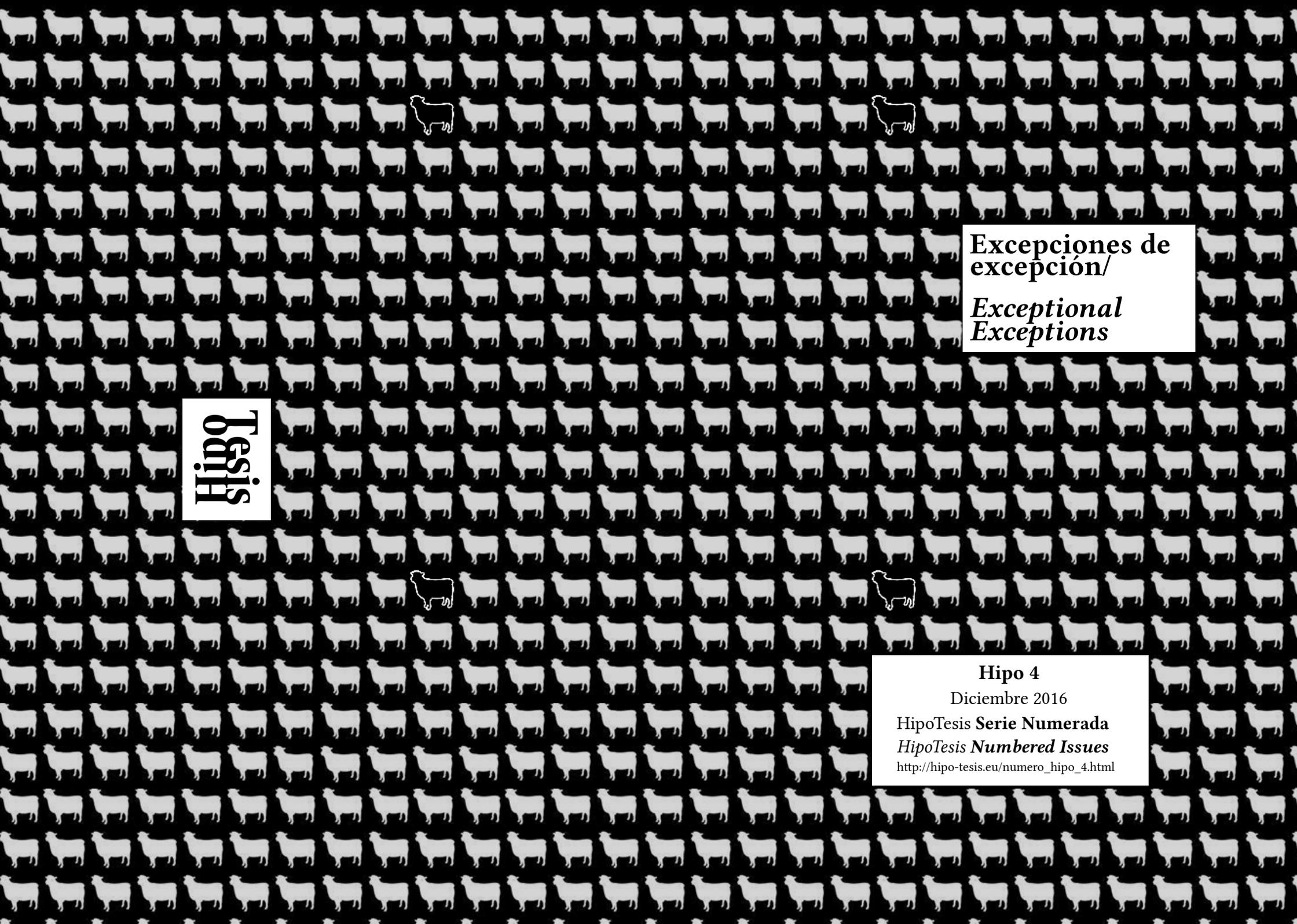
*Document Version*  
Publisher's PDF, also known as Version of record

*Published under the following license:*  
CC BY-NC-SA

*Please cite the original version:*  
Nieto Fernandez, F., García Triviño, F. A., & Psegiannaki, K. (Eds.) (2016). Hipo 4: Excepciones de excepción/Exceptional Exceptions. *HipoTesis: Numbered Issues*, Hipo 4(4).

---

This material is protected by copyright and other intellectual property rights, and duplication or sale of all or part of any of the repository collections is not permitted, except that material may be duplicated by you for your research use or educational purposes in electronic or print form. You must obtain permission for any other use. Electronic or print copies may not be offered, whether for sale or otherwise to anyone who is not an authorised user.



HipoTesis

Excepciones de  
excepción/

*Exceptional  
Exceptions*

Hipo 4

Diciembre 2016

HipoTesis Serie Numerada

*HipoTesis Numbered Issues*

[http://hipo-tesis.eu/numero\\_hipo\\_4.html](http://hipo-tesis.eu/numero_hipo_4.html)

**Revista digital científica sobre investigación en  
Arquitectura y Humanidades | *Online Scientific Journal  
about Research in Architecture and Humanities***

Publicación Anual | *Annual Publication*  
Madrid, diciembre 2016 | *December 2016*

Título | *Title*

HipoTesis Serie Numerada | *HipoTesis Numbered Issues*

Número | *Issue*

Hipo 4 "Excepciones de excepción" | *Hipo 4 "Exceptional Exceptions"*

e-ISSN: 2340-5147

**Contacto Editorial | *Editorial Office***

Revista "HipoTesis"

Lugar de edición | *Edited in:* Madrid

Plataforma HipoTesis | *HipoTesis Platform*

www.hipo-tesis.eu

hipo@hipo-tesis.eu

La Serie Numerada de la revista HipoTesis está registrada como revista científica en el directorio Latindex, Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. | *HipoTesis Numbered Issues is indexed as a scientific journal at Latindex, Information System for Scientific Journals in Latin America, Caribe, Spain and Portugal.*

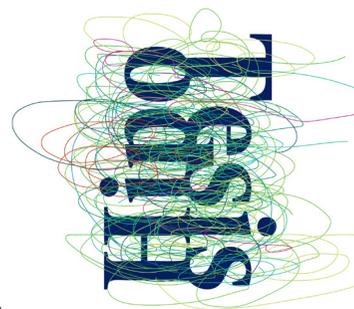


Esta publicación posee el sello "I"



Hipo-Tesis Serie Numerada; Hipo 4 "Excepciones de Excepción" se publica bajo licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0).

Los permisos de las imágenes utilizadas en este número han sido obtenidos por los propios autores de los artículos. La imagen de portada es propiedad de los editores de la revista | *The rights of the images shown here have been granted to us by the authors. Artwork on the cover belongs to the editors of the magazine*



**Serie Numerada  
Numbered Issues**

**Directores-Editores HipoTesis Serie Numerada | *Directors-Editors HipoTesis  
Numbered Issues***

Francisco A. García Triviño, Fernando Nieto Fernández y Katerina Psegiannaki

**Comité Científico | *Advisory Board***

Manuel Gausa Navarro. Profesor Titular de Proyectos y Composición en el Departamento di Progettazione e Costruzione Dell'Architettura (DIPARC). Facoltà di Architettura. Università degli Studi di Genova (UDS)

Juan Herreros Guerra. Catedrático en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos (DPA). Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM). Universidad Politécnica de Madrid (UPM)

Xavier Monteys Roig. Catedrático en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos (PA). Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB). Universitat Politècnica de Catalunya (UPC)

Federico Soriano Peláez. Profesor Titular en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos (DPA). Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM). Universidad Politécnica de Madrid (UPM)

**Consejo Editorial | *Editorial Board***

Jacobo García-Germán Vázquez. Profesor Asociado en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos (DPA). Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM). Universidad Politécnica de Madrid (UPM)

Juliana Torres de Miranda. Profesora Adjunta en el Departamento de Proyetos (PRJ). Escola de Arquitetura. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Pedro Urzáiz González. Profesor Contratado Doctor en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos (DPA). Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM). Universidad Politécnica de Madrid (UPM)

**Dirección de Arte | *Art and Design Direction***

Katerina Psegiannaki y Francisco A. García Triviño

**Cubierta | *Cover***

Francisco A. García Triviño

**Revisor de español e inglés | *Spanish and English Revision***

Fernando Nieto Fernández

## Índice | *Index*

### Títulos | *Titles*

#### Presentación | *Introduction*

**Arquitectura ad hoc temporal disidente en el estado de excepción. Gezi Park/Taksim Square, Umbrella Movement** | *Arquitectura ad hoc temporal disidente en el estado de excepción. Gezi Park/Taksim Square, Umbrella Movement.* | Recepción: 01-05-2016, Aceptación: 03-11-2016

**The Exceptional Reichstag. On the Relationships between Late Capital, its Imaginary and Architecture** | *El Exceptional Reichstag. Sobre la relación entre “tardo-capitalismo”, su imaginario y la arquitectura.* | Recepción: 01-05-2016, Aceptación: 18-11-2016

**The Image of the Wounded Space. The Representation of Bosnian and Herzegovinian Cultural Space through Film** | *La imagen de un espacio herido. La representación del espacio cultural de Bosnia y Herzegovina a través del cine* | Recepción: 01-05-2016, Aceptación: 20-11-2016

**Estrellarse contra la superficie** | *Crashing against the Surface* | Recepción: 01-05-2016, Aceptación: 23-10-2016

**El Muro de Berlín. Una infraestructura excepcional.** | *The Berlin Wall. An Exceptional Infrastructure.* | Recepción: 01-05-2016, Aceptación: 16-11-2016

**Algunas arquitecturas ‘tropicalistas’ imaginadas por Lina Bo Bardi sobre el papel** | *Some ‘Tropicalist’ Architectures Imagined by Lina Bo Bardi on Paper* | Recepción: 01-05-2016, Aceptación: 20-11-2016

### Autores | *Authors*

#### HipoTesis

Ana Medina Gavilanes

Pala, Giacomo

Kuvač, Igor

Dolores Martínez Ramírez

Rabazo Martín, Marta

Sánchez Llorens, Mara

### Páginas | *Pages*

p. 3

pp. 5-15

pp. 16-24

pp. 25-37

pp. 38-51

pp. 52-61

pp. 62-71

## Presentación

El diccionario de la RAE define la excepción como aquello que se aparta de la regla o condición general de las demás cosas de su misma especie. Atendiendo a esta definición podemos reconocer como excepción:

Aquellas formas de habitar que se apartan de las habituales, relaciones sociales que se llevan a cabo y que, aun reconociéndose dentro de la misma especie, se muestran diversos.

Aquellos movimientos artísticos, arquitectónicos o sociales que se apartan de los imperantes, diferenciándose de ellos y con capacidad de derribar los cánones establecidos.

Aquellos proyectos de gestión, culturales o educativos que se diferencien por su capacidad de conseguir sus fines bajo vías alternativas o modelos inusuales.

Aquellas obras artísticas dentro de la línea de producción propia de un único autor.

Aquellas herramientas o estrategias de proyecto que no suelen reconocerse como tal.

Aquellos espacios, objetos o ciudades conformados, desarrollados o establecidos de manera infrecuente o alejada de la normalidad.

En HipoTesis creemos en la importancia de la idea de excepción. En 1962 Thomas Kuhn en su libro “La estructura de las revoluciones científicas” pone de relevancia el concepto de paradigma. Según Kuhn, el paradigma es una forma de construir un pensamiento científico, nunca completo y siempre abierto a sumar aquellas teorías que permitan fortalecerlo a lo largo del tiempo. Sin embargo, a pesar de que los paradigmas constituyen el núcleo de las posiciones científicas y también arquitectónicas, existen sucesos o argumentos que no pueden ser incorporados a dichas posturas, y no por ello dejan de ser válidos o reconocidos. Son las excepciones, que Kuhn denomina “anomalías de paradigmas”, y que tienen el potencial tanto de cambiar como de crear nuevas revoluciones.

Este número de la Serie Numerada de HipoTesis pretende reunir reflexiones sobre aquellas excepciones que han sido determinantes, relevantes, significativas. No necesariamente por ser capaces de derribar los paradigmas imperantes, pero sí por constituirse como registros, momentos reconocibles, nombrados, reseñados, que en cualquier momento pueden dar el salto y convertirse en reglas a establecerse.

Con todo, se hace una llamada a la excepción entendida en su sentido más amplio, como caso aislado, forma de trabajo, posición intelectual, suceso histórico, acontecimiento cultural. La excepción no sólo como aquello que se aparta de la regla, de lo establecido y que por tanto es deudora de ella, sino también como una nueva apertura, una nueva mirada hacia el futuro. Porque creemos que con tan sólo la existencia de la excepción se pone en duda la norma establecida, entrando en juego precisamente la duda y propiciando oportunidades para el cambio. Las excepciones de excepción son ideaciones proyectivas y como tal nos interesan.

## Palabras clave

Excepción, anormal, marginal, periférico, singular, diferente, rareza, irregularidad.

## **Introduction**

The Spanish dictionary defines exception as the deviation from the rule or general condition of the other things of its same kind. Considering this definition we can recognize as an exception:

Those ways of living that deviate from the regular ones, social relations that are accomplished and, even being of the same kind, show themselves as different.

Those artistic, architectural or social movements that deviate from the prevailing ones, differing from them and being able to overthrow the established canons.

Those management, cultural or educational projects that differ by their ability to achieve their aims under alternative routes or unusual models.

Those artistic works within the own production line of a single author.

Those project tools or strategies that are not usually recognized as such.

Those conformed spaces, objects or cities, developed or established infrequently or far away from the normality.

In HipoTesis we believe in the importance of the idea of exception. In 1962 Thomas Kuhn in his book "The Structure of Scientific Revolutions" underlines the concept of paradigm. According to Kuhn, a paradigm is a way to build a scientific thought, never complete and always open to adding those theories to strengthen it over time. However, although the paradigms constitute the core of scientific positions and as well the architectural ones, events or arguments that can not be incorporated into those positions already exist, and they are still valid and recognized. It is about exceptions, called "paradigms anomalies" by Kuhn, which have the potential both to change and to create new revolutions.

This issue of HipoTesis Numbered Issues aims at bringing together thoughts on those exceptions that have been decisive, important, significant. Not necessarily because they are able to break down the prevailing paradigms, but because they can become records, recognizable moments, designated, outlined, which at any time can make the leap and become rules to be established.

For all that, we do a call to the exception understood in its broadest sense, as isolated cases, ways of working, intellectual positions, historical or cultural events. Exception not only as everything that deviates from the rule or the establishment and therefore becomes its debtor, but also as a new opening, a new look towards the future. Because we believe that only with the existence of exceptions, established standards are questioned, coming into play precisely the doubt and providing opportunities for change. Exceptions of Exception are projective ideations and as such they interest us.

## **Keywords**

Exception, abnormal, marginal, peripheral, singular, different, rarity, irregularity.

# Temporal Ad Hoc Dissident Architecture in the State of Exception. Gezi Park/Taksim Square, Umbrella Movement

*Arquitectura ad hoc temporal disidente en el estado de excepción. Gezi Park/Taksim Square, Umbrella Movement*

**Ana Medina Gavilanes:** anagmedinag6@gmail.com

## Universidad

Universidad Politécnica de Madrid

## Breve biografía

Ana Medina (1985) is an architect from the Pontifical Catholic University of Ecuador, developing her PhD research at Universidad Politécnica de Madrid. Her thesis explores contemporary social revolutions and their reconfiguration from public to political space in the current city: how architecture can be reconstituted as a critical practice against a background of different delimitation through the development of a radical spatiality. Ana has been Visiting Scholar at the Centre for Research Architecture at Goldsmiths University of London, member of the research groups Hypermedia, Architectural Communication and Cultural Landscape at ETSAM-UPM, and co-founder and editorial board member of Displacements, an x'scape journal. For more than six years, she has experience in planning, designing and coordinating projects in both public and private institutions.

## Resumen

Plazas de protestas, calles de protestas, campos de protestas, parques de protestas. Ya sean públicos o privados, los espacios no son diseñados para llevar a cabo protestas, las protestas se toman los espacios, e inherentemente, se convierten en actos de disidencia. En 2011, las revoluciones globales (Primavera árabe, *Occupy Movement*, *Indignados*) se tomaron los espacios

públicos como propios, espacios donde se construyeron rápidamente campamentos y/o artefactos urbanos; los manifestantes utilizaron objetos de uso cotidiano y al hacerlo, conformaron objetos de desobediencia social y espacial. Esta arquitectura *in situ* simbolizó y empoderó a los protestantes con un profundo impacto en las ciudades, en este caso, en los espacios públicos. En momentos, nuevas estructuras emergieron en el paisaje urbano y organizándose rápidamente, la arquitectura *in situ* permitió un hacer de política utilizando técnicas radicales y pragmáticas. Bajo estas circunstancias particulares y excepcionales, el diseño se ejerce de manera singular y personalizada –la arquitectura imaginativa no permanece como un manual conceptual, todo lo contrario, ésta se puede llevar a cabo por todos, temporalmente– y toma lugar en el escenario más grande: la ciudad. Los escenarios para este artículo serán *The Umbrella Movement* en Hong Kong y *Gezi Park/Taksim Square* en Estambul.

## Palabras clave

Arquitectura ad hoc, temporal, protesta, estado de excepción, objetos, disidente.

## Abstract

*Protests plazas, protests streets, protests camps, protests parks. Whether publicly or privately owned, spaces cannot be designed for protest, they are taken for protesting. It is inherently, a dissent act. In 2011, the global revolutions (Arab Spring, Occupy Movement, Indignados...) demanded public spaces as their own, where camps and/or artefacts were built rapidly; protesters used everyday objects and by doing so, they conformed objects of disobedience. This built-in-situ architecture symbolised and empowered protests to have a deep impact in cities, especially, in their public spaces. In just moments, these new structures emerged in the urban landscape and were rapidly organised by protesters. The in-situ architecture allowed people on making politics in a radical and pragmatic technique. How design works in this situations is always different –the imaginative architecture does not remain as a conceptual manual, it can be realised in practice by everybody and anybody temporally– taking place on the biggest stage: the city. The scenarios will be the Umbrella Movement in Hong Kong and Gezi Park/Taksim Square in Istanbul.*

## Keywords

*Ad hoc architecture, temporal, protest, estate of exception, objects, dissident.*

“History might have been very different if Karl Marx had been able to send emails.” Online activist, 1999.



Fig. 1. Couple wearing gas masks posing for a wedding photographer. Photograph: Kevin Frayer, The Guardian. <<http://theguardian.com/artanddesign/gallery/2014/nov/15/photographs-week-turkey-syria-berlin-armistice-day>> (Consulted in February 2015)

Revolts, occupations, and revolutions spread worldwide in 2011 through the digital space. Dissident actions and spatial practices gathered and were replicated from Tahrir Square to Puerta del Sol, from the steps of St Paul’s Cathedral to Zuccotti Park, from the streets of Pearl Roundabout to Syntagma Square. People put their lives on risk across dissident actions in urban spaces, creating different spatialities where structures, objects, bodies, actions, physical and digital spatial practices, shaped a spatiality that is radical, in the contemporary context.

Jacques Rancière uses the term police to all those consensual acts by which a de-politicised society or its representatives manage its business with no

desire for change (Rancière 2001). For him, politics is an act of dissent: “The principle of political interlocution is thus disagreement” (Rancière 2010). In dissensus, there is a difference between sense and sense in its most basic definition, “a radical intervention in human affairs by which the entire aesthetic field is reorganised, and we see things we have not seen before” (Rancière 2010). Hence, dissensus is not just a model of simple opposition, but a means to open up a territory to allow for different identities to coexist and be choreographed so that they can play out their differences in a conflictual but nonviolent way (Hirsch and Miessen 2012).

Ines Weizman in her book *Architecture and the Paradox of Dissidence* (Weizman 2014) relates this conception with architectural imagination, in which politics of dissent is articulated and entered into political exchange. Following Rancière, “it becomes necessary to invent scene upon which spoken words may be audible, in which objects may be visible, and individuals themselves may be recognised” (Rancière and Panagia 2000), unfolding it to aesthetics and spatial practices. Weizman adds that dissident does not share a single ideology but an essential engine for politics, a discontent that is transformed into political action. This means that a political practice as revolts (which are dissident as a whole, while revolutions are transformed into political machines) are determined by radical and fundamental contest of the way in which subjects is governed (Weizman 2014). Furthermore, Michel Feher, ensuing Michel Foucault, explains that what dissent pursues is the mobilization of civic passion in a struggle for the radical reorganisation of force relations. It is the politics of the governed<sup>1</sup>, a state when people accept the danger of being intimidated and prosecuted. When there is a heterogenic series of actions against the hegemonic forms of domination, dissidents use different tactics as activist practices. Hence, dissidence is not present in a material sense, it ‘haunts’.

DIY (Do-It-Yourself) drones, bricks, holograms, clothing textiles, ‘inflatable

<sup>1</sup> Series of Lectures by Michel Feher at Goldsmiths, University of London, 2015. Operative Thought. Lecture Thank you for Sharing: The Social Life of Human Capital.

cobblestone<sup>2</sup>, umbrellas; everyday objects take a different shape, nature and meaning when people protest on public spaces, but there is also an opportunity for developing and creating new objects for protest. The potential of the dissident architecture-object, architectural object – is for an architecture that always ranges between the physical and the speculative. In this sense, the revolutions of 2011 (Occupy Movement, the Arab Spring, *Indignados acampadas...*) differed with former ones by being germinated first in the virtual space. They were global movements that produced changes in different aspects including the relation of people to public spaces, bringing back Lefebvre's "the right to the city" notion. These movements introduced spatial practices that were considered as disobedient and dissident for camping and staying in places they were supposed not to, which affected the local socio-spatial dynamics. Starting in Tunis, the wave of protests of 2011 was a chain effect that resonated in different cities worldwide almost instantly, thanks to the virtual space and the propagation of information. Camping zones in Zuccotti Park, Tahrir Square, Puerta del Sol, Syntagma Square, etc., became symbol of protest and resistance, while tents, fabrics, fences, plastic bags, and cardboards turned into precarious emblems of social dissidence. Protesters learnt how to inhabit open spaces for long periods as collective bodies, creating a common spatiality and adapting to changing situations as weather, number of occupiers, legal responses, and so on. Many experiences, technics, tactics, ideas, and practices were shared in digital platforms and archives that helped people to understand better how to occupy a public space; thus, 2011 was innovative in methods of appropriating a space.

This global dissident body turned out to be a base for future occupations, a reference more than a guide to follow. Indeed, the occupation of Taksim Square/Gezi Park in Istanbul on May-June 2013, and the Umbrella Revolution in Hong Kong on September-December 2014, were scenarios of social and spatial uprisings that took a step further those of 2011. During these events, odd and flashy objects, gas cartridge-sculptures and graffiti, digital

2 Inflatable cobblestone is an object created by Eclectic Electric Collective and Enmedio collective. It was used during the General Strike in Barcelona 2012.

projections and wireless interconnection were the motors of activists that were simultaneously creative and artistic, inducing a protest against the musty system of an official regime.

In Istanbul, the occupation started as a pacific protest against an urban plan that intended to remove Gezi Park –one of the few remaining green open spaces in the city centre– and rebuild instead the Military Barracks from the Ottoman era demolished in 1940. The plan involved a pedestrianization of Taksim Square, a shopping mall in the Barrack's ground floor, upper floors luxury flats, cultural centres, an opera house, a mosque, and a museum. Hence, removing Gezi Park and Taksim Square is as significant as commercializing Central Park in New York or Hyde Park in London. Meanwhile in Hong Kong, people claimed that Beijing was reneging on an agreement to grant open elections by 2017, for what people, especially students, demanded a 'true universal suffrage'. It was basically a protest against the proposed electoral reform, which was perceived to limit the democratic participation of Hong Kong people.

As it happened with the 2011 occupations, Gezi/Taksim and Hong Kong were incubated in the virtual space but they also created new architectural practices. Nonetheless, in this regard and having information, data, and experiences from 2011, these two events adapted collected tools in order to respond to their needs. By using everyday objects and wireless alternative Wi-Fi connection, protesters initiated a subversive design under a state of exception, where the architectural practice made in protests display the creation of new systems, a dissident object system that is called ad-hoc instant dissident architecture<sup>3</sup>. Tactics used when generating different situations transform the social and spatial conception of public spaces; they turned them into hybrid urban spots while banal objects conform a temporal architectural exception within the city. These systems could be planned or accidental, but the design of this dissident architecture perform

3. Ad-hoc instant dissident architecture is a term defined by the author, which explores the temporality of, object and subject assembly in public spaces, which transforms the established order and meaning of spatial organization and everyday object.

a chaotic mobility of objects with limited resources and techniques of construction, resulting in the creation of new methods of designing. This architecture makes visible spots, places, objects, and techniques that are usually hidden and gives new tools to protest, an opportunity to provoke a new significance, organization and representation of publicness on the production of urban landscape.

### Radicalisation of Gezi Park

Turkish Prime Minister, Recep Tayyip Erdogan, manifested his desire to transform Taksim area into a calmer district (Keyder 1999). That means to convert the area into a place where people consume, give a walk and hang out, not a place for meetings, assemblies, or strikes and demonstrations. Thus, when the plan to redevelop Gezi Park was revealed to the public, it exposed a state of commercialization for including a shopping mall, luxury flats, a cinema, etc. On 28<sup>th</sup> May 2013, approximately fifty environmental activists occupied Gezi Park to prevent its demolition, they sit-in green areas of the park and halt attempts to bulldoze the park by refusing to leave. The local police used tear gas and extreme force to remove these activists from the park; they took down activists' tents and cleared the space for bulldozes to continue with removing trees. Activists recorded these actions and spread through social media photographs and videos. Within few hours, hundreds of people started arriving to Gezi Park showing support to the activists. The size of the protest grew rapidly and clashes with the police increased. For days, security forces started a series of attacks, coming to a dramatic head in the early morning hours of 30<sup>th</sup> May 2013 around 5am, when the police set on fire protesters tents, musical instruments, and flags while most of occupiers were sleeping (Amnesty International 2013). This was the moment when the protests switched from an environmental topic to a social uprising against Erdogan's regime.

The protest not only became bigger but also different, it befitted a medium of accumulated anger expression. It gathered students and environmentalist, clerks and LGTB groups, unemployed and artists, activists and football fans;

indeed this last group caused an empowerment over the protests. *Besiktas* football fans (*Besiktas* is an Istanbul district located next to Taksim Square) supported protesters as a large wave. They have experience, as many other football fan groups, on planning parades on public spaces and clashes with police. When football fans started their way to Taksim, the police stopped them aggressively causing clashes that lasted 23 hours, 9 of them were uninterrupted resistance against gas and water cannons. Finally, *Besiktas'* fans could open their way to Gezi Park, settling conditions to protesters to occupy and reterritorialise the area (Cassano 2014)<sup>4</sup>. Protesters successfully blocked off nearly all the roads leading to Taksim allowing only pedestrian mobilization, they also built barricades and converted the area into a temporary police-free zone. This is the moment when *La Republique de Taksim* (Baquias 2013)<sup>5</sup> was born; it was the initiation of a Temporary Autonomous Zone – T.A.Z. (Bey 1985)<sup>6</sup>.

The area of Taksim was suddenly a communal space, producing a spatiality within an unprecedented realm. Social fractions assembled together for the first time forming a new social structure in a symbolic space for all. And also did objects; objects that were used to serve for a specific function or task, suited into something different within this T.A.Z.

Fig. 2 presents an architectural urban landscape in which the understanding of objects emerged as means of disruption. Telephone cabs, for instance, which were immensely popular structures before the propagation of mobile phones, they have become during last years obsolete urban elements that

4. In this article, Jay Cassano, journalist and editor, makes a journal diary of clashes between Besiktas football fans and the police and how the city centre became a battlefield. Source: <<http://jcassano.net/2014/05/one-year-since-gezi/>>

5. This short article from the website Europe Solidaire, set up the name of *La Republique de Taksim* when referring to the map that some activists drew and were delivering to visitors in Gezi Park. Consulted in March 2014. Source: <[http://www.europesolidaire.eu/article.php?article\\_id=1107](http://www.europesolidaire.eu/article.php?article_id=1107)>

6. Hakim Bey (his actual name is Peter Lamborn Wilson) is the author of the concept *Temporary Autonomous Zones* – T.A.Z. He is an anarchist that raves the subcultures and new socio-spatial connections, "the creation of temporary spaces that elude formal structures of control". T.A.Z. is a tactic that creates temporary spaces eluding control and surveillance. Through a non-hierarchical system, information is the key structure for creating new territories; indeed Bey relates creativity as the real empowerment for T.A.Z. <[http://hermetic.com/bey/taz\\_cont.html](http://hermetic.com/bey/taz_cont.html)>



Fig. 2. Capture from Documentary Gezi Park Protests in Turkey. (Consulted in September 2015)

occupy thousands of spots in the city because people barely use them. Yet, during the occupation, telephone cabs flattered as part of a system of barricades first and then as seats in Gezi Park. In addition, protestors took a bus at the beginning of clashes and used it as part of a barricade, and some days later, they turned the bus into an info desk. A temporary mosque emerged in the park, a movable food supply was made up with a tent, some fences, bins, and metal surfaces; even an open hospital was created with plastic straps. All kinds of unique structures popped up: bunk beds for sleeping, makeshift barricades constructed out of benches, tents, shelters made from fabric cut-outs, steel, wood, and plastic. The transformation of the use and significances of objects responded to specific needs of the occupation, demanding adaptation and immediate response of actions. *Herkes İcin Mimarlık* (Architecture for All) is a non-profit architecture organization based in Istanbul that during the occupation, this collective drew some of these dissident spatial practices. As a digital archive, they started documenting tents, shelters, barracks, and other temporal structures created within this zone. “Each unique structure that we encounter in the streets and Gezi Park has its own in-situ design and implementation process. Documentation of these temporary structures is of huge importance for

further examination, considering their limited life-cycle.”<sup>7</sup>

“To disobey in order to take action is the byword of all genuine creative spirits... I would say that there is good reason to study the dynamics of disobedience, the spark behind all knowledge.” (Bachelard 1990)

These objects added a factor to kinship between being artistic and being political discontent, not by itself but in communication with other objects whose significances and uses were transformed during the occupations. Thus, these events showed the urgency to reinvent things, spaces and relations. Urban elements sabotaged the conventional practices and became part of in-situ designs, highlighting new architectural practices made by anybody and everybody, transforming the nature of objects and public spaces with dissident practices. The radicalisation of the space, objects and practices brought an aesthetic of standard definitions of space.

On the evening of 15<sup>th</sup> June 2013, the police entered into the park by force by using plastic bullets, live ammunition, tear gas, water cannon, and beating protesters (Amnesty International 2013). These attacks were the most brutal so far during the protests; many people lost their lives, many were severely injured and many had permanent injuries. Yet, the spirit of resistance stopped the development of the urban plan proposed.

### **Umbrella Movement and Umbrella Man**

Officially, the Hong Kong’s protests in 2014 lasted 79 days, from 26<sup>th</sup> September to 15<sup>th</sup> December 2014. In one of the most important financial global cities, protests exploded being so called ‘Umbrella Revolution’. People demonstrated against Beijing setting the guidelines for Hong Kong’s 2017 elections and claimed a “true universal suffrage” (Chan 2014). Students, workers, young and old, rich and poor people occupied the streets, followed by tear gas, pepper spray, police in riot gear, and shouting mobs.

During the pro-democracy demonstrations, an unusual protest symbol

7. Images taken from Dezeen Magazine. #OccupyGezi Architecture by Herkes İcin Mimarlık.

shaped the protests: an umbrella. Ho-Fung Hung, associate professor of Sociology at Johns Hopkins University, identified the use of umbrellas as sporadically protester's self-response to the extreme use of tear gas by the police<sup>8</sup>. These objects are daily items in the life of a Hong Konger, especially during summers when temperatures rise above 30°C and it rains most of the days<sup>9</sup>. It happened to be unusually hot and sunny during the middays of September 2014, so there were a lot of umbrellas floating around the city. During the first days of protests, a photographer shot a picture of a man walking through a cloud of tear gas holding an umbrella; it became viral and was called as 'The Umbrella Man' (Fig. 3) as the iconic 'Tank Man'<sup>10</sup>.

Days later, a statue of this Umbrella Man made by an unknown artist under the nickname of Milk. The statue is a roughly 3.5 meter-height of wood blocks holding a bright yellow umbrella with a right arm outstretched<sup>11</sup>. Besides, people quickly adapted umbrellas into a tool for protecting themselves from tear gas, and they turned it into a symbol for protests, for what it was named as the 'Umbrella Revolution' or 'Umbrella Movement'.

The umbrella became a symbol, it was not only an icon image of demonstrations but also it enforced the creation of numerous designs and infrastructures with other objects like googles, tents, masks, post-it, and such like, to be barricades, shelters, sculptures, urban furniture, media centres, and so on. Protesters used them –besides protection of tear gas and pepper spray– to shield and to use them as canvas for art protest and to carry painted political slogans: "Police started seeing an ocean of umbrellas

8. Bloomberg News, Hong Kong protesters clash with rivals as tensions rise. <<http://www.bloomberg.com/news/articles/2014-10-02/hong-kong-leader-agrees-student-dialog-as-sit-in-goes-on>>

9. The Year's Weather - 2014. Hong Kong Observatory. Consulted in April 2016. <<http://www.hko.gov.hk/wxinfo/pastwx/ywx2014.htm>>

10. Tank Man: a man that stood up in front of a column of tanks in Tiananmen Square protest on June 1989, the morning after the Chinese military had suppressed the protests by force. As the lead tank maneuverer to pass by the man, he repeatedly shifted his position in order to obstruct the tank's attempted path around him. The incident was filmed and seen worldwide. Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/wiki/Tank\\_Man](https://en.wikipedia.org/wiki/Tank_Man)

11. Keith Bradsher, New Image of the Hong Kong Protests: 'Umbrella Man'. The New York Times, 2014. Consulted in February 2015. <[http://sinosphere.blogs.nytimes.com/2014/10/05/new-symbol-of-hong-kong-protests-umbrella-man/?\\_php=true&\\_type=blogs&\\_r=1](http://sinosphere.blogs.nytimes.com/2014/10/05/new-symbol-of-hong-kong-protests-umbrella-man/?_php=true&_type=blogs&_r=1)>



Fig. 3. Umbrella Man. Source: <http://qz.com/272854/what-is-the-meaning-of-the-umbrellas-in-hong-kongs-umbrella-revolution/> (Consulted in February 2015)



Fig.4. Umbrella Line. Photograph: Alex Hofford/EPA, The Guardian. Source: <https://www.theguardian.com/world/2014/sep/29/umbrella-symbol-hong-kong-democracy-protests#img-1>. (Consulted in February 2015)

on the front line instead of protesters,” said professor Ho-Fung Hung, “it is an artefact that is just effective in defending”<sup>12</sup> (Fig. 4).

As protests started taking the form of occupations, protesters began living [in] the streets. ¿Why in the streets and not in plazas or parks? Because Hong Kong has a lack of public spaces to assembly; most of them are private, mainly shops. Indeed, these protests took place first in the HSBC Plaza lobby<sup>13</sup>, a Privately Owned Public Space; a space of private property but open to public access under certain rules. As thousands of people were demonstrating at the time, they did not find a symbolic or representative place to protest, so they took the only space the city allows them, streets, avenues, and sidewalks. Here, the boundaries between public and private were blurred when it became an occupation, and safety zones and villages started building the Temporary Autonomous Zones – T.A.Z. Umbrellas were deployed as temporary roofs between pedestrian sidewalks, presenting different layers to this fringe public space. With all, the umbrella became a powerful image of protection and resistance, as the artist Kacey Wong said: “it’s a soft thing but it’s also very hard in terms of our determination to win this battle” (Zoe 2015)<sup>14</sup>.

Soon, people brought umbrellas in bulk and starting using them for sleeping, sheltering, making barricades, protection on the frontline, to write slogans on them, to be part of sculptures and so on; the way the umbrella was being used brought an “enormous feeling of brotherhood” as Wong said.

### The resonance of Lennon Wall, dissident spatial practice

At the centre of the protest site, in Central Government Complex (designed by Norman Foster & Partners), one of the main landmarks in this dissident

12. Bloomberg News, Hong Kong protesters clash with rivals as tensions rise. Consulted in April 2016. <<http://www.bloomberg.com/news/articles/2014-10-02/hong-kong-leader-agrees-student-dialog-as-sit-in-goes-on>>

13. Umbrella Timeline. Consulted in April 2016. <<http://www.rfa.org/english/multimedia/timeline/UmbrellaTimeline.html>>

14. This article from Artnet relates the need of a symbol for protesters, which in this case is the umbrella. Consulted in April 2016. <<https://news.artnet.com/art-world/kacey-wongs-protest-art-goes-on-view-in-hong-kong-in-the-wake-of-the-umbrella-movement-273789>>

zone, protesters took John Lennon’s wall in Prague to Hong Kong<sup>15</sup> (Fig. 5). People filled with colourful post-it notes (more than ten thousand pieces) the exterior staircase of the building, mainly with written messages about democracy and universal suffrage but also about solidarity, peace, freedom, song lyrics and epigrams; messages supporting the pro-democracy demonstrations as a fluttering collage that moves along the staircase of the government headquarters they were protesting against.



Fig. 5. Capture from YouTube video Lennon Wall Hong Kong. Source: <https://www.youtube.com/watch?v=L9nJDijvXzs> (Consulted in September 2015)

This urban installation reclaimed publicness in a new way. Protests usually involved graffiti and paintings on private or public properties, but the exceptional de/re territorialisation not only of the imaginary Lennon’s Prague, but also the materialization of the collaborative art protest fitted a forum for exchanging and making visible people’s desires and thoughts. The

15. John Lennon Wall is located in Mala Strana, Prague. After his death in 1980, someone painted his picture on an ordinary wall. Soon, people started writing on this same wall messages, quotes, lyrics, and paintings about peace, love and freedom mainly as the country was living under the Communist regime that banned western songs. The police tried repeatedly to whitewash over the portrait and messages, but everyday after, the wall was filled again with poems, pieces, and paintings of Lennon, even when there were CCTV cameras and overnight posting guards. Source: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Lennon\\_Wall](https://en.wikipedia.org/wiki/Lennon_Wall)>

wall became a device for protest and the post-it notes were physical Tweets, it was paper Twitter. During the initial days of the occupations, protestors released an online document named OCLP: *Manual of Disobedience*<sup>16</sup>, which served as an informative document that referred to the legalities and illegalities according to the Hong Kong's urban law, indicating what protestors could perform and what actions were legally banned. This document indicated the limits in private and public property; it suggested avoiding demanding or destroying the physical materiality of buildings and infrastructures. In this sense, post-it notes covered the surface but did not affect the wall structure. These series of micro-dissident-actions turned not only streets but also buildings into an improvised outdoor gallery of politically inspired art. The city infrastructure turned out to be the protestors' canvas releasing new modes of publicness that resonate *from-and-to* new spatialities.

During the protests, tents, encampments, tarpaulins, and fabric tents perform the ad hoc instant dissident architecture, in which ad-hoc structures and activities suited the common space. Sanitation facilities, feeding spots, space for cooking, eating, media zone were present in Tahrir Square, Gezi Park, St Paul's Cathedral and so on; hence this architecture assembled into a kind of collective viral process. Though they were located in different spatial coordinates and at different times, their context and conditions set a number of processes that were resonated. During the 79 days of the Umbrella Revolution, the movement succeeded in creating a model of civil society based on non-violence, it appropriated a large part of the business district in Admiralty, separating affectively the government headquarters from the city. For days and nights, these dissident bodies built a temporal city, consolidating spatial and social structures in an expression of new spatial conditions, a temporal dynamic, and a multi-dimensional structure. Then, this dissident spatial practice is about context innovation, with innovation of content somewhat limited. Marshal McLuhan famous words: "the medium is the message" means that the person and social consequences are

the medium, that is "of any extension of ourselves, result from the new scale that is introduced into our affairs by each extension of ourselves, or by any new technology" (McLuhan 1964). Reclaiming the public space in a dense, commercialized urban environment like Hong Kong, means something in and of itself, or as Paul Willis would say "raw materials of our social and built environment in the production of meaning" (Willis 1990). Regardless the message of the image of these spatial practices, it is the fact that the collective has taken the city and created new and different public spaces communicating them with people and the world.

### Ad-hoc instant dissident architecture

When a protest becomes an occupation, banal objects start mutating their significance and there appear new explorations of their spatial limits. There is a chaotic mobility and displacement on the space, whose dynamics begin producing a promiscuous traveling across time and space. This act of civil disobedience through banal and common objects spawn protests illustrating that design not only shapes and defines products, but works as active agents of change in politics, communication, projection, social innovation, urban landscape and architecture.

Artists, designers, architects and public at large shape and define across their own creativity, the production of dissident spaces. The practical and informal structures that arose during the protests provide an unusual illustration of the basic and preconceived structures. In Hong Kong, protestors created a self-sustaining village within a month of the beginning of the protests, taking their call for democracy to the streets, setting up changing rooms, tents for sleeping or private spaces, a study area, first-aid stations and even their own security patrols. This reterritorialisation of public spaces in Hong Kong brought protestors to build barricades using any kind of objects as umbrellas, ladders, and plastic fences. Building barricades with any object was a primary action during the first days of the protests; the purpose was to obstacle mobility and visibility and to give a sense of protection (Fig. 6). Cling film and umbrellas turned into fledged

16 OCLP: Manual of Disobedience. Consulted in September 2015. <[http://oclp.hk/?route=occupy/eng\\_detail&eng\\_id=28](http://oclp.hk/?route=occupy/eng_detail&eng_id=28)>

campus and carpeted stairs, water coolers served as amplifiers and Wi-Fi boosters, and strings attached to street lamps became drying racks to hang clothes and towels. The radicalisation of the spatiality brought an exquisite corpse village around the city, a giant instant architecture as a “counter-city within the city”<sup>17</sup>. In just moments, protesters built a new self-built urban state, with worship and infrastructure, with tools for protest and charging phones, for sleeping or doing homework.



Fig. 06. Tweet from @NamelessInChina. Umbrellas block an exit of Admiralt station. <https://twitter.com/namelessinchina/status/516444969956286465> (Consulted in February 2015)

This act of building a dissident public space is not made for protesting but for encouraging the city itself to be public and to provoke the conditions for a dialogue, a dialogue that has been replaced by static systems that

17. Adam Bobbette, architect and curator.

usually control the city’s behaviour. The occupations are not a scenario for protesting, they are living spaces that require social and spatial production through ad-hoc dissident architectures and the disobedience of object’s nature. The exceptional aesthetics of occupations expand beyond physical limits – involving the virtual public space – where the symbolism of textiles, umbrellas, fences, façades, are transformed into powerful acts of disobedience.



Fig. 7. Tents set up by pro-democracy protesters. Photograph: Vincent Yu. Source: Time. <http://time.com/3581690/life-in-hong-kong-occupy-protest-camps/> (Consulted in September 2015)

There could not be a manual for urban protest camp in conventional ways. The design is always different as it depends on the circumstances it is developed: the site, the time, the people involved, the social media replication, and the spontaneity. And it is a phenomenon that could occur around the world, it is not territorial, indeed it is exactly the opposite, it is reterritorial.

This reterritorialisation within occupations has a singular but common device: the tent. The tent, a structure that is pragmatic for temporal



Fig. 8. Protester assembling a bamboo structure during the Hong Kong's protests of 2014 - WuBamboo. Source: The Architectural Review. <http://www.architectural-review.com/archive/framing-the-issue-bamboos-structural-role-in-the-fight-for-public-space/8679223.full> (Consulted in February 2015)

occupancy, it is seen as an indeterminate mobile rapidly deployable that acts as an architectural strategy. It counterpoints the idea of home as static, nuclear, enclosed, solid, stately, and gives to people the power of generating micro-cities when expands the physical and imaginative limits to the architectural urban landscape. Fabricating the common ground that activates the instant non-hierarchical architecture, shapes the limits and possibilities of organic environments just in the centre of hyper-dense, commercial architecture as it happens in Istanbul or Hong Kong. When tents are placed in the public spaces, which is the momentum of urban shift from protest to occupation: tents are arranged in rows, fitted neatly between highways and streets, repurpose themselves as community noticeboards, and transform the asphalt into a canvas for political expression but also into a collective urban design platform (Fig. 7). By way of illustration, during the Umbrella Movement in Hong Kong that lasted more than two months, the infrastructure that served only for vehicular mobility purposes

became a hyper-structure when people acted with dissident practices. They transmuted highways into libraries, classrooms, food supply stations, cinema, workshops, toilettes, allotments, art exhibitions, agora for assembly, flower gardens, mosques, mobile food centre; there were micro-cities practiced by all (Fig. 8). The habits in this dissident spatiality formed by the multitude, performed a spatial practice in common that empowered all the bodies.

The *ad-hoc* instant dissident architecture questions the nature of banal objects, when practicing in the space, an urban experience as a process entangled with people. These deployed spatial practices are means of sabotage and disruption that face the power of established architecture, and attempt an ideal to a way of inhabiting the city by exploring dissident relationships. Objects suit a practice of dissident design but also a central decorative and structural feature, while the extension of objects reaches a stage of creating new urban public landscapes. Indeed, tents and barracks served not only a certain physical purpose but also developed dissident infrastructures and spatial practices. When objects produce this *ad-hoc* instant dissident architecture, they induce different intensities on interactions on the city: the radicalisation of the space has introduced a new scenario for objects to take different forms, meanings and use in the contemporary city. This means: short-term actions induce long-term transformations. Micro-cities allow having different and new ways of relationships within the city in a global scope, their significance and dynamics remain, most of the times, in the space and some others in the collective imaginary, which permits the creation of dissident urban tools for restating the city. These processes, ideas, tactics, *ad hoc* instant architecture highlight moments that demonstrate how informal, mobile, temporary and tactical architectural urban exploration have constantly altered the social, political, economic, physical, digital, legal fabric of the contemporary city; it is as Nabeel Hamdi says: “disturbing the order of things in the interest of change” (Hamdi 2013). These spatial practices use a deliberate and accessible means for achieving desires (*commons*) while embedding flexibility into the experience and project process, a state that

acknowledges people to produce their own social conditions: the meeting of different elements countenances the focus of design-make; it is the sense of possibilities. This apparatus empowers everyday urban culture, actions and landscape, emboldening the radical spatiality for bodies to move freely by experiencing the space within a public sphere and processing culturally a dissident architectural urban landscape. Furthermore, the temporality and continuity of this spatiality depends on inside actions and interactions, in a temporal state. The discontinuity, arhythm, shock, disturbance is not an easy urban narrative; instead, they settle the conditions of power to produce urban practices as the spatialization of radicality.

## Referencias

- Amnesty International, 2013. *Gezi Park Protests. Brutal denial of the right to peaceful assembly in Turkey*. London: Amnesty International.
- Bachelard, Gaston, 1990. *Fragments of a poetics of fire*. Dallas: Dallas Institute Publications.
- Bey, Hakim, 1985. T.A.Z.: *Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. New York: Autonomedia.
- Chan, Johannes, 2014. "Hong Kong's Umbrella Movement". *The Commonwealth Journal of International Affairs*. Vol.103, Issue 6: 571-580.
- Fehrer, Michel, 2015. "Operative Thought. Lecture Thank you for Sharing: The Social Life of Human Capital". *Series of Lectures at Goldsmiths*, University of London.
- Hamdi, Nabel, 2013. *Small Change: About the Art of Practice and the Limits of Planning in Cities*. London: Routledge.
- Hirsch, Nikolaus, Miessen, Markus, 2012. *Critical Spatial Practice*. Berlin: Sternberg Press.
- Keyder, Çağlar, 1999. *Istanbul, between the Global and the Local*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- McLuhan, Marshall, 1964. *Understanding Media: The Extension of Man*. London: Routledge.
- Rancière, Jacques, 2001. *Disagreement: Politics and Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rancière, Jacques, 2010. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. London: Continuum International Publishing Group.
- Rancière, Jacques; Panagia, Davide, 2000. "Dissenting Words: A Conversation with Jacques Rancière". *Diacritics*, Vol. 30, Issue 2: 113-126.
- Weizman, Ines, 2014. *Architecture and the Paradox of Dissidence*. Oxon: Routledge.

# The Exceptional Reichstag. On the Relationships between Late Capital, its Imaginary and Architecture

*El Exceptional Reichstag. Sobre la relación entre  
“tardo-capitalismo”, su imaginario y la arquitectura*

**Giacomo Pala:** giacomo\_pala@libero.it

## Universidad

Institute of Urban Design, University of Innsbruck

## Breve biografía

Giacomo Pala is a Research Associate in the Institute of Urban Design at the University of Innsbruck, as well as a doctoral candidate studying under the guidance of Peter Trummer. His interest lies in the areas of theory. More specifically, he is conducting a research about the concepts of crisis and modernity in relation to Architecture, using as a departure point Piranesi's Campo Marzio. He has taken part to different research programs at the Architecture Department of Genoa's University, giving lectures on Representation, History and Theory of Contemporary Architecture. He is a collaborator in a research about parametric representation at the Department of Architecture of Genoa's University. He has worked for Coop Himmelb(l)au in 2011-12. He has published papers and participated to international conferences. He won the DiaStúzein Prize in 2014 thanks to which he is publishing a book about the relations between architectural theory and popular culture. In 2012, he co-founded Burrasca, an independent cultural association for which he co-edits the homonym magazine.

## Resumen

En este artículo se intenta discutir el tema de la excepción como una categoría conceptual en relación con la sociedad contemporánea y su paradigma económico-cultural: el tardo-capitalismo. En primer lugar, se estudia la relación entre la arquitectura, el poder y la economía con el fin de encontrar lo que puede considerarse como excepcional en la actualidad. En consecuencia, se observa que la excepción es hoy en día uno de los elementos

clave para la episteme contemporánea hasta el punto de convertirse en una nueva normalidad. Desde este punto de partida, se ve que cualquier expresión arquitectónica –como la definición de “icon building” de Charles Jencks– que intentó definir la idea de excepción, ha fallado, convirtiéndose en normalidad. En consecuencia, a través del estudio del Reichstag de Berlín, se desenmascara una característica estética que podría considerarse como una excepción excepcional incluso hoy en día. De hecho, aunque en una historia compleja y complicada, en las formas de este edificio se puede reconocer una excepción estética (la estética de la diferencia) que incorpora la multiplicidad y, en vez de exprimir valores absolutos, utiliza la tensión entre los valores para producir algo de excepcional todavía hoy.

## Palabras clave

Imaginario, tardo capitalismo, genérico, negativo, contradicción.

## Abstract

*In this paper, an attempt is made to discuss the topic of the exception as a conceptual category in relation to contemporary society and its economic-cultural paradigm: late capitalism. It is first studied the relationship between architecture, power and economy in order to find what can be considered as exceptional today. Consequently, it is noted that the exception is today one of the key elements for the contemporary episteme so much so to become a new normal. Given this assumption, it is noticed that every architectural expression –such as Charles Jencks' definition of the “icon building”– that has tried to define the idea of an exception has ultimately failed, becoming a norm. Therefore, by studying the case of the Berlin's Reichstag, it is unveiled an aesthetic property that could be considered as an exceptional exception even today. Indeed, even though its complex and troubled history, in this building's historical features can be found a kind of aesthetic exception (the aesthetic of difference) that embodies multiplicity and, rather than express absolute values, uses the tension between values in order to produce something different even today.*

## Keywords

*Imaginary, late capitalism, generic, negative, contradiction.*

## 1. Architecture and power: capital, the generic and the exception

The issue of the exceptional exception is, today, a particularly interesting topic for a very simple (as well as difficult) reason that is related to our cultural and social imaginary. Indeed, a discussion of such a concept in its actuality has to start with one fundamental question: is it still possible to have exceptions in the late capitalist imaginary? In other words, when our society is asking for newer and newer “stuff” on a daily basis, has not the “exception” become the new normal? In order to try to give an answer to this question, it is necessary to deal with a larger discussion about the relationship between architecture with both the political and economic powers, as well as their representations and their imaginary.

Indeed, when discussing this issue, it is not uncommon to hear expressions such as “architecture has always been and always will be a manifestation of power”. Even though this formula has become a cliché because it does not consider the possibility of breaking the connections of architecture with power, it is partially true in admitting the inextricable relationship between architecture and authority: in fact, since the power –whether it is public or private– commits vast amounts of money in building plans, architecture cannot be considered just as the activity of the architect. Rather, it is one of the core activities of the political and economic authorities. Michelangelo and Bernini had to work for the pope (and at the same time used the occasion given to them by him) to realize their ideas giving to the Catholic Church some of the most iconic symbols and wonderful buildings in architecture’s history. 20th century architects Albert Speer, Marcello Piacentini and Boris Iofan contributed in the formal definition of Nazism, Fascism and Stalinism, helping the transformation of theoretical ideologies in terrible realities and, more recently, architects like Daniel Libeskind or Jean Nouvel build in the rich societies and emerging economies of China and United Arab Emirates, in the social and political conditions of late capitalism. A paradigm that is so well rooted in the ideological structures of our culture that even today (a moment of crisis for the western side of the world’s economies) architects can work in China or India because, since you need money to build buildings,

the most valid political theory is still “*ubi pecunia, ibi patria*”.

The main characteristics of this social and economic paradigm are the run-up to the continual growth of economic production and consumption, the reduction of all the forms of inefficiency and the need of increasing profit. Since late capitalism’s cultural dimension is characterized by a massive expansion of the space of culture to the point of invading the space of consumerism in which the consumer lives in a state of absolute enjoyment for the products, every cultural discipline –among which architecture– can be extremely productive and useful for the development of the neo-liberalist cultural imaginary. Late capitalism then, as Slavoj Žižek writes, can only be comprehended today by understanding that “while capitalism is resolutely ‘materialistic’ (what ultimately matters is wealth, real power, pleasures, all other things are just ‘noble lies’, chimerae covering up this hard truth ), this cynical wisdom [late capitalism] itself has to rely on a vast network of belief: the whole capitalist system functions only insofar as one plays the game and ‘believes’ in money, takes it seriously, and practices a fundamental trust in others who are also supposed to participate in the game.” (Žižek 2009, 304)

Late capitalism can be seen then as the evolution of capitalism. Referring once again to Žižek’s words, this “capitalism 2.0” is based on the belief in consumption, in communication and, ultimately, in an ideology that is embodied in the “spectacle”. It is also possible to see the differences between Capitalism and late Capitalism from an architectural point of view. In this sense, it is easy to see how classic capitalism is embodied in New York. Indeed, New York is a city that has used all of the possibilities given by new technological advances, such as the power engine or the elevator for the formalization of modernity through the construction of higher and higher skyscrapers. Nonetheless, the model for capitalism has been shifting since the 80’s. According to Jacques Attali, if it is true that the classical paradigm of capitalism –exceptionally described by Rem Koolhaas in *Delirious New*

1. Latin locution often quoted as a Karl Marx’s aphorism meaning “where is the money, there is the homeland”.

York (1978)– can be explained using the “big apple” as its paradigmatic urban reality, the late-modern trend of capitalism can be described studying Los Angeles<sup>2</sup>.



Fig. 1. New York City photographed on the 19th of January 1932.

Conforming to Attali’s ideas, Los Angeles can be defined as the city of nomadism and immateriality. In other words, LA is the city of the “economics of creativity” that transform technical innovations in products for the mass-market. Los Angeles is the city where inventors and actors from the creative industries live, and it is the city where the historically new enterprises have enabled the industrialization of the commercial goods opening up for the so-called “industrialization of services”. Moreover, it must be remembered that two of the recent most revolutionary technologies have been invented in the Los Angeles area: the mobile telephone and the Internet. These

2. See Jacques Attali, *Une brève histoire de l’avenir*, (Paris: Librairie Arthème Fayard, 2006).

two media dematerialize the city, its infrastructure, and our material lives providing to all of us a de-territorialized personal address. As far as the discourse about the relationship between architecture, power and economy is concerned, Los Angeles shows how the real power is shifting more and more from the political side to the economic one, becoming dematerialized. In this sense, Los Angeles is a particularly interesting city to study, because it is the place where architecture has learned how to relate itself with the expression of the capitalist society’s power: the market and its aesthetic dimension, the “spectacle”. Furthermore, in this city, it is easy to spot the double dimension of the architectural embodiment of the late capitalist values. On the one hand, there are singular architectures (such as Frank Gehry’s Walt Disney Concert hall or its recently added neighbour, Diller & Scofidio + Renfro’s “Broad Museum”) that are the main characters in the urban spectacle where glass, colours, lights and shapes embody power, glory, entertainment, memory and identity. On the other hand, the city of



Fig. 2. Judge Harry Pregerson Interchange, Los Angeles.

Los Angeles is a land of anonymous and generic buildings that seem to formalize the dematerialization of our lives. In this sense, Los Angeles can be described as the paradigm of our social global ecology where people live in data, study and work in decentralized places, sleep in rooms and live on the highway. Lastly, if according to Reyner Banham are the Freeway and the beaches, the places “where the Angeleno is most himself, most integrally identified with his great city” (Banham 1971, 221), nowadays, we have to add to the list the Internet and the media.

Interestingly enough, Los Angeles can nowadays be considered as an historical example of the late capitalist city: it can be seen as the prototype for the infamous megalopolises growing all over the world. The cities are urban realities conceived as a vast field of generic architecture sometimes interrupted by literally spectacular buildings. Of course, this truly late capitalist city is an almost infinite array of the generic, interrupted only at times by moments of urban entertainment in the contemporary urban spectacle. These moments – these exceptions – are monuments that, rather than interrupting the commercial aspect of the late capitalist city, embody an economic power of the same kind, contributing to the social imaginary of capital.

Looking at this reality, it might be interesting not to refer just to the cities, but to these “exceptional” architectures too, in the attempt of understanding how the objects that constitute the city help shaping the cultural imaginary. In fact, if these spectacular buildings – these global icons – are moment of exceptions in their urban context, it is necessary to look at them from a disciplinary point of view. Looking at OMA’s CCTV, or at any building built in these global cities by the “star-architects”, it seems like that the exception have become the new normal. A condition typical of the Episteme such as the one we live in: a cultural paradigm that ultimately digests everything asking for constant innovation. Finally, it is then necessary to add a question to the initial one: what can really be an exception (an innovation) today?

## 2. A paradigmatic example: Berlin’s Reichstag

In order to deepen a historicized understanding of today, we can consider the European metropolis as more fruitful examples because of the layering of history that characterize them. For instance, if we consider a city like Berlin, we easily see the traces of the different stages of western modern urban capitalist culture. This city is particularly interesting because, even though it is not as nomadic as Los Angeles, it has transformed its history, which has often been tragic, in a touristic value. In-fact, the tourists – the ultimate nomads of today – go to this city in order to visit places like the “Jewish Museum” built by Daniel Libeskind, the various Jewish Memorials, the Nazi bunkers, the wall’s fragments, and many other historically relevant buildings. Among these buildings, we can look at the Berlin’s Reichstag as a case study in order to try a theoretical speculation in the attempt of answering to the above-mentioned question.

This building is particularly interesting because it is one of the most meaningful examples of architecture which symbolic status is related to all the ideological hopes, tragedies and political changes of 20th and 21st centuries’ western culture.

We can start to look at the Reichstag’s symbolic importance in history, starting from a precise day: the 9th of November 1918. This day, Philipp Scheidemann proclaimed the institution of Weimar’s republic from the Reichstag’s balcony. With this event, the words “Dem Deutschen Volke”, added on the building’s facade in 1916 with the Kaiser’s discontent, became finally real. We can consider this event as the first symbolic features of the Reichstag. In fact, this building designed by Paul Wallot and completed by Philipp Holzmann in 1894, became, since then, the symbol of the political power and struggle of Germany.

The symbolic status of the Reichstag became even more relevant when, after the failure of Weimar’s republic, the building was famously burnt on the 27th of February 1933 by the Nazi in order to repress the communists, the socialists and all of the oppositions. Even though Nazi’s responsibility



Fig. 3. Reichstag building during the constitution celebration, 11 August 1932.

it is not completely proven (although more than likely so), the Reichstag surely became the symbol of Nazi's rise to power<sup>3</sup>. This tragic act has in-fact to be understood, in this context, for its symbolic status: the destruction of a building was used as the symbol of democracy's failure and of Nazism's superiority with respect to the presumed decadence of values implicit in the democratic government. Furthermore, it is not by chance that the Nazi used this building for propaganda. Finally, at the end of the Second World War, there would have been an ironic turn of fate for the symbolic status of the Reichstag in relation to Nazism. In-fact, if Hitler's party used the building in order to humiliate their oppositions, the Russians, once they conquered Berlin in 1945, used this building as a symbol of the end of the war and the defeat of the Nazi-Fascism in Europe through the –actually posed– Yevgeny Khaldei's famous pictures of a soviet soldier planting the red flag on the building's roof.

3. See Benjamin Carter Hett, *Burning the Reichstag: An Investigation into the Third Reich's Enduring Mystery*, (Oxford: Oxford University Press, 2014).



Fig. 4. Reichstag Fire, 1933.

Fig. 5. Soviet print representing the conquer of the Reichstag (printed in 1989).

Interestingly enough, during the cold war, the building was essentially a ruin. It was on the border between the capitalist Germany on the west side of the Berlin's wall and the communist one on the east side of it, and it stood as the metaphor of Germany's loss of political autonomy. Even though, it was rebuilt in the 60's by Paul Baumgarten, the Reichstag was only occasionally used for one-off events and few exhibitions. Interestingly enough, One of the few (and probably the most famous) events that involved the use of this building was Christo & Jeanne-Claude's installation by the title "Wrapped Reichstag", realized for the first time in the 70's and redone in 1995. The two French artists wrapped the Reichstag with polypropylene fabric, aluminium and 15 km of rope in the attempt of generating a kind of urban estrangement (Christo & Jeanne-Claude 1995). As far as this essay's topic is concerned, this artwork can easily be read as the attempt to give back to the building its symbolic status by renegotiating its image with the viewer and giving to it a new aesthetic meaning: the wrapping of the Reichstag was the symbol of Germany's final loss of political autonomy.



Fig. 6. Christo's & Jeanne-Claude's team wrapping the Reichstag.

At last, after the fall of the Berlin's wall, the building became the most powerfully symbolic building of Berlin. After the reunification of Germany in 1990, the Bundestag voted to move the capital city of the reunified Germany from the city of Bonn (the former capital of the Federal Republic of Germany) to Berlin. This change finally ended in 1999 when the last seat of the government was moved to the new capital. Indeed, this political shift is well represented by the Reichstag's restoration, when, in 1999, Norman Foster won the competition for the reconstruction of this building. In his project –that was actually very different from the first competition entry– the most suggestive architectural element is a new glass dome on the Reichstag's roof that is referring to the original dome of the building built by Holzmann, in which tourists and visitors are allowed to see the parliament and enjoy a wonderful view on the city<sup>4</sup>. Given the particularly troubled history of the building, Norman Foster's intervention is usually

4. After the refusal of his first design idea of an enormous canopy over the building, Norman Foster designed a Glass dome flooding the main hall of the parliament with natural light from where tourists can enjoy a 360-degree view on the city. Some have argued that he stole the idea from Santiago Calatrava's entry to the same competition, Calatrava included.

understood as a metaphor for “transparency”, as if the new glass dome, allowing the visitors to see the Bundestag's works, was a guarantee of democratic transparency by itself. However, it is possible to give another kind of interpretation to this intervention, thanks to which it is possible to give back a radically different political meaning of it. In a sense, this exceptional intervention can be understood as the representation of the economic power of late capitalism. Indeed, everybody who goes there, knows that, since the Reichstag is one of the most visited monuments of Berlin, will have to wait a few hours in queue before of being able to get in the building.

Why?

Because the Reichstag has today become an object of entertainment in Berlin's urban spectacle. Consequently, the Reichstag's new dome can be seen as the metaphor of the political power that pays its tribute to the economic needs of our system, allowing paying tourists to visit its democratic temple, rather than being a pure structure for democracy.



Fig. 7. Reichstag's dome, by Norman Foster. © Peter Dost.

Of course, the Reichstag is one of the existing clearest and more obvious symbols of the relationship between power and architecture because, as already written by Georges Bataille, it is quite obvious “that monuments inspire socially acceptable behaviour, and often a very real fear” (Bataille 1997, 19), being the representation of power. In other words, since this building was born as the parliament house of Germany, it is inherently related to the representation of power, whether it is political or economic. Still, this example is useful in relation to the question of the “exception”. The exceptional new dome –an exception from what is considered to be a generic dome– shows how the idea of “exception” has by itself become a norm.

### 3. The Formal metaphor of Authority: the normative status of the Exception

An obvious consequence of late capitalist imaginary: it is not sufficient for a building to have an exceptional shape –as the Reichstag’s dome– in order to really be exceptional, because being exceptional has become a normative value. Consequently, we cannot think a formal exception as a real cultural one, at least for no more than a bunch of months. Even if we look at the historical avant-garde, it is easy to see how even modern architecture has become the expression of an ideal conception of society in which men’s and women’s subjectivities were inner workings of a linear system. In-fact, as widely discussed by Manfredo Tafuri, the *avant-garde* itself would have become an instrument for the same *status quo* they were fighting against (Tafuri 1973). An example: the inventions of the Bauhaus that would have been copied by the non-exceptional IKEA. If that is true for architectural projects that had a real utopian cultural agenda, it is even more obvious today, when there is not any real avant-garde. Charles Jencks has defined this condition as the paradigm in which it has emerged a new architectural typology: the “iconic building”. Frank Gehry’s Guggenheim museum in Bilbao, Rem Koolhaas’ CCTV in Beijing, Enric Miralles’ Scottish Parliament in Edinburgh, Zaha Hadid’s Heydar Aliyev Center in Baku, as well as Norman Foster’s Reichstag, are all –above many others– examples of this

new typology. According to Jencks, this typology is successful thanks to the use of metaphors and thanks to media attention, meaning that it is a proper “zeitgeisty” expression of late capitalism: culture has become spectacle, money has become dream, architecture has become entertainment (Jencks 2005). Interestingly enough, these buildings, in order to be successful, have to be “exceptional”, meaning that they have to be different and, referring to a famous advertising of an even more known company, architects have to “think different”. Nonetheless, in the definition of such a typological idea, it lies a contradiction: when everything is exceptional and nothing is normal, the exception becomes the mainstream and the design process needed to produce it, is transformed in a brainwashed design methodology. To overcome this problem, many architects nowadays seem to be interested in the comeback to a “normality” that is, given the present cultural context, the definition of a new exception. The basic assumption is simple as it is rhetorically effective: when everybody is weird, only the normal ones can be considered as “exceptional”. Consequently, the work of architects like Kersten Geers, Valerio Olgiati or Max Dudler (as well as many others), seems to suggest the possibility of developing such a cultural agenda. Nonetheless, thesis of this paper is that this approach to the problem is just a partial solution. In fact, their approach can be considered as the other face of the same coin of “iconism” or, referring to philosophy, it is an antithesis in a dialectical system that, at the end, participate in the definition of a shared synthesis. To cut it short, this is an architecture that is based on such an “absolute” idea of beauty that, using Giovanni Battista Piranesi’s words, would end up to produce a tedious “*campagna rasa*” (*tabula rasa*) (Piranesi 1993, 257).

### 4. An architecture of exception(s)

If this is the case (very briefly exposed), how is it possible to solve today’s contradiction underlying the concept of the “exception”?

It is possible to imagine an answer to this final question going back once again to the history of the Reichstag. In the very synthetic history of the

Reichstag given before it is possible to find a particular moment of this building's life that might highlight some possibilities to make a case for an exceptional architecture. Indeed, it would be a huge mistake to consider this building just as an example of architecture's ability to represent power. Thus, we can find in the building's history an aesthetic element designed by Wallot that was able to symbolically trouble the *status quo*. This aesthetic element –which was only approved during the Weimar Republican government– attracted the critics and the disapproval of both the Kaiser and the one of the capitalist power, which during Baumgarten's reconstruction of the building, planned to remove it.

The building was not able to satisfy power's idealistic and narcissist aesthetics because of its eclecticism (typical of the "Wilhelmine period") that mixed Neoclassical, Baroque and Renaissance stylistic quotations (the elements that will be taken off the building by Baumgarten in 1964) in the building's facade with *avant-garde* structures (as the building's dome) made in glass and iron (Rizzoli 2009, 183, 198). When it was built, the Reichstag was the expression of a different kind of exception: partly extravagant (the multiplicity of styles), partly ordinary (the formal principles); partly historical (the use of a dome recalling a long tradition of architecture's history), partly *avant-garde* (the use of new materials).

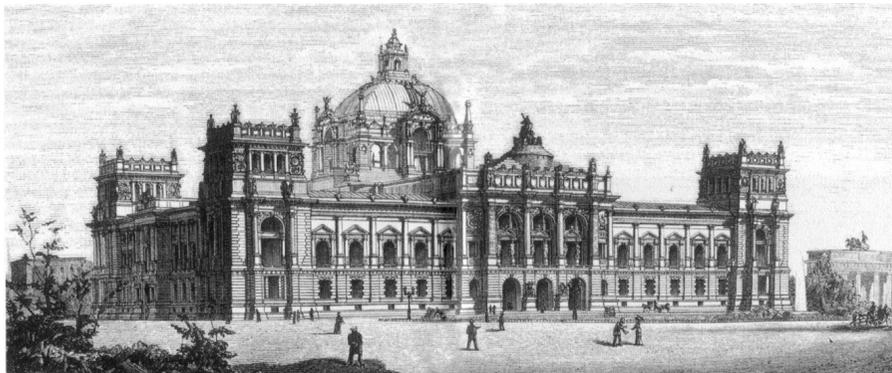


Fig. 8. Paul Wallot's perspective of the Reichstag, 1894.

Even though this particular feature of the building might look as a trivial matter, the consequences of this multiplicity can highlight some possibilities for the definition of the exception in times like ours, characterized by an almost eternal fight between the exception that becomes the norm and the norm that becomes the exception. The exception, in the paradigm of late capitalism, might be determined through a constant *détournement*, through a tension between values, rather than through the affirmation of one solid dogma (whether it is an absolute or a metaphor).

The Reichstag shows the possibility of an architectural exception in using different narratives simultaneously and in the tension between different values. In other words, the only possibility of having exception(s), today, might not be achieved by working for the realization of a new "absolute", but by constantly renegotiating the mainstream with the new. This kind of aesthetic, that might be appealed to as the "aesthetic of crisis", is constituted - as such - in the rejection of the positive language, using language's contradictions and contrasts as a positive value. Historical examples of this approach might be found in the work of Paul Wallot, as well as in the one of many architects of the past such as Jean-Jacques Lequeu, Giovanni Battista Piranesi, Robert Adam, or Charles Rennie Mackintosh. In this sense, the contradictory status of this aesthetics produces a continuous displacement of values and carries out unexpected features of architectural language. Moreover, the idea of exception can be related to what can be referred to as a post-humanist/Dadaist idea: the interest in incorporating the "otherness" in one-/it-self. A kind of incorporation that adds meaning to the building and that changes the meaning of language's standards as they are normally understood.

This way of thinking architecture might open unexpected paths for the discipline and, in order not to be understood as a mere eclecticism or a kitsch formalism, the idea of incorporating the aesthetic of the "other" and the multiplicity of meanings, it is necessary to introduce a new critical category by which it would be possible to read Reichstag's first shapes as a meaningful and different approach to architectural design. In-fact, this kind

of architecture needs what could be called as a “critical ontology”<sup>5</sup> (Kaipyl 2002). We need to move from an ontologically strictly defined architecture that refers to an abstract truth, to a different idea of architecture that is determined by an ontology that is constantly criticizing itself. Wallot’s Reichstag might represent the idea of a project incorporating different interpretations of the same concept, without solving contrasts and the problematic coexistence of differences. It invokes the need of an architecture that, through a parodic formalism, produces an exception in regards to the imaginary of both the exception and the normal.

This kind of architecture might then be able to take advantage of the gap between the relationship of architecture with power and its disciplinary aspirations, representing what could be called today as an exception. While newest styles and formalisms try to promote a contemporary exception through the production of extravaganzas, when they are really only the result of spectacle, and while the ordinary architectural expressions do not produce any exception being the product of an alternative but equally rhetoric imaginary, this kind of multiplicity allows architecture of being more than just one thing.

Then, the mix of languages proper of this multiplicity, that is epitomized in the original project for the Reichstag, loses its status of newness without being nostalgic, becoming something different from, and critical of, the usual conception of architectural discipline. The original Reichstag ultimately shows us that the mainstream and the “new” have to balance each other in a condition of acute tension.

The only problem of such a critical meta-project is, in our system, how long could it last? But to answer this question it is needed the development of a whole different story.

## Referencias

- Attali, Jacques, 2006. *Une brève histoire de l'avenir*. Paris: Librairie Arthème Fayard.
- Banham, Reyner, 1971. *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*. New York: Harper & Row.
- Christo & Jeanne-Claude, 1995. *Wrapped Reichstag, Berlin, 1971-1995. The project book*. Cologne: Taschen.
- Jencks, Charles, 2005. *The Iconic Building*. New York: Rizzoli International Publications.
- Kaipyl, Joseph, 2002. *Critical Ontology, an Introductory Essay*. Bangalore: Jeevalaya Institute of Philosophy.
- Koolhaas, Rem, 1978. *Delirious New York*. New York: Monacelli Press.
- Leach, Neil, 1997. *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. London, Routledge.
- Panza, Pierluigi (edited by) Piranesi, Giovanni Battista, 1993. *Scritti di storia e teoria dell'arte*. Milano: Sugarco Edizioni.
- Rorato, Laura, Saunders, Anna (Eds.), 2009. *The Essence and the Margin: National Identities and Collective Memories in Contemporary European Culture*. Amsterdam: Rodopi.
- Tafuri, Manfredo, 1973. *Progetto e utopia: architettura e sviluppo capitalistico*. Roma-Bari: Laterza.
- Žižek, Slavoj, 2009. *In Defense of Lost Causes*. New York: Verso.

5. The term “critical ontology” is a philosophical concept that finds its roots in Immanuel Kant’s philosophy and that is widely used by Michel Foucault.

# The Image of the Wounded Space. The Representation of Bosnian and Herzegovinian Cultural Space through Film

*La imagen de un espacio herido. La representación del espacio cultural de Bosnia y Herzegovina a través del cine*

**Igor Kuvač:** igorkuvac@correo.ugr.es

## Universidad

Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio, Universidad de Granada / Centre for Spatial Research, Banja Luka (Bosnia and Herzegovina)

## Breve biografía

Igor Kuvač is Bachelor of Architecture (BA) from the University in Banja Luka (Bosnia and Herzegovina, 2008), and Master of Architecture (MA) from the University in Banja Luka (Bosnia and Herzegovina, 2009). At present, he is a doctoral candidate at the Department of Urban Planning of Universidad de Granada.

## Resumen

El espacio cultural de Bosnia y Herzegovina (BiH) excepcional y ‘herido’ por la guerra, se estructura en varias historias compartidas, puntos de vista opuestos e identidades confrontadas. En el marco del discurso de guerra aún existente es muy difícil encontrar una base común desde la cual fuese posible re-comenzar desde el principio y construir para ese espacio el futuro pacífico al que queremos llegar. Este estudio intenta desvelar la existencia de un espacio cultural, así como su percepción a través del arte cinematográfico que podría ayudar en esta tarea compleja, desde la hipótesis de que el reconocimiento del imaginario cultural es la base para el entendimiento de los procesos y fenómenos que hoy en día caracterizan complejidad de BiH. Se analiza una serie de películas que abordan el tema de la desintegración

de Yugoslavia a través de las cuales se intenta definir el contexto cultural común de los acontecimientos sucedidos en los últimos veinticinco años. El trabajo, en cierta manera excepcional, analiza la conexión entre el espacio cinematográfico y la experiencia del espacio cultural, con el objetivo de encontrar una identidad imaginada e híbrida como base para un futuro común.

## Palabras clave

Cine, identidad híbrida, espacio cultural, percepción, excepción, Bosnia y Herzegovina.

## Abstract

*It is not easy to objectively present exceptional and ‘wounded’ cultural space of post-war Bosnia and Herzegovina (BiH) that has been interwoven with divided histories, opposing views and conflicting identities. In still present war discourse, it is difficult to find a single common ground, which would allow people to start over again and build peaceful future of the space. This paper is trying to identify the possibility to recognize the cultural space in the art of the film, which could be helpful in this complex task. It is assumed that recognition of cultural layer of the space is the basis for comprehension of the processes, which have defined complex space of BiH. The analysis uses an insight into a cross-section of cinematic art from the period of breakup of Yugoslavia, attempting to describe shared cultural context of events that happened in the last 25 years. The paper establishes an exceptional connection between a film space and perception of cultural space, in searching for hybrid identity as a basis for common future.*

## Keywords

*Film, hybrid identity, cultural space, perception, exception, Bosnia and Herzegovina.*

## Cultural space

“When you watch a movie it is like meeting a living soul. Certain faces already change at the moment of meeting. It is in a way limiting, but on the other hand it is a proof that a film has a charm which in many ways resembles to complexity of human nature. It is a psychological microcosm of sympathy, antipathy, character, and mood which can be changed. Slight shades which make you react differently according to place where we watch a movie, and the company as well. Therefore it is all unpredictable” (Fellini).

Fellini talks about the film that is not only black or white, but depends on a number of elements, stressing out the importance of the context that has an effect on the perception of the movie and life itself. From opposite perspective, Betts (2015) says that cultural context, different perspectives, and the art of film allow us to understand dynamic relationship that a film has with the culture and vice versa (Barber 2002, Bruno 2002). Barber adds cinema as a medium, both for portraying and for precipitating, and as a crucial mediator between the spatial reality and its imaginary status in mental life. Experimenting with memory and interlinking the space and cinema, he defines this relation as a kind of laboratory. In a broader sense, Antić (2003) says that understanding a way of life, cultural context, and political orientation can be achieved through art analysis. According to Lindón (2012), processes of perception allow creation of imaginary space, which is synthetic expression of relations between people and places. Lefebvre (2013) defines it as conceptualized ideal space, which constructs everyday life and is released from it at the same time.

However, Bundalo (2010) draws attention to potential risks that can appear in this relationship between art and reality. He questions the conceptual ontology of artist-art function within (in)stability of current social perceptions. Art expresses challenging times we live in, but it is also a subject of manipulation. Thus, it is necessary to approach it exceptionally from various ways and in a large sample, because that is the only way it could give complete answers. Lindón (2012) points out that we have chosen

to pull away towards imaginary, thus the physical dimensions of the territory can be analyzed in a more neutral way.

Observing one cultural space through the film is particularly complicated in the context of the Balkans where ‘nothing is simple’ (Owen 1995) and, to an external observer, this exceptional region seems like a confusing category difficult to define. On the other hand, Lindón (2012) notes that the concept of foreign has been lost because vast majority of people knows other communities in widely diverse and remote regions, which was not so common before. Anyway, in the western popular fiction, the Balkans usually represent a threatening, mysterious and inhospitable place where western adventures are carried out. As a metaphor for conflict, violence, and uncivilized population is described in metaphorical language. The region is defined according to its position, the clash of civilizations, and the destiny marked by centuries-old hatred, as opposed to the qualities of unique identity and a language of physical geography (Goldsworthy 2015, Owen 1995, Todorova 1999).

Therefore, the concept of imaginative geography is introduced (Lindón 2012, Canclini 1997, Calvino 1974), which is observing non-physical dimensions of the territory in an exceptional way. Although the symbolic representation of the space is older than others, this imaginary involvement is relatively new concept and a new challenge for geography. Just ten years earlier, it became clear that the imagination is an indispensable part of the geography and the articulation of real space with its ingenious forms is inevitable. In this context, imaginary geography refers to multiple theoretical and methodological approaches that are allowing the study of social dimension of space (Lindón 2012).

The breakup of Yugoslavia and the war in BiH (1992-1995) has only confirmed previous definitions that have also become applicable for inner observation in a wounded post-war context. Just like the territory of BiH is strongly divided into 2 entities, 1 district, 10 cantons, 8 cities, 141 municipalities, and many different regions (Čmajčanin 2011), its cultural space is also divided

to ethnical, religious, linguistic, national, and others categories. Opposing groups, constantly going through identity conflict have used a post-war period to focus on increasing the intensity of differences, causing even deeper alienation.

Nevertheless, the analysis is based on hypothesis that it is possible to create a different narrative about identity, not including unilaterally constructed national ones about insuperable differences in BiH. The question is whether it is possible to create a unique understanding and reconstruction of a mutual cultural space, as the basis where it would be possible to build joint future. This is an already existing imaginary space, which will be analyzed, comprehend, and perceived - with an insight to a cross-section of cinematic art, without going into topics that do not reach consensus around common questions. Moreover, this exceptional and broad insight into the film space examines the existence of hybrid identity, which has characterized the space of BiH through the history.

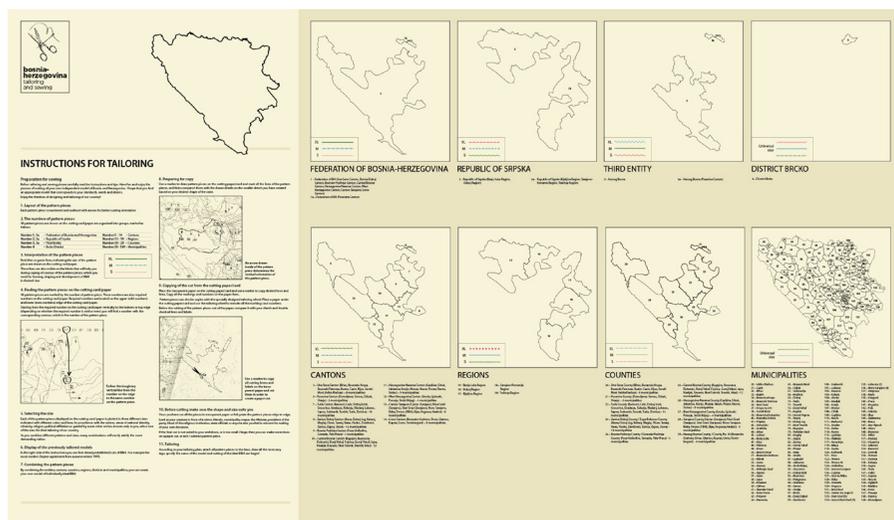


Fig. 1. Lana Čmajčanin, Bosnia and Herzegovina – Tailoring and sewing (Digital print). Source: Čmajčanin, L. (2011) [online] Available at: <<http://www.lanacmajcanin.com/>> [Accessed: Feb. 2, 2014]

## Towards the hybrid identity

Although the memory of multicultural identity of BiH is still alive, its reconstruction in post-conflict period is a painful question that depends on many influences, especially on a will to solve it. Rodriguez (2000) reminds us that many scholars have developed ideas about the meaning of culture, nature of multiculturalism, as well as the tension between differences and equalities, which still allow analysis of conceptual nuances. According to Hall (1986) there are several definitions of cultural identity, but in an attempt to examine this issue in the BiH context, a ‘third’ approach has been chosen. It is the process of discovering the hybrid identity that is found in a culture (Soja 1996, Lefebvre 2013). Lindón (2012) states that the condition of hybridity is also increasing globally because the trend of standardization and homogenization is opposite to the human need to feel unique and different, as carriers of increasingly complex and special biographies.

According to Bhabha (1994), continuous process of social articulation that involves differences of unity primarily “requires the approval of cultural hybridity”. Negotiations about differences, as well as the alignment of past and present, are representing complexity that can be found in an analysis of identity formation process in post-conflict areas. Hall (1986) points out that rediscovery of identity is often “passionate research (...) led by a hope that out of all the misery, self-contempt, resignation and forced sacrifice, it is possible to discover some different, more beautiful past whose existence can rehabilitate us in relation to ourselves and others”. But this could be dangerous, because in such contaminated context, passion can be awoken in “wrong places” which could turn into a radical direction. When talking about common space that favours individual narratives, Arendt (1951) expresses many difficulties in attempts to reconcile common denominators of diversity.

Therefore, Ignatieff (1993) states that identification process in the former Yugoslav republics depends on what one is not in relation to others. This suggests that conflicted identities are actually depended on each other, so

we say that the Balkan differences are merging into uniformity and that essences of identities are intertwining. By following the idea of cultural essentials, a space is creating narratives that are connecting a number of communities, individuals and finally different identities (Neil 2004) and not just only one. Accordingly, hybrid identities have been essentially created out of the narrow, limited spaces, in a context of the third space (Soja, 1996, Lefebvre 2013) or imaginary territories (Lindón 2012). Therefore, every society produces its own space (Lefebvre 2013) that is balanced between two poles of conceived and perceived space. In between of these, there is the lived space of pure subjectivity, of human experiences, of people's sense-making, imagination, and feelings.

According to Goldsworthy (2002) the Balkan identities and places of culture have exactly been created in such kind of in-between or third space. Although Canclini (1997) says, this space is difficult to capture due to the cultural transformation that constitutes a system of problems with infuriating dynamics, the hypothesis states that hybrid identities can be found, observed, understood and perceived in a film space. According to Barber (2002) and Wojcik (2015) the film represents inexhaustible archives of memory which reflect the changes in cultural landscape. Therefore repeated imaginary discovery should not be underestimated (Hall 1986) because the film plays a key role in 'our' times (Petrunić 2005). This is especially worth for destroyed and wounded spaces, where film imageries proved seminal to the ways in which space would be imagined and formulated (Barber 2002).

The exception of the study is in the way the territory of Bosnia and Herzegovina is observed, which is different from most other European territories. The space is presented in a way that does not only imply physical performance or plans, but is also indirectly presented with the use of film that highlights the power of imagination which has caused (Canclini 1997). This way, both tangible and intangible elements of one specific territory, and its both spatial and cultural identity are described in a kind of transformed reality. Because the film media has a special capacity and the power of language to easily get close to the mentality of people and space,

as its essence, in another, distant context.

### Film space

Many theoreticians are interested in relationship between war and its film presentation as joint narrative of cultural space in former Yugoslavia. Films are reviewing history while discovering some of informal versions that are rising as new discourses from the reconstruction of events. In order to reconstruct life and the culture, film artists, as well as the entire BiH society started from the remaining traces of past, causing various processes of hybridization (Canclini 1997). A more complete picture has been revealed here, which in addition to remote observation also allows a different perspective into the 'emotional' space and destiny of characters. This kind of insight, Bruno (2002) defines as 'a haptic dynamics', a narrativized space that includes many senses and their relation to space. Inter-subjective relation is representing produced individualized psycho-geography of cultural life, as well as a kind of 'intimate cartography'. Thus, the film imaginary is not only a rediscovery but also a step towards the production of hybrid identities in common cultural space, or reinterpretation of the past (Hall 1986).

However, observation of a film space is not an easy task either, since the film is a powerful tool that represents a myth of new historical truth. In the context of 'our 90s' the film had pragmatic function of promoting national myth and the past, which became the model for present and future times, with assumptions which were often problematic and ideological. On the other hand, Daković<sup>1</sup> states that "a large number of filmmaking productions have avoided the media trap of propaganda," so "film narratives are offering diverse explanations of the conflict, portraying chaotic views as well as experiences of (in)voluntarily involved war participants".

A large number of films are addressing a series of post-war traumas; ethical collapse of society, war and crime; life of refugees; poverty and shortages; brain drain; uricide; etc., which are writing a chronicle of this space. At the

1. Available at: <<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=373841>> [Accessed: Oct. 10, 2014].

same time it is revealed how conquerors and conquered are always equally unhappy, inseparably and reluctantly connected as (eternal) 'unfortunates in an evil time', which does not seem to end in the Balkans. The repetition of this everlasting theme is present in most film productions, of which some will be analyzed.

### 'El ciclo Bosnio'

The exception of the study is especially expressed through the methodology. An extremely complex and 'wounded' context is analyzed through different lenses, that are to be presented honestly and objectively. Analysis has anthropological and artistic approach, which does not remain just on appearances, but delves deep into the cultural context without neglecting its other components. This extremely sensitive issue has required a very careful and wide approach. In order to achieve greater objectivity and better understanding, it is seen through the lenses of physical-artistic, real-imaginary and personal-general. Except of the (1) personal, author's observations of the space, the analysis consists of (2) representation of the art of film and (3) remote observation using the impressions of the audience outside of the spatial context of the study. This way, author achieves dialogue with a large number of participants, which helps him to consider the creation of a different narrative about the search for cultural identity of BiH from different angles. Distant 'voice of the people' helps in more objective viewing of this still vulnerable and conflicting space because as De Botton (2002) has expressed it, "it seems we may best be able to inhabit a place when we are not faced with the additional challenge of having to be there". This also contributes as a review of the possibilities for understanding and creating (not just reading) cultural space, but also as a justification, support and confirmation of this author's approach.

Therefore, the specific value of the analysis is reflected in two-way process, i.e. interaction and influences that research and author themselves realized with the participants of the study. The exception is author's approach to the projected results, which achieved a kind of self-reflection and self-correction

in communication with the audience. Regarding the subject and complex spatial context, this is especially important for achieving the objectivity (Rorty 1996) as one of the vulnerable basis of the area. Considering this, the questionnaire technique was used for data collection and obtaining knowledge, as well as the most appropriate way to get feedback from the audience. On the other hand, it is noteworthy to add that this technique was not used with the aim of sociological analysis of the collective state. A questionnaire was conducted with a smaller number of participants, but it was recognized as explorative potential of personal dependant and subjective perspectives of the responses that opens qualitative descriptions, provides a respective understanding and leads to qualitative interpretations. Thereby this reflects common sense and interpretation while different readers find different meaning, depending on subjective impressions.

The analysis was conducted on a cross-section of five films which were shown during the evenings of Bosnian film, titled 'El ciclo Bosnio' that took place in November 2014 in the bar 'Entresuelo' and Centro de Lenguas modernas de Universidad de Granada, in Granada (Spain). Considering that only five films have been selected (from nearly fifty that analyses the tragedy of Yugoslavian breakup) which are showing complexity of the context, the cycle had a number of limitations. Final selection was a compromise, according to the place of projection, informal atmosphere, structure of the audience, and other influences. Apart from being filmed in post-war period (2001-2013), with the exception of the first movie by Kusturica (filmed immediately after Tito's death in 1981), films have fulfilled other criteria, such as: they were completely or partially filmed and produced in BiH; setting takes place in BiH; the directors of all three BiH constituent peoples have been represented; the films have been translated to Spanish; they are more or less politically correct; they are winners of international film awards and are rated with mild violence scenes.

The movie *Do You Remember Dolly Bell?* (1981)<sup>2</sup> by Emir Kusturica opened

2. Golden Lion award at the Venice Film Festival.

the show. The film introduced the audience to general picture of society several decades before the war. For the most part, the program dealt with the war issues, as dominant feature of the observed period. Thus, (war) drama with elements of comedy and melodrama has prevailed. Two films portrayed horrors of war but also unique spirit of the people: *No Man's Land* (Danis Tanović, 2001)<sup>3</sup> and *The Tour* (Goran Marković, 2008)<sup>4</sup>. Both *Fuse* (Pjer Žalica, 2003)<sup>5</sup>, and *Circles* (Srđan Dragojević, 2013)<sup>6</sup> closed the topic. The film *Fuse* illuminates absurdity of division in first post-war years, and *Circles* uses war to tell the background of universal human story by portraying efforts for reconciliation. Each of these movies can be observed by having certain film scenes absorbed as segments of real physical areas in BiH. However, all of these areas have some other symbolic meaning as well, which can be looked for in the whole film expression, time, and space where film plot was set, including the context in which the films were made. Finally, the perception of one film space also depends on the context in which it is perceived.

### Questionnaire design

Reactions were positive and projections were crowded. Most attention was given to *No Man's Land* and *Circles*, while films *Tour* and *Fuse* were less attended. Considering the themes and very influential ending scenes which carry the message of the films, projections ended in almost complete silence. Films by Kusturica and Marković raised most commotion. Both films opened the discussion about cultural prejudices, media constructed visions of war, roles of individual parties, one-sided guilt and politics. Viewers from different parts of the world (beside Spain, mostly from South America, Western and Eastern European countries, as well as from the Balkans) saw the films. The audience has greatly enhanced the research by filling out the questionnaires and participating in the informal discussions.

3. Academy Award winner for Best Foreign Language Film.
4. FIPRESCI prize, Valladolid.
5. Heart of Sarajevo.
6. Berlinare, winner of the Forum award.

**NOVIEMBRE 2014** **ENTRADA LIBRE**

**ENTRESUELO**

Plaza de San Agustín 2  
GRANADA

**SESIONES SABADOS** 24h Entrada libre  
S1 KIDBOY - Latin y breaks desde sello Jazz & Milk Recording  
S8 RAW SOUNDS - Black Music: Powr  
S15 TIMBALACHÉ - Salsa y Afrobaile  
S22 KIDBOY  
S29 TIMBALACHÉ

**TODOS LOS VIERNES** 24h Entrada libre  
**FIEBRE VINTAGE**  
FONKY TUUR  
Invitados

**TODOS LOS JUEVES** 24h Entrada libre  
**TING 'A' LING**  
NASHARÍ SOUND  
Invitados

Dom2/21h BELLY PARTY- Danza Oriental y Fusiones Entrada-2€  
Vier14/21:30h NAMU-Música tradicional de Mali y Jazz fusión Entrada 3€/4€+cons  
Sáb22/21h JUAN CARLOS PRIETO Y PAULA GONZÁLEZ-Música y relatos El precio lo pones tú

Juev6/21h FIESTA-BARRIL-"Comienza el curso" Grupo Solidario de Amnistía Internacional UGR  
Vier7/21h BARRIL SOLIDARIO con LUIS PLAZA sindicalista colombiano refugiado en el estado-SAT  
Sáb8/20h CHARLA-COLOQUIO-Barril Solidario "80 Aniversario de la Insurrección de Asturias. Lecciones para hoy" Izq.Anticapitalista

Sáb29/21h FIESTA BARRIL Asamblea Feminista Unitaria de Granada

**EXPOSICIÓN DE FOTOGRAFÍA** "Los retratos interiores" Maria Bertini

**CINE**

Domingos..... EL JAZZ EN EL CINE  
09.Cotton Club - 016.Mo Better Blues - 029.Acordas y Desacordas - 030.Chico y Rita  
Lunes..... "CICLO BOSNIO: ESPACIO HERIDO"  
L3\_2Te Recuerdas de Dolly Bell? - L10.En Tierra de Nadie - L17.Turmeja(Gira) - L24.Krugovi(Circulos)  
Martes..... FALSO DOCUMENTAL  
M4.F de Fraude - M11.Zelig - M18. I m Still Here - M25.Exit Through the Gift Shop  
Miércoles..... CINEFORUM COLECTIVOS  
X5.Guarapo.Jaleo!! - X12.Negocios Ocultos.Izq.Anticapitalista - X19.Cortos contra las violencias.As.Feminista - X26.El Retillero.CC

entresuelogranada@gmail.com facebook.com/entresuelogranada entresuelogranada.blogspot.com

Fig. 2. Event poster. Source [online] Available at: <entresuelogranada.blogspot.com> [Accessed: Oct. 31, 2014]

The questionnaire was composed of 12 questions with open multiple-choice type and with possibility of additional comments, which were grouped into three sections. (1) First set of questions was addressed to the profile of examinees (sex, age and occupation); (2) the other was about representation of the most influent image seen in the film; and (3) finally third involved feelings about the possible future of cultural space (feelings of space, representation of felt cultural diversities, spatial reflection, etc.). The questions are directly focused on the possibility of perception of cultural space through art, its understanding, the meaning of the identity and visions of future. In addition to common set of equal questions for all films, there were also some questions adapted to each specific film. These are primarily from the second group of questions relating to specific film shown and the subject around which discussion was developed. The questionnaire was conducted by answering questions immediately after projections at the event place.

Among over 150 viewers, total 42 of them filled out the questionnaire that shows that a fairly large percentage of the audience was really interested in the topic. This way, they expressed their desire to understand the complexity of identity issues in multicultural areas. They also showed a willingness to cooperate in the search for a common cultural space and hybrid identity, according the hypothesis that this identity still exists in BiH. 57,14% of viewers were women and 42,86% men. 35,71% of them were younger than 25 years old, 30,95% were between 25 and 40, while only 7,14% were older than 40 years. They were mainly students- 38,10%, architects 16,67%, artists 4,76%, geographers 4,76%, sociologists 4,76% and others 28,57%. Most examinees saw the film *Circles* 80,95%; followed by *No Man's Land* 40,48%; *Tour* 23,81%; *Do You Remember Dolly Bell?* 21,43%; and *Fuse* 19,05%. Hereafter we will see what the film space of Bosnia and Herzegovina is like, and what kind of identities and cultural spaces it represents.

### Do You Remember Dolly Bell?

“Ideology and religion is the business of the poor, Maho. I’m surprised by you!” (Quote from the film)

The film portrays complex context of socialist Yugoslavia torn between two worlds, East and West, with rooted traditional values and modern lifestyle. Conflict is observed in several scenes, which are showing the director’s awareness about the rich culture of the area, inherited and accepted identity, carried with all his being. The scene of vigil over the body of Dino’s father set in the dining room constructs one strong film space of rich identity, which could not be expressed completely free during Yugoslav socialism. While Tetak is playing a well-known traditional song *sevdalinka Teško meni u Saraj’vu sama* every gesture represents explosion of symbols which are constructing the truth of an everyday life in Yugoslavia. Film is particularly known by the phrase: “Every day in every way I’m getting better and better”, but the question is in which direction did the cultural space of BiH really progressed since then.



Fig. 3. Screenshot of the film scene.

Do you remember BiH before the war? Is the space of brotherhood and unity Bosnian history? What was a part of history of the area? What are you remembering BiH for? The audience answered these questions from human perspective recognizing a simple man, which is 'one of us', and who has lived through a number of social, economic, and cultural changes, during his life, often not being aware of them (questionnaire). The answers can imply that feelings relating to past are still alive and expressed, but in the meantime they are also contaminated with memories of war period. Thus, contemporary life after the war takes place in a kind of a gap between distant and recent past, confusion and identity crisis, as well as a very uncertain future.

### No Man's Land

"Our battlefronts are still a no man's land, and eternal image of war, difficult to overcome" (Daković<sup>7</sup>)

*No Man's Land* is a cinematic journey of the irony and absurdity of war and its inherent origins, circumstances, and historical interpretations (Petrunić 2005). Film is recognized as the most acceptable version of BiH's war film, which reflects stereotypes created outside of BiH in a balanced extent, but also adds local allusions that are more or less politically correct. The film is presented as the testimony of war horrors but it also portrays cheerful spirit of the people who managed to live through everything that has been happening.

The trench where Serbian and Muslim soldier meet and fight each other is the second recognized film space. Its physical boundaries are creating a third space in which a sense of neutrality subsists. Ethnical nationalism has been deprived of every sense in the moment when two soldiers were made to fight wars because of interests and processes that never could be understood. When the protagonists begins to argue over 'who started the war?' they get in a constant state of tension wavering between moments

7. Available at: <<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=373841>> [Accessed: Oct. 10, 2014].

Fig. 4. Screenshot of the film scene.

of anger and frustration which are muted by moments of recognition and belonging. The trench as a particular location engages their beings in a hermeneutic play. By sparing the life of the other man, peace is observed, a peace that erupts into war outside of the boundaries of the trench. Yet, the director states that "the protagonists in fact speak the same language, and although, the Serbs call it Serbian, the Bosnians call it Bosnian, and the Croats call it Croatian, we understand each other perfectly" (Portuges 2002, p. 676). This certainly raises the hope for existence of single collective identity and common cultural space.



Fig. 4. Screenshot of the film scene.

Tragedy, portrayed in a subtle way, and feelings such as despair, fear, tension, absurd accident, helplessness, injustice, irony, hatred, and survival are only some of the associations that were singled out by viewers as most influential (questionnaire). Finally, a man left on a mine was the most striking image and a message indicating unstoppable competition and new inevitable conflicts. It seems like death is the only salvation, which is again a kind of Balkan eternal destiny. Although it tries to portray a laid-back attitude, the film shows a complex and painful topic that was set on a general level at the end of the film. The question 'Whose Bosnia is it,

nobody's or everybody's?' remains unanswered because at that moment, the audience did not have the strength to answer it. Besides, the answer can be both, and something in between, like some supposed "common" space.

### The Tour

"I'm not a Serb, I'm an actor!" (Quote from the film)

Marković uses this cry to show his Yugoslavian orientation and strong but also a bit banal, critical attitude<sup>8</sup>. He deals with war as a stage set of personality conflicts, which are the result of the negative emotions and their projections to the Other. Important film spaces can be singled out through the prism of confronting group of actors from Belgrade who are going on a tour during the war in 1993, reaching the war zones in Bosnia, wandering around from battlefield to battlefield, from army to army<sup>9</sup>. These are primarily cruel, cold-blooded and degrading natures of war, including still present scars that can be felt in interpretations (questionnaire). On the other hand, there is obviously controversial contradiction between two worlds - art and war, which are demonstrated by disarmed, completely oblivious and isolated artists during the entire tour.

Meetings in the theatre show lack of awareness, as well as knowledge and empathy towards the events, which are present in the centers of power where wars are actually carried out. Divided, formally different, but essentially completely the same, media space has created a unique atmosphere where war seemed right on each side. Finally, most important spaces of The Tour can be recognized in a labyrinth of all divided areas, which are revolving around each other, and the chaos between them. Geographically, religiously, and ethnically divided space is at the same time united in the idea of war, hatred of the other, and beyond that a nostalgia for past and common cultural space.

8. Available at: <<http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/t51803.sr.html>> [Accessed: Nov. 15, 2014].

9. *Ibidem*.



Fig. 5. Screenshot of the film scene.

Considering political neutrality of the film, the audience had different opinions when asked whether the BiH's tour had to happen, if it is over, or if it is still going on. While a minority was led by prejudices and unilateral view of the topic, majority of the audience expressed views about the conflict as still existing political idea. This distorted image of space and time represents another truth about the tragedy on all sides that happened the same way, at the same time.

### Circles

With great political background and based on true story, the film is about people who are trying to leave the shadow of past events that have marked their lives<sup>10</sup>. And that is the murder of young Serbian soldier (Srđan Aleksić), on the main town square in Trebinje, who tried to save a friend of different nationality during the war in BiH. Although Moll (2016) writes about other sides of Aleksić's personality and life, and about broader context, he is a part of recognized, heroic war mythology around which a consensus has been made and as such is cultivated. Rodriguez Andreu (2012) believes that "a man should put aside his loyalty to one nation and in the chaos of

10. Available at: <<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1099587>>. [Accessed: Nov. 23, 2014].

war decide which side of the trench to fight for - for or against war". It is believed that Aleksić confirmed that humanity is above ethnical divisions. Dragojević says that Circles are talking to people who are willing to be open and speak out that one Srđan Aleksić lived among them. "I believe that he is real, authentic hero of our time, who will replace the 'heroes' who were imposed on us by society and that he will last forever"<sup>11</sup>.



Fig. 6. Screenshot of the film scene.

The viewers have also recognized him as the most influential part of the film. This film space of universal human values is formed by relationship between people, acting and failing to act, psychological space between actors, view, silence, emptiness, memory, thinking, forgiveness, religion, as well as visual and emotional strength (questionnaire). Although the film is talking 'about people who have trouble walking because they are carrying heavy burden of the past', they are still managing to leave this circle of past. Just like the act of Aleksić went beyond frame of what is accepted, which got him hurt. However, the question is whether Bosnia and Herzegovina can leave the shadow of past and start living a normal life, some other circle based on positive values.

11. Ibidem.

## Fuse

The storyline takes place immediately after the war when two confronted sides are put under the challenge of together organizing a reception for president of USA. Although everything needs to look perfect in a small town, there are still remains of war hiding, as well as ethnic tensions, corruption, crime, etc. which are starting to scratch the surface. The film shows that war and nationalism are not some epic stories, but that there is so much more happening 'behind'. Ordinary people are victims of great interests, manipulation, criminals, politicians, and international bureaucrats. Political message of the film is that, when you remove manipulation and exploitation, ordinary people can coexist and work together with no problem at all.



Fig. 7. Screenshot of the film scene.

This film space is presented as simultaneous kinship and distance, as well as a mesh of lives of confronted sides, which rely on each other despite of divisions. Common cultural space is located in the same event, past, and future, which are divided. Rhetorical question 'Where does it burn, if and how can the fuse be put out?' has been translated to symbolic answer about fuse as the symbol of life, a spark which raises spirits and heats the passion,

as well as engages a number of different actors whose activities contribute to richness of the area. Fuse simply needs to be directed the right way.

### Understanding space

Understanding space refers to (1) the real relation between the film (plot-setting-place), specific place and culture; (2) the possibility of understanding the cultural space through the art of film; and finally (3) the character of a specific cultural space and its (4) meaning for everyday life and the future of Bosnia and Herzegovina.

From the images marked by the audience as most influential, several representations can be singled out. For 26,92% of viewers these are setting of the film, followed by mentality of people 23,07%, war 19,23% and finally reconciliation for only 7,69%. From these, it is obvious that predominant images are to a large extent connected to specific space. The plot and the setting are inseparably connected and defined by that same connection. It turns out that an event is equal to space, so an exclusiveness of one over the other is recognized. Setting would not be the same without that image, nor the image would be what it is in some other place, thus the setting is recognized in harmony with cultural space. Some other meaning is present in 23,07% of responses, which can mean that the images have created vagueness towards the complex mosaic of different impressions. They are presenting an important view of the space in some other way, when talking about a person as individual, whose human qualities can be expressed and who can exist independently of one specific space, implied mentality and events that define him. These answers are giving universal value to the space, which exists as a parallel, out of the formal and accepted, rising optimism and possibility to rediscover and re-establish joint dimensions of cultural space.

Recognizable cultural space that combines its physical and mental component is a proof of the hypothesis that states that in the region of post-transitional society, contaminated with history and amnesia, a common cultural space still exists, which is a product of all of the diverse, intertwined, and complex

identities from different levels. Therefore, this cultural space can be observed from the representation of contemporary art, film in particular, as 55,55% of respondents have confirmed. 22,22% of them are partially sure, 16,66% are not sure, while only 5,55% of the participants denied this statement.

When answering the questions whether it is possible to understand cultural space of BiH, 52,38% of the subjects said that they could feel it, while other half, just partially could. This way the audience showed a great level of empathy towards the events that have marked recent Bosnian history. Regardless that they did not have similar experiences, viewers did not express any lack of understanding. Empathy based on screened film space and personal imagination is placing one's self in the position of actors and the space itself, which is universally recognizable, etc.

Besides recognizing the 'common' cultural space of BiH and the possibility of understanding it through the art, the analysis shows the basic characteristics of that space. 56,41% of the subjects have perceived cultural space of BiH as divided, 33,33% of them have considered it as mixed, 3% as unique, while only 2,56% have perceived it as the space in constant transformation. Nevertheless, these data are equally talking about perception as well as previously constructed media representation of the Balkans (questionnaire). On the other hand, they correctly reflect the real state of divided, homogenized and reorganized territory. Based on cross-section of films, the audience recognized complexities and contradictions of the space the same way it is present in reality, in all of its dimensions, cultural and real ones.

Anyway, viewers have different opinions about diversity of BiH. Despite the dominant perception of conflict, 50% of them have marked cultural diversities as an advantage; 7,5% of them considers it irrelevant in relation to everyday life in BiH; 2,5% believe these are representing resources for one's own reconstruction and can mean more opportunities to challenges of reality. However, 40% of the viewers believe that rich cultural diversity is disadvantage, which causes instability and leads to constant conflicts.

These results show that the awareness about contemporary wars and their causes is very high among very wide and heterogeneous structure of people. They confirm that wars do not actually rise from cultural diversities: “Wars led in former Yugoslavia weren’t wars of ‘*sevdah*’ or ‘turbo-folk’ music, Christianity or Islam, i.e. all of these or those customs and identities, they were wars for dominance over territory and resources, which were advertised as wars for identity” (Bačanović 2012).

69,04% of respondents claimed that multicultural area is the future of the country, 7,14% of them believe the answer is in divided area, while only 2,38% of them have a vision of an unique territory. The remaining 21,42% of the viewers are very careful in their estimations and predictions, considering images presented and past experience. United community has a great potential, but it demands political will as well as technical persistence and society who is determined to make it happen.

### Closing the circles

When giving additional comments the audience has admitted that cultural space of BiH remained unknown outside of television war reports, which reduced their knowledge about European culture we share. Viewers have expressed regret over this limitation, but on the other hand, they have stressed the importance of such, indirect way of presenting cultural space that could be promoted as model of broader relevance. Accurate understanding of observed film space and its transformation into the cultural one shows that art of the film can be legitimate source of knowledge about specific processes and phenomena. Analysis confirms that one cultural space can be adequately presented and perceived in many exceptional ways. In doing so, it is only important to consider methodological basis, as well as essential and technical criteria, which are allowing such objective approach. This is especially important in specific post-conflict zones, vulnerable and complex contexts as the Bosnian is.

Analysis has also shown wounded cultural space of BiH, characterized by the complexity of its identities and cultural diversities as well as an eternal conflict between them. This specific image is recognized and described as common cultural space where all the conflicting parties are equally participating and sharing it with each other. Objective insight into the film space, which at the same way testifies about the same events on all conflicted sides, can contribute to better understanding of common context. Recognizing personal roles; respecting cultural diversities and equalities; recognition of similar destinies; acceptance of sufferings as well as crime convictions on all sides; acknowledging the fact that conflict cannot bring victory or defeat to anyone; that it is important to stay human and to create new values together; (...) these are all characteristics which indicate that the result is neither black nor white, as Fellini stated about the film in the beginning. There cannot be found any final, total, or general solutions since the conflict itself and multicultural space form part of hybrid cultural and spatial identity of BiH. It can just be concluded that common culture of remembrance, cultural exchanges and artistic creations could be grounds for further processes and its development towards hybrid identity.

When commenting on contemporary artistic representation of the recent past and the impression about the present time, the viewers expressed their beliefs that this is possible, and that horrific images of war conflicts are left behind. In the same spirit they are expressing their optimism about evolution of mentality, healing of the wounds, and hope for a better tomorrow. Finally, vision of the future gives hope and confirms the thesis, that there is the common basis of identity in BiH, which can be further constructed. Space is seriously wounded, fragmented, and vulnerable, but it can be worked on, with a goal to rebuild historically multicultural community, as well as joint future.

## Referencias

- Arendt, H. 1951. *Origins of totalitarianism*. New York: Harcourt.
- Baćanović, V. 2012. Bosanskohercegovačka kinematografija i nacionalizam (1995-2012) [online] Available at: <<http://www.media.ba/bs/tehnikeforme-magazin-tehnike-i-forme/bosanskohercegovačka-kinematografija-i-nacionalizam-1995-2012>> [Accessed: Feb. 2, 2015].
- Barber, S. 2002. *Projected Cities: Cinema and Urban Space*. London: Reaktion Books.
- Betts, J. "Identities in Migrant Cinema: The Aesthetics of European Integration." *Macalester International* 22.1 (2009): 8. [online] Available at: <<http://digitalcommons.macalester.edu/macintl/vol22/iss1/8>> [Accessed: Feb. 2, 2016].
- Bhabha, H.K. 1994. *The location of culture*. London: Routledge.
- Bruno, G. 2002. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. London: Verso.
- Bundalo, M. 2010. Critical intimism of mental archives (Art project) [online] Available at: <<http://www.mladenbundalo.com/>> [Accessed: Jan. 1, 2014].
- Calvino, I. 1974. *Invisible cities*. Orlando: Harcourt Brace & Company.
- Canclini, N.G. 1997. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Čmajčanin, L. (2011) *Bosnia and Herzegovina – Tailoring and sewing*, (Digital print). [online] Available at: <<http://www.lanacmajcanin.com/>> [Accessed: Feb. 10, 2014].
- Goldsworthy, V. *Invenција i in(ter)venција: retorika balkanizacije. Sarajevske sveske* 02(2) [online] Available at: <<http://sveske.ba/en/content/invenција-i-intervencija-retorika-balkanizacije>> [Accessed: Oct. 1, 2015].
- Hall, S. Cultural identity and cinematic representation. *Framework*, 36 (1989) pp. 68-81.
- Ignatieff, M. 1993. *Blood & belonging: Journeys into the new nationalism*. Toronto: ON Viking.
- Lefebvre, H. 2013. *La produccion del espacio*. Madrid: Capitan Swing Libros S. L.
- Moll, N. 2016. A positive hero for everyone? The memorialization of Srđan Aleksić in post-Yugoslav countries. *Contemporary Southeastern Europe*, 2016, 3(1), 1-31 Available at: <<http://www.suedosteuropa.uni-graz.at/cse/en/moll>> [Accessed: Feb. 2, 2016].
- Owen, D. 1995. *Balkan Odyssey*. London: Victor Gollancz.
- Petrunić, A.M. 2005. No man's Land: The Intersection of Balkan Space and Identity. *History of Intellectual Culture*, 1(5) [online] Available at: <<http://www.ucalgary.ca/hic>> [Accessed: Dec. 12, 2014].
- Rodriguez, A.P. 2000. Adjusting the multicultural lens. *Race, Gender & Class*, 7(3), 150-177.
- Rodriguez Andreu, M. 2012. *Anatomia Serbia*. Belgrado: Embajada de Espana.
- Rorty, R. 1996. *Objektividad, relativismo y verdad*. Barcelona: Paidós.
- Soja, E.W. 1996. *Thirdspace, Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Cambridge. Blackwell Publishers.
- Todorova, M. 1999. *Imaginarni Balkan*. Beograd: Biblioteka XX vek.

## Filmography

- Dragičević, S. (Director, Writer) (2007) Srđo [Film]. In RTS- TVB (Producer) Serbia: RTS-TV B [online] Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=5Ty5XqBR0Cw>> [Accessed: Jan. 1, 2015].
- Golubović, S. (Director) (2013). Koljević, S. Koljević, M.P. (Writer) (2013). Krugovi [Film]. In F. Georges, E., Hočevar, D., Kecman, I. Matić, B. Z., Mitrović, J., Ris, A. (Producer). Srbija: Baš čelik Beograd.
- Kusturica, E. (Director) Sidran, A., Kusturica, E. (Writers) (1981). Sjećaš li se Dolly Bell [Film]. In F. Sutjeska film (Producer). BiH: Sutjeska film Sarajevo.
- Marković, G. (Director, Writer) (2008). Turneja [Film]. In F. Stanić, T., Cvetković, S. (Producers). Republika Srpska: Balkan Film, Srbija: Testament Film.
- Tanović, D. (Director, Writer) (2001). No man's land [Film]. In F. Dumas-Zajdela, M., Baschet, & C. Kolar (Producers). Slovenia: MGM/United Artists.
- Žalica, P. (Director, Writer) (2003). Gori vatra [Film]. In F. Duraković, J., Kenović, A., Lenouvel, T., Mehić, Z., Platt, J., Šimunac, B. (Producers). BiH: Refresh Production Sarajevo.

# Estrellarse contra la superficie

## *Crashing against the Surface*

**Dolores Martínez Ramírez:** lolamartinez.foto@gmail.com

### Universidad

Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

### Breve biografía

Dolores Martínez (Madrid, 1981) es Licenciada en Bellas Artes, en la especialidad de Artes de la Imagen. Obtiene el DEA en Bellas Artes y Categorías de la Modernidad (UCM) en 2008, así como el Máster en Fotografía Creativa por la escuela EFTI. Es docente y coordinadora de Análisis de Formas II en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Alfonso X el Sabio desde 2006 a 2013, y coordinadora de los estudios de Arquitectura desde 2010 a 2013. Actualmente es doctorando en el programa de Comunicación Arquitectónica de la ETSAM. Su labor académica se desarrolla en paralelo a su carrera artística como fotógrafa, realizando numerosas exposiciones nacionales e internacionales de su obra en Madrid, París, Londres y Venecia, entre otros. Ha sido becada en residencias artísticas en Alemania y Francia para continuar sus investigaciones sobre la imagen.

### Resumen

El régimen escópico (Jay 2007, 117) aún vigente en la imagen cinematográfica se rige por unas normas que pretenden garantizar la ‘universal representabilidad’. Asumiendo que esta normativa pretende perpetuar la correspondencia, ya clásica, entre lo ‘real’ y lo representado, es precisamente

en la excepción a alguna de las normas, donde éstas se hacen presentes. En la imagen cinematográfica, la opacidad, la materialidad intraspasable, homogénea y lisa de la superficie de la pantalla, se presenta paradójicamente, como la excepción que desactiva su propósito más inmediato: la ilusión de transparencia, la profundidad, la ventana y la mimesis de lo real. La reflexión sobre esta condición concreta de la superficie permite cuestionar tanto la imagen como ilusión de espacio tridimensional verosímil, como representación pasiva observada. Si para saber hay que “situarse sobre los dos frentes que conlleva toda posición” (Didi-Huberman 2008, 11), en una reflexión sobre la imagen, estos dos lugares son el del observador y el de la propia imagen; una dialéctica sólo posible desde el plano irreductible donde se tocan estos dos puntos de vista: la superficie.

### Palabras clave

Superficie, anomalía, excepción, pantalla, muro.

### Abstract

*The still existing scopic regime (Jay 2007, 117) in the cinematographic image is governed by rules intended to ensure a ‘universal representability’. Assuming that those rules seek to perpetuate the classical correspondence between “real” and represented, it is precisely in the exception to any of those rules, where they actually show themselves and makes us aware of their existence. In the cinematographic image, to show the opacity and homogeneous materiality of the surface, paradoxically presents itself as the exception that disables its immediate purpose: the illusion of transparency, depth, window and mimesis of the real. Reflecting on this particular condition of the image –its surface– challenges both the image as a credible illusion of a three-dimensional space, as much as a passive representation only to be observed.*

### Keywords

*Surface, anomaly, exception, screen, wall.*

## El problema de la superficie

“(…) *La destrucción del muro* que separa el ‘Edén’ del ‘Gehinnom’ es pues la intención secreta que anima la ‘Badaliya’ (...) frente a la hipócrita ficción de lo *insustituible* del singular, que en nuestra cultura sirve *solo para garantizar su universal representabilidad*” (Agamben 2006, 26).



Fig.1. *La Rosa Púrpura del Cairo*, (Woody Allen, 1985) y *Orfeo* (Jean Cocteau, 1950).

Desde sus comienzos, el problema de la representación es sin duda, el problema del símbolo que suplanta –o intenta suplantar– la realidad. “Esta ambición ha sido la del engaño a los sentidos y a la inteligencia, como ya avanzó Platón, pues quiere hacer creer al observador colocado ante la imagen, que está en realidad ante su referente y no ante su copia” (Gubern 1996, 8).

La componente ‘mágica’ o verosímil de la representación ha sido motivo de interminables discusiones tanto en la leyenda en la que “una doncella de Corintio trazó sobre una pared la silueta del rostro de su amado, para gozar de la ilusión de su presencia durante su ausencia” (Gubern 1996, 9), como en los relatos de Plinio sobre los pájaros que picoteaban las uvas pintadas por Zeuxis y en las “críticas de Platón hacia la pintura” (Gubern 1996, 10); o incluso mucho antes, en la representación del bisonte en la cueva, durante el Paleolítico Superior. El planteamiento del problema desde la reflexión escrita no puede ser independiente de una reflexión directa y crítica sobre

el medio, lanzada desde la propia representación.

Roman Gubern afirma que “en nuestra cultura se aprende a leer las imágenes casi al mismo tiempo que se aprende a hablar” (Gubern 1996, 16) y sin embargo, la capacidad casi intuitiva de decodificar la representación bidimensional, se acusa en el desconocimiento de la gramática del medio. Ya en 1927, Moholy-Nagy escribió que “el analfabeto del futuro no será un iletrado sino el ignorante en materia de fotografía” (Moholy-Nagy, Didi-Huberman 2008, 44).

Los elementos contextuales para abordar al completo la sintaxis de la imagen son demasiados: la caja perspectiva, la historia de la pintura y el teatro, el punto de vista fijo, la fuga, los colores, las formas, lo real, lo abstracto, la imagen como “sujeto singular –fundamento del arte del retrato–” (Gubern 1996, 27) o como “sujeto categorial –el bisonte, el caballo, el cazador–” (Gubern 1996, 27), entre otros muchos.

Curiosamente los elementos estructurales, especialmente una de sus componentes irreductibles, parecen pasar más desapercibidos en las reflexiones teóricas sobre la imagen: *la condición de superficie*.

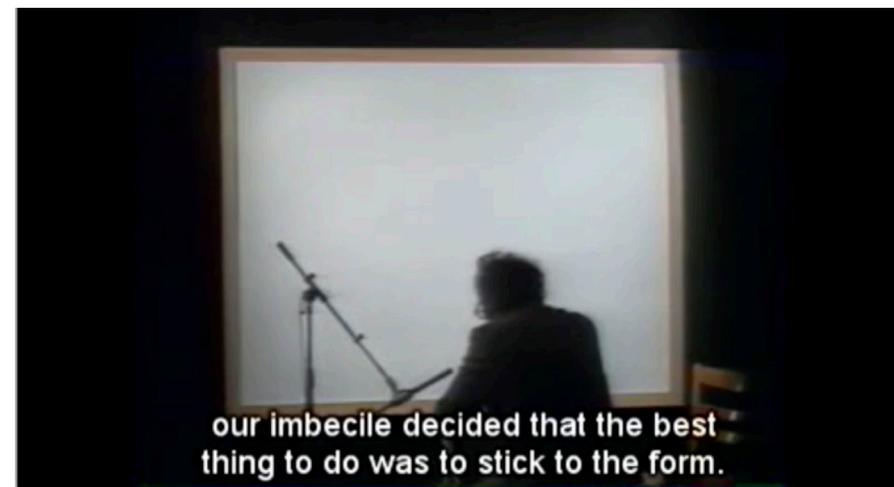


Fig.2. Fotograma *Changer d'image*. Jean-Luc Godard (1982) (I)

Si bien el debate final de la imagen sigue estando ligado al problema de la ‘mimesis de lo real’ y la ‘ilusión de profundidad’, tanto en pintura como en las artes mecánicas que la suceden –fotografía y cinematografía–, el lugar donde la historia de la representación bidimensional se encuentra, es precisamente en *esa superficie mediadora* donde todo ocurre. Es un problema formal y en última instancia, material.

El cine comparte con la pintura el hecho de que en él todo pasa en *una superficie*, en las dos dimensiones de la pantalla. La tercera dimensión, la impresión de profundidad, la profundidad de campo misma, constituyen la primera y principal articulación del embuste cinematográfico: *la superficie vista como profundidad* (Comolli 2010, 27)<sup>1</sup>.

El problema de la superficie en la representación, aglutina y da lugar a los elementos concernientes a la construcción del espacio verosímil. La “eficacia de lo real” (Comolli 2010, 124), de la apariencia tridimensional, depende de un elemento liso y homogéneo que paradójicamente no se percibe como tal: lo que se denomina ‘cuarta pared’<sup>2</sup>.

Al utilizar este término, se perpetúa de nuevo la ilusión de existencia de una tridimensionalidad ilusoria. Sin embargo, la condición material de la imagen, recuerda que es en último caso bidimensional. Objetivamente se puede reformular la cita de Comolli, asegurando que el cine comparte con la pintura, que en ellos, todo es superficie, pero superficie ocultada.

Si se asume que el problema de la superficie bidimensional, como soporte de la representación cinematográfica, aparece vinculado a la historia de la pintura, es pertinente entonces establecer el análisis en la primera mitad del s. XX, momento histórico en el que ambos medios se superponen.

1. El énfasis es de la autora.

2. El concepto de ‘cuarta pared’ fue creado por el director teatral francés André Antoine (1857-1943). Antoine acuñó este término precisamente para separar a los actores del público, para que olvidaran de su presencia, y de esa manera ganar naturalidad en la representación. Bertol Brecht y Antonin Artaud son los primeros que lo utilizan de modo contrario, para ‘romper’ este muro e involucrar al espectador.



Fig. 3. Fotogramas *Viste à Picasso* (Paul Haesaerts, 1949) y *Pollock* (Hans Namuth, 1951).

Uno de los máximos defensores de la recuperación específica de la *superficie-plano* en este período histórico es, sin duda, Kazimir Malevich. Si bien otros artistas de las vanguardias se habían ocupado de traer el ‘fondo’ al ‘frente’, se puede decir que Malevich se ocupa de despojarlo de materia, de limpiar la mesa de operaciones para dejar sólo la tabla al descubierto.

Las investigaciones de las vanguardias pictóricas del s. XX vinieron formalmente ligadas, no por casualidad, al rechazo de ‘lo figurativo’ –la forma verosímil–. Malevich actúa en sus investigaciones como un ‘cirujano’ que va eliminando todo lo que considera superfluo de la imagen para intentar destilar una especie de gramática de la representación pictórica, sin estar sometida a los discursos o adoctrinamientos de lo narrativo o lo figurativo.

El pintor ruso escribe sobre este asunto, a modo de manifiesto e invitación: “seguidme, camaradas aviadores, navegad tras de mí por el abismo, (...) he vencido al forro azul del cielo (...) ante nosotros se extiende el abismo blanco y libre” (Malevich 1996, 281). El abismo al que se refiere Malevich, se puede relacionar rápidamente con la pantalla en blanco antes de que la proyección se ‘apropie’ y adhiera a la superficie, re-significándola con un código propio del ‘perspectivismo cartesiano’ (Jay 2007, 16).

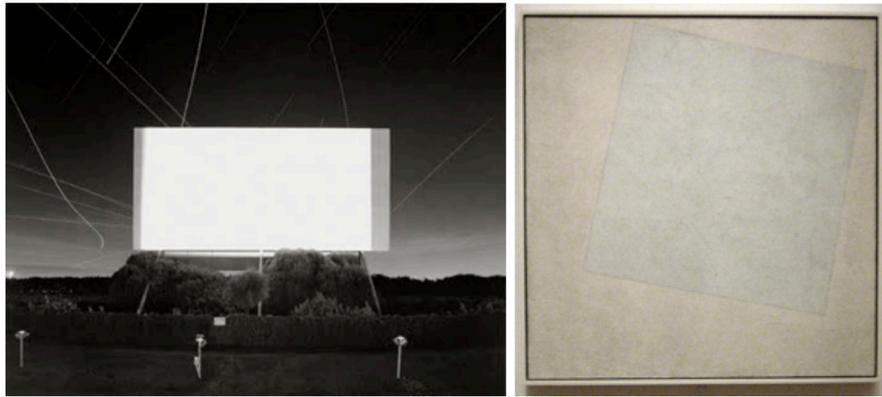


Fig. 4. Fotografía de la serie *Theaters* de Hiroshi Sujimoto<sup>3</sup> y *Blanco sobre blanco* de Kazimir Malevich (1918).

En el sistema suprematista, la *superficie-plano* es la unidad que define la existencia del espacio, contrariamente al sistema establecido en el Renacimiento, donde la construcción de *la caja perspectiva precede a la existencia de los elementos pictóricos* que deben *colocarse obligatoriamente* dentro de los límites que la construcción perspectiva les asigna (Nakov 1996, 137).

Esta afirmación del historiador ruso Nakov, resuelve en un momento concreto de la historia de la pintura, el problema frente a la imposición de la ilusión de profundidad, del cual la imagen cinematográfica no puede liberarse, ya que la máquina construye ‘por defecto’ una combinación de luces y formas que el cerebro inmediatamente decodifica en ‘espacio tridimensional’. Esta operación está grabada implícitamente tanto en la propia naturaleza de la máquina, como en la de la percepción visual, y por ello parece pasar desapercibida en la mayoría de las ocasiones en las que se teoriza sobre ello.

En este singular momento histórico –principios del s. XX– el triunfo de las

3. Hiroshi Sujimoto explica este proyecto nacido de la idea de qué ocurriría si capturara una película entera en una sola exposición. El resultado, dice él mismo en su web oficial, “explotó detrás de mis ojos” (Sujimoto).

vanguardias que avanzan hacia un futuro de una representación liberada de la mimesis de lo real, se solapa con la aparición de la representación fotográfica y cinematográfica, que restaura todas las batallas ganadas al espacio perspectivo albertiano.

Quizás de esto se quejaba Sergei Eisenstein, cuando recalca que “la fotografía (...) conserva en su vieja metempsychosis (...) tradiciones de este período de madurez de un arte –la pintura– y el infantilismo del arte que la sigue –la fotografía–” (Eisenstein 1931, 10).

La relación de Malevich y sus investigaciones sobre ‘el cuadrado negro’<sup>4</sup> suprematista (1913) - y su defensa como forma primera y síntesis de toda materia - que inmediatamente remite a la defensa del ‘Dinamic square’ de Eisenstein (1931), no es aleatoria.

En efecto, Eisenstein y Malevich se conocen en un pueblo cercano a Moscú en el verano de 1925, fecha de la que datan los primeros escritos sobre cine que se conocen del suprematista ruso. La relación de la obra de Malevich junto con la aparición de las técnicas cinematográficas, y sobre todo, su relación directa con Sergei Eisenstein es importante para comprender ciertos aspectos de la revolución formal que ambos emprenden en sus respectivos campos.

Margarita Tupitsyn, una de las pocas investigadoras que ha ahondado en la relación entre ambos autores, aportó datos interesantes en la exposición denominada *Malevich y el cine* –presentada en el Centro Cultural de Belém en Mayo de 2002 (Lisboa)<sup>5</sup>–. Tupitsyn establece la importancia de las investigaciones plásticas del artista en relación a la creación cinematográfica rusa del momento sugiriendo un contagio del suprematista ruso con este nuevo medio, como posible explicación a su polémica vuelta a la figuración, así como una relación directa del ‘cuadrado negro’ con el concepto de fotograma cinematográfico.

4. Uno de los pocos títulos de obra de Malevich que hace referencia directa a una forma geométrica.

5. Esta exposición se pudo ver también en la Fundación la Caixa de Madrid (2003). <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Malevich-al-cuadrado/5808>>

En uno de los escritos originales sobre cine de Malevich, *Painterly Laws in the Problems of Cinema* (1929), descubre una posición crítica hacia la simbiosis de la pintura con el nuevo medio. Malevich hace hincapié en la falta de riesgo e innovación que, según su punto de vista, demuestra el nuevo arte del cine. El autor repite varias veces, que el cine debe ser un arte que se debe auto-referenciar y no copiar los problemas propios de la pintura; algo que también denunciaría Eisenstein dos años más tarde en su conferencia *Dinamic Square* (1931).

Malevich insta a los cineastas del momento a que busquen y trabajen con un lenguaje propio, llegando a afirmar, que “hasta que esto no exista, es mejor estudiar a los maestros de la pintura (...) Hay más modernidad en el dinamismo de Russolo que en *Monty Banks gets Married*”<sup>6</sup> (Malevich 2002, 156).

Tanto Eisenstein como Malevich demandan la separación y la autonomía de ambas artes y coinciden en proponer para el futuro del cine los recursos enunciados por las vanguardias constructivistas, como defensa del dinamismo por encima de todo<sup>7</sup>, volviendo a atar el futuro de un arte a cuestiones formales de otras disciplinas. Como Malevich reconoce, “el dinamismo por sí solo no salva el día y no libera al cine del estado ilusorio de cualquier pintura (...) Si ha habido innovaciones en el cine, estas innovaciones han permanecido por entero en la esfera de las preocupaciones pictóricas” (Malevich 2002, 147).

Como estas afirmaciones demuestran, ni los pretendidamente más arriesgados, estaban finalmente preparados para empezar un arte desde el “grado cero” y construir un lenguaje despojado de historia. De esta manera, con pocas alternativas posibles, la imagen cinematográfica y fotográfica se posiciona inexorablemente en la historia del s. XX recuperando una ‘falsa objetividad’, el lugar del ‘trompe-l’oeil’, que Pascal Bonitzer define como ‘falsa medida’ y ‘realidad trucada’ (Bonitzer 2007, 73).

6. Referencia a la película *Wedding Bells* (1924) dirigida por Harry Edwards, posiblemente distribuida en la Unión Soviética bajo el título *Monty Banks gets married*.

7. En la conferencia *Dinamic Square* (1931), Eisenstein defiende el formato cuadrado apelando a su “viril verticalidad” y dinamismo.

## Saltar el muro

En la historia de la representación, se pueden encontrar operaciones que llevan al límite este ‘*trompe-l’oeil*’, llegando a personificar las representaciones, presentando la posibilidad de que éstas se vuelvan un sujeto y se escapen de la superficie, simulando cobrar vida. Este es el caso de la obra de Pere Borrell *Huyendo de la crítica* (1874) –que se utilizó para promocionar la exposición *Deceptions and Illusions. Five Centuries of Trompe-l’Oeil Painting* en la National Gallery of Arts de Washington (2002)– o del protagonista de *La Rosa Púrpura del Cairo* (1985). Todos ellos casos excepcionales que ejemplifican la ruptura de la cuarta pared para sugerir la emancipación del sujeto representado, estableciendo por tanto, el punto de vista ‘personificado’ de los elementos figurativos, que dejan de ser un mero objeto pasivo de observación para el espectador: “La pantalla es un muro, un muro que está hecho para saltar” (Histoires du Cinema, 1988-1998).



Fig. 5. *Huyendo de la crítica* (Pere Borrell del Caso, 1874) y fotograma de *La Rosa Púrpura del Cairo* (Woody Allen, 1985).

Sin embargo, la ruptura radical de la pantalla o ventana, permitiendo salir a los personajes, es otro trampantojo que devuelve a la superficie su condición de ilusión espacial ‘atravesable’. Como describe Jean Baudrillard, estos trucos visuales no tratan de confundirse con lo real, sino que producen un “*simulacro* con plena conciencia de juego” (Baudrillard 1978, 30); ‘mimando’ –en palabras del autor– la tercera dimensión, puesto que conserva sus

principios de artificio.

La pantalla no es en ningún caso algo atravesable, sino como considera Siegfried Krakauer, “un buen cuidado *fasto de las superficies*” (Krakauer 2006, 215) desde donde “desciende la superficie blanca, para que inadvertidamente, los acontecimientos de la escena espacial cedan su lugar a las *ilusiones bidimensionales*” (Krakauer 2006, 217).

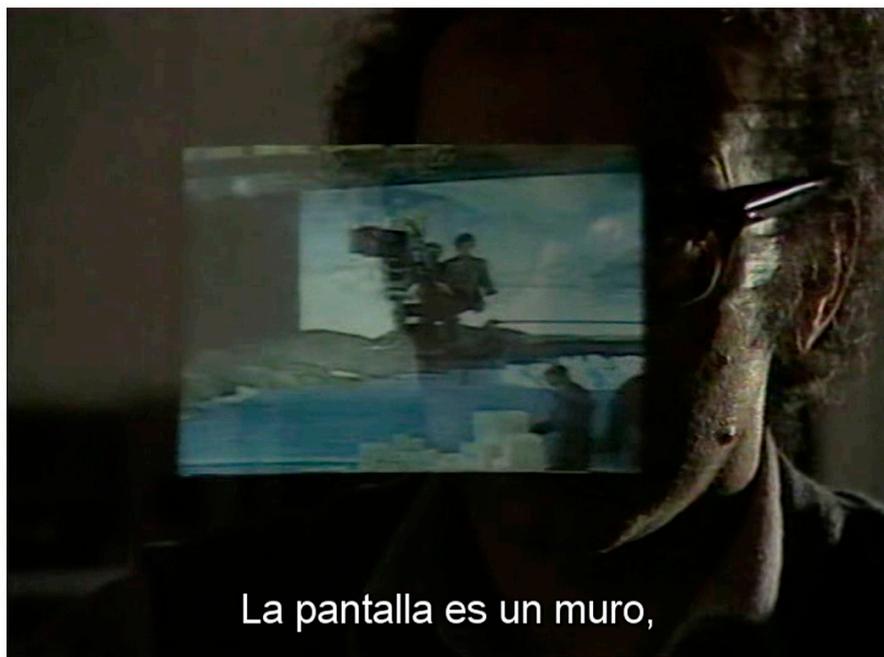


Fig. 6. Fotograma de Histories du Cinema (Jean-Luc Godard, 1988-1998).

Este nuevo ‘trompe-l’oeil’ sólo se consigue en la oscuridad de la sala de cine, porque “la película exige por sí que el mundo reflejado sea el único. Se la habría de arrancar de todo entorno tridimensional; de no ser así, fracasa como ilusión” (Krakauer 2006, 222). De este modo, la sala de cine, cuando la proyección está en marcha, es el agujero negro que en la oscuridad de la habitación se traga a los espectadores, “ávidos de distracción” (Krakauer

2006, 218), y los expulsa “en la misma esfera de la *superficie* en la que uno ha sido forzado a echarse en falta a sí mismo” (Krakauer 2006, 219).

La metáfora del agujero negro en relación a la sala de proyección que realiza Krakauer, recuerda los comentarios del protagonista de *La mirada de Ulises* que, caminando por Delos relataba:

Levanté mi polaroid y apreté el botón. Y cuando la fotografía se deslizó fuera de la cámara, me sorprendió ver que no había registrado nada. Cambié mi posición y lo intenté de nuevo. *Nada*. Fotografías de *negativos vacíos del mundo*, como si mi mirada no estuviera funcionando. Continué tomando una fotografía tras otra (...) *los mismos cuadrados vacíos, agujeros negros, (...)* sentí que me hundía en la oscuridad (*La mirada de Ulises*, 1995).

En esta reflexión del ‘Ulises’ de Angelopoulos, uno se encuentra de frente al problema mismo de acreditar la mirada y la memoria, a través de la capacidad para capturarla o representarla. Pero Ulises necesita de un elemento para saber que su mirada “no está funcionando”; requiere del resto, de lo que queda: la *superficie negra* como plano irreductible, una “célula miniaturizada” (Baudrillard 1978, 7) –que tantos reconocen y critican en el ‘cuadrado negro’ de Malevich–; y que despojado de su función de reflejo de un espacio tridimensional, se auto-referencia como soporte y unidad de medida de la mirada, como asunto propio de la imagen cinematográfica –tal y como anhelaba el artista ruso–.

Al final de su viaje, el ‘Ulises’ de Angelopoulos se encuentra solo en una sala, frente a una superficie despojada: la pantalla en blanco. Ulises, mira y comienza a llorar; comprende que su mirada no falla, que aquella le devuelve el “asombro de su propia capacidad de ver” (Didi-Huberman 2001, 63); se enfrenta a una superficie sin proyección que le retorna su propia mirada, conteniendo todas las imágenes, “esa enorme superficie blanca, la página en blanco, la famosa página en blanco de Mallarmé” (*Scénario du film Passion*, 1982).

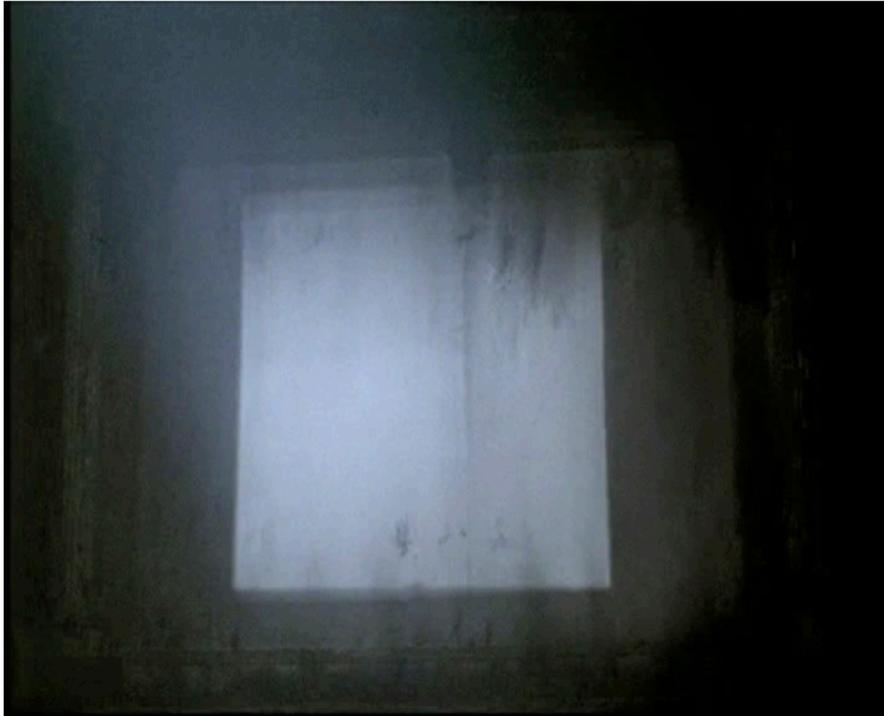


Fig.7. Fotograma de La mirada de Ulises de Theo Angelopoulos (1995).

La pensadora Susan Buck-Morss da un paso más, al asegurar que esta “empobrecida, lúgubre, superficial, esta superficie hecha de imagen es todo lo que tenemos como experiencia compartida” (Buck-Morss 2009, 42) y pone al frente de la vanguardia de los estudios visuales, no al que rechaza, ni al que busca ubicarse detrás de la superficie, sino a los que la habitan y trabajan en pro de su reorientación (Buck-Morss 2009, 42).

### Anomalías

“La innovación de una superficie lisa y cerrada hizo posible la transparencia posterior del plano pictórico sin el que la representación del espacio tridimensional no habría sido posible” (Shapiro 1999, 23). Sin embargo, esta norma permanece ahora como pacto soterrado de universalización que

alimenta una mirada sobre-habituada.

Es precisamente esta *sobre-habituación* lo que no permite reparar en los procesos de producción de la obra y por tanto ayudar a una comprensión crítica de la misma.

Como ya defendería Christian Metz –entre otros que comparten y continúan sus investigaciones como Jean Baudry, Jean Louis Comolli o más tarde Stephen Heath, entre otros– el problema frente a la experiencia cinematográfica es la aceptación de un proceso ‘alucinatorio’ (Baudry 1980, 54) de percepción de las tres dimensiones sobre un soporte bidimensional, que se consigue a través del borrado deliberado de todos los elementos que puedan remitir a su proceso de producción, sus huellas.

Sin embargo, este *borrado* puede ser impugnado a través de la introducción de anomalías en los procesos habituales de construcción de la imagen, lo que Metz denomina ‘ángulo extraño’ (Metz 2001, 69), que según el autor *despiertan e informan*. Por lo tanto, para re-orientar la imagen, como demandaba Buck-Morss anteriormente, es necesario presentar un comportamiento inesperado dentro del modelo estandarizado de la representación, creando una ‘anomalía dentro del paradigma’<sup>8</sup>. Mostrar esta anomalía es “quitarle a ese proceso o a ese carácter todo lo que tiene de evidente, de conocido, de patente, y hacer nacer respecto a ello asombro y curiosidad (...). Una manera de abrir cualquier regla preestablecida al poder crítico de la excepción” (Brecht, Didi-Huberman 2008, 80).

La regla preestablecida sobre la condición de superficie, sustentada por toda la carga histórica de la representación, es la ilusión de profundidad y la transparencia del plano al negar de su opacidad.

(...) la idea de que la superficie de la tela está dotada -casi orgánicamente- de una vida propia, que está *viva*. Pero es justamente *un fantasma que no puede tomar cuerpo* sino en la abstracción, y que ha vivido siempre como una

8. “El descubrimiento comienza con la percepción de la anomalía; o sea, con el reconocimiento de que en cierto modo la naturaleza ha violado las expectativas, inducidas por el paradigma, que rigen a la ciencia normal.” (Kuhn, 2004: 103)

pequeña máquina de guerra contra la representación y la carga diegética, incluso en el cine.

De modo que, ante la imagen representativa, es difícil *sujetarse* verdaderamente a la superficie, investirse en ella como se haría en el espacio (Aumont 1997, 113).

Para sujetarse a la superficie, Bresson propone en sus escritos sobre cinematografía, someterse a la realidad de la pantalla, pensar ante todo en lo esencial, en el fin último, que es solo una superficie. “El fin es la pantalla, sólo una superficie. Somete tu película a la realidad de la pantalla” (Bresson 1975, 117).

Bresson no anima a saltar el muro, sino a someterse a su realidad bidimensional, agarrarse a la superficie para mostrarla.



Fig. 8. Fotograma de *Gerry* (Gus Van Sant, 2002).

Una manera de someter la película a la realidad de la superficie es mostrar, por ejemplo, su ‘infinita delgadez’. Es casi imposible encontrar en toda la historia de la representación anterior a la imagen cinematográfica –salvo casos excepcionales de anamorfosis oblicua<sup>9</sup> como *Los embajadores* de Hans

9. La anamorfosis oblicua es una representación en perspectiva distorsionada que requiere cambiar el punto de vista frontal, por el de canto, para la correcta visualización de la representación.

Holbein el Joven (1533)– el trampantojo de utilizar la propia superficie en escorzo, como ocurre al mostrar, en el caso de la pantalla, “la infinita delgadez de la película” (Aumont 1997, 113). Por la utilización de este recurso se hizo enormemente famosa la escena de *Citizen Kane* (1941), donde una pantalla en escorzo mostraba la frase ‘The End’. Si bien es cierto que la referencia a la pantalla en perspectiva es apuntada –aunque no de manera tan radical– en otras películas anteriores, el escorzo de Welles funciona como oxymoron: muestra la delgadez de la pantalla –representada– a la par que niega la delgadez de la pantalla en la que la proyección se posa –la pantalla de proyección–, descubriendo su casi *unidimensionalidad*, al llevar a esta superficie hasta el punto de vista de su canto.



Fig. 9. Fotograma de Ciudadano Kane (Orson Welles, 1941).

Otros modos de desactivar la ilusión de profundidad se aprecian en la obra *Au Secours* (1929) de Abel Gance. El director francés descubre la superficie

de la imagen, estirando y contrayendo la proyección, como si se tratara de una epidermis elástica, flotando sobre un fondo negro.

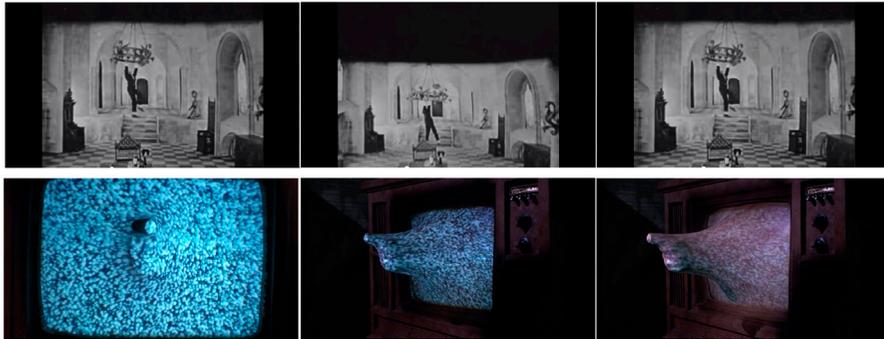


Fig.10. Fotogramas de *Au Secours* (Abel Gance, 1929) y fotogramas de *Videodrome* (David Cronenberg, 1983).

El sometimiento de la película a la realidad de la pantalla es todavía más profundo y radical cuando se muestra en el encuentro con su tope natural, haciendo presente la superficie lisa y homogénea, donde la ilusión de profundidad se enfrenta con su propia bidimensionalidad como muro, pues “su deriva sería necesariamente inacabable si no existiera siempre el recurso de reconducirla a su tope natural: la superficie - del cuadro o de la pantalla –primero y último dato material que nunca se olvida” (Aumont 1997, 113)–.



Fig. 11. Fotograma de *Donnie Darko* (Richard Kelly, 2001).

Esta situación arriesgada que caracteriza la imagen cinematográfica –en comparación a otras artes bidimensionales–, radica en atreverse a chocar frontalmente con la superficie del plano, para terminar definitivamente con su transparencia y *permeabilidad*.



Fig. 12. Fotogramas de *Los Olvidados* (Luis Buñuel, 1950) y *La dama de Shanghai* (Orson Welles, 1947).

El choque frontal que devuelve la imagen a su condición primera de superficie, es precisamente su incapacidad para romper la cuarta pared.



Fig. 13. Fotogramas de Orfeo (Jean Cocteau, 1950).

La transparencia de Bazin o la ventana albertiana se ven inevitablemente cuestionadas por la propia imagen; que, al estrellarse contra el plano de proyección, funciona a modo de parodia de sus propias leyes, estableciendo un equilibrio entre ‘sumisión’ y ‘transgresión’ (Baudrillard 1978, 45), que constituye el verdadero desafío.

Una de las escenas paradigmáticas en las que puede apreciarse esta singularidad, es la del *Orfeo* de Jean Cocteau. Orfeo presencia cómo su propia muerte –personificada en una mujer– atraviesa un espejo, mientras él intenta inútilmente seguirla al ‘otro lado’, arremetiendo a golpes contra este espejo-pantalla, donde la ha visto desaparecer. El *desdoblamiento*<sup>10</sup> está presente en todo momento mediante un diálogo entre la imagen y el reflejo, así como entre el espacio de representación –proyección– y el ‘otro lado’.

10. Susan Sontag en *Estilos Radicales* escribe un artículo analizando la película de Bergman *Persona*. En este análisis centra el problema de la película en el desdoblamiento: “El tema es el del desdoblamiento; las variaciones son aquellas que emanan de las principales posibilidades de dicho tema (tanto en el plano formal como el psicológico), o sea, la duplicación, la inversión, el intercambio recíproco, la fusión y la fisión, y la repetición.” (Sontag 1984, 147) La relación entre el *Orfeo* de Cocteau y *Persona* es tremendamente estrecha y se analizará más adelante en este artículo.



Fig. 14. Fotogramas de Orfeo (Jean Cocteau, 1950).

Este desdoblamiento resulta especialmente complejo, en lo que a la dialéctica entre lo ‘real’ y lo ‘representado-proyectado’ se refiere, cuando Orfeo consigue entrar en el ‘otro mundo’ para buscar a su amada. Cocteau representa el ‘otro lado’ convirtiendo a Orfeo en imagen proyectada dentro de la propia película. Heurtebise, el ángel que le guía en el camino, aparece delante de esta proyección, inmóvil, mientras Orfeo camina por la pantalla proyectada que Heurtebise tiene detrás, desdoblado el espacio. El personaje vivo se convierte en proyección que camina en la superficie de una pantalla, convirtiendo la imagen proyectada en sujeto personificado y vivo. Esta inversión de la condición pasiva de la pantalla, provoca un ‘giro del sistema panóptico’ (Baudrillard 1978, 57) enunciado por Jean Baudrillard, y que años más tarde repetiría Godard al afirmar que “en la televisión, no ven nada; no ven nada porque le dan la espalda a las imágenes, no están de cara a las imágenes, les dan la espalda, la imagen está detrás, no pueden verla. Es la imagen la que los ve” (Scénario du film *Passion*, 1982), la que mira.



Fig. 15. Fotogramas de Orfeo (Jean Cocteau, 1950).

Así, el muro ya no es una superficie para atravesar, sino que se presenta con “un poder de la mirada prestado a lo mirado mismo por el mirante” (Didi-Huberman 2010, 94).

Si Baudrillard plantea una reflexión más crítica centrada en la inversión del sistema de vigilancia, lo que parece destilarse en el Orfeo de Cocteau es una posición de acercamiento a un necesario diálogo en el desdoblamiento, que reconcilia ambas posiciones, cercana a los postulados posteriores de Georges Didi-Huberman que afirma que “lo que vemos no vale –no vive– a nuestros ojos más que por lo que nos mira (...) Por lo tanto, habría que volver a partir de esa paradoja en la que el acto de ver solo se despliega al abrirse en dos. Ineluctable paradoja” (Didi-Huberman 2010, 13).



Fig. 16. Fotogramas de Persona (Ingmar Bergman, 1966).

Ingmar Bergman toma el relevo de esta cuestión filosófica que plantea Cocteau en su más conocida obra: *Persona*. El director sueco expresa la quintaesencia de esta *singularidad* que da capacidad de ‘mirada’ al mundo bidimensional de las imágenes a través de un plano-contraplano que se posiciona por primera vez, no delante, ni detrás, ni fuera de campo, sino en el lugar exacto desde donde las imágenes observan al espectador.

Sobre un fondo neutro, un niño se acerca al objetivo, a la superficie, posando su mano sobre ésta, hace patente este muro infranqueable. Sobre este recurso, ya utilizado en numerosas ocasiones en la historia de la cinematografía, Bergman añade una imagen consecutiva que determina el

cambio radical de punto de vista. En la siguiente escena, con la mano del niño como referente de caché/continuidad, se muestra el rostro proyectado de una persona. Este cambio de plano permite comprender que, de hecho, es la imagen la que está mirando al niño en la anterior imagen, posicionando al espectador por primera vez, en la mirada de una superficie-observante. Para Godard esta *imagen-observante* constituye incluso una forma capaz de pensamiento, “un pensamiento que forma, una forma que piensa” (*Histoires du Cinema*, 1988-1998).



Fig.17. Fotograma de Histoires du Cinema (Jean-Luc Godard, 1988-1998).

Si al Ulises de Angelopoulos le miraba su propia mirada, al niño –alter-ego de Bergman – le mira la superficie proyectada: mirar se convierte por tanto en un acto dialéctico en el que “para saber, hay pues que colocarse en dos espacios y en dos temporalidades a la vez. Hay que implicarse (...)” (Didi-Huberman 2008, 12).

Llegados a este punto, sería casi imposible no recordar la famosa escena de *El show de Truman*. El personaje que vive dentro de una ilusión representada, un enorme plató de televisión desde donde es observado por el mundo entero –comparada en numerosas ocasiones al mito de la caverna de Platón– decide alejarse hacia el horizonte, sospechando la ilusión donde vive y persiguiendo su libertad. Truman encuentra finalmente el límite de la ilusión escenográfica al *chocar frontalmente con la superficie pintada* donde

se hace presente el falso cielo, la escenografía, el *embuste*. Truman acaricia la superficie para comprobar su materialidad y la superficie le devuelve la prueba del artificio y una puerta de salida.



Fig.18. Fotogramas de *El show de Truman* (Andrew Niccol, 1998).

Ahora bien, para “hacer de la imagen una cuestión de conocimiento y no de ilusión” (Didi-Huberman 2008, 77), es necesario un ‘distanciamiento’ desde donde se *reformulen* sus normas. “En este sentido, el distanciamiento es una operación de conocimiento que propone, por los medios del arte, una posibilidad de *mirada crítica* sobre la historia (...) consistente en procurar al espectador una actitud analítica y crítica frente al proceso representado” (Brecht, Didi-Huberman 2008, 79).



Fig. 19. Fotogramas de *Labyrinth* (Jim Henson, 1986).

Paradójicamente este ‘distanciamiento’ –extrañamiento– de la imagen se produce en el acercamiento a su superficie. La imagen bidimensional, una ilusión habituada a la distancia, en el imperativo de un “*noli me tangere*”, requiere del contacto para hacer presente su materia intraspasable, siempre

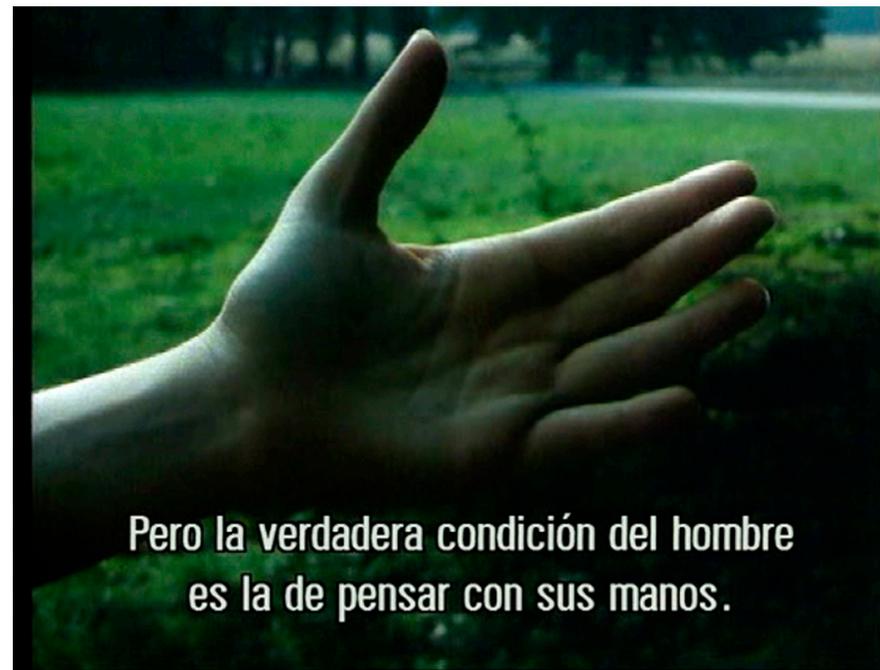


Fig. 20. De izquierda a derecha y de arriba a abajo: *Histoires du Cinema* (Jean-Luc Godard, 1988-1998), *Orfeo* (Jean Cocteau, 1950), *Histoires du Cinema* (Jean-Luc Godard, 1988-1998), *Scénario du film Passion* (Jean-Luc Godard, 1982), secuencia de *L'Éclisse* (Michelangelo Antonioni, 1962).

de frente, *sur-face*<sup>12</sup>, y a ser posible con las manos, como se avisa al *Orfeo* de Cocteau antes de atravesar el espejo, o como enunciaba Godard en *Histoires du Cinema*.

“En ese momento crítico por excelencia –corazón de la dialéctica–, el choque aparecerá al principio como un lapsus o como lo ‘inexpresable’, que no será siempre pero que, durante un instante, forzará el orden del discurso al silencio del aura” (Didi-Huberman 2010, 115). Y en ese silencio del aura se mostrará la imagen tal y como es: esta imagen-superficie que es toda nuestra experiencia compartida (Buck-Morss 2009, 42).

El choque frontal con la superficie de la pantalla cinematográfica, desactiva su propósito fundamental asociado a la ilusión de profundidad porque, precisamente, en lugar de eliminarla, la hace aún más presente –muestra sus normas y estrategias– y la “somete al poder crítico de la excepción” (Didi-Huberman 2008, 80). Esta operación sirve para cuestionar “el modelo de superficie, como representación abstracta de la razón” (Buck-Morss 2005, 215).

Si Malevich defiende la “libre navegación de las superficies en el plano” (Nakov 1996, 130), para afirmar que la verdadera misión de la humanidad es “superar el peso óseo que ata nuestro espíritu a la tierra” (Shatskikh 2010, 91); deja el problema de la representación tendiendo a infinito, convirtiendo el plano de representación en un ‘campo’<sup>13</sup> de libre navegación y multiplicando la ilusión del espacio tridimensional hasta una escala inabarcable.

Bergman, Cocteau o Godard parecen advertir en las imágenes, sin embargo, que “no sabemos nada en la inmersión pura, en el en-sí, en el mantillo del *demasiado-cerca*. Tampoco sabremos nada en la abstracción pura, en la trascendencia altiva, en el cielo *demasiado-lejos*. Para saber hay que

12 Susan Buck-Morss utiliza también este juego de palabras en francés en el que *surface* –superficie– se puede descomponer en *sur* (en) y *face* (cara), ‘en la cara’.

13 En el prólogo de *Escritos: Malévich* (1996), Nakov realiza un análisis sobre la relación del espacio suprematista y el concepto de ‘campo’, apoyándose en el trabajo de científicos como Minkowski, Lorentz y más tarde Einstein, así como en los postulados filosóficos de Uspenski.



tomar posición” (Didi-Huberman 2008, 12). Las anomalías o excepciones permiten recordar que, en efecto, existe una norma y quizás así, haciéndola presente, se pueda re-orientar y construir la imagen en el punto desde donde pueda emerger una nueva cultura, como pedía Buck-Morss.

(...) Encuéntrenlo sorprendente, aunque no sea singular

Inexplicable, aunque sea ordinario

Incomprensible, aunque sea la regla.

Incluso el acto más pequeño, simple en apariencia  
¡Obsérvenlo con desconfianza! Sobre todo lo acostumbrado

¡Examinen la necesidad!

Se lo rogamos encarecidamente:

¡Que no les parezca natural lo que se produce sin cesar!

Que en esta época de confusión sangrienta  
De desorden instituido, de arbitrario planificado  
De humanidad deshumanizada,  
Nada se pretenda natural, a fin de que nada  
Se diga inmutable.

*La excepción y la regla* (Bertolt Brecht, 1930)

Fig. 21. De arriba a abajo: *Histoires du Cinema* (Jean-Luc Godard, 1988-1998), *El show de Truman* (Andrew Niccol, 1998), *Persona* (Ingmar Bergman, 1966).

## Referencias

- Agamben, Giorgio (2006) *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-textos.
- Aumont, Jacques (1997) *El ojo interminable: Cine y Pintura*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.
- Baudrillard, Jean (1978) *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Baudry, Jean (1980) "The apparatus" en *Apparatus, Cinematographic apparatus: selected writings*. Nueva York: Tanam Press. ed. por Theresa Hak Kyung Cha pp.41-62.
- Bonitzer, Pascal (2007) *Desencuadres: Cine y Pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Bresson, Robert (1975) *Notes sur le Cinématographe*. Paris: Gallimard.
- Brecht, Bertol (1984) "La excepción y la regla" en *Teatro Completo II*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Buck-Morss, Susan "Estudios visuales e imaginación global". *Antípoda*, n° 9, (julio-diciembre, 2009): 19-46.
- Buck-Morss, Susan (2005) *Estética y Anestésica*. Buenos Aires: Interzona Editora.
- Comolli, J.L (2010) *Cine contra espectáculo+Técnica e ideología*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, Georges (2008) *Cuando las imágenes toman posición* Madrid: A. Machado Libros.
- Didi-Huberman, Georges (2010) *Lo que vemos, lo que nos mira* Buenos Aires: Manantial.
- Eisenstein, Sergei (1931) The dynamic square en *Close-up*, Vol.VIII, n°1 (Marzo, 1931): 2-17.
- Gubern, Román (1996) *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona: Anagrama.
- Jay, Martin (2007) *Ojos abatidos*. Madrid: Akal S.A.
- Krakauer, Siegfried (2006) *Estética sin territorio*. Murcia: José Lopez de Albadalejo.
- Malevich, Kazimir (1996) *Escritos*. Madrid: Síntesis.
- Malevich, Kazimir (2002) *Painterly laws in the problems of Cinema: Malevich and Film*. Belem: Fundação Centro Cultural de Belém.
- Metz, Christian (2001) *El significativo imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Shapiro, Meyer (2009) "On some problems in the Semiotics of Visual Art: Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte". En *Semiótica*. Volume 1, Issue 3, (November 2009): 223-242
- Shatskikh, Alexandra (2010) "El cosmismo supremático de Kazimir Malevich" en catálogo *El Cosmos de la Vanguardia Rusa*. Arte y Exploración Espacial. 1900-1930. Santander: Fundación Botín.
- Sontag, Susan (1984) *Estilos radicales*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Tupitsyn, Margarita (2002) *Malevich and Film*. Belem: Fundação Centro Cultural de Belém.

# El Muro de Berlín. Una infraestructura excepcional.

## *The Berlin Wall. An Exceptional Infrastructure.*

**Marta Rabazo Martín:** rabazomarta@gmail.com

### Universidad

Università degli Studi Roma Tre.

### Breve biografía

Marta Rabazo Martín es arquitecta por la ETSAM. Actualmente realiza su tesis doctoral entre las universidades Politécnica de Madrid y Roma Tre. Especializada en arquitectura del paisaje, colabora desde 2008 con el estudio neoyorquino de Balmori Associates, actividad que compagina con la investigación y la docencia, enseñando en el curso de Architettura del Paesaggio de la tercera universidad de Roma y coordinando el Master OPEN - Architettura del Paesaggio. En el curso de 2012-2013 realiza el Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados de la Universidad Politécnica de Madrid.

### Resumen

El Muro de Berlín era un Muro con dos muros, un Muro con un vacío en su interior, que se regía por dos situaciones legales fuera de él y por otra en su interior, un espacio que no pertenecía al Berlín del Oeste pero tampoco al Berlín del Este, un espacio en suspensión. Se trataba de un Muro construido por Berlín oriental y que circunda el Berlín occidental, pero no como defensa sino como estructura delimitadora, como una muralla invertida; es una estructura pensada para el funcionamiento de la ciudad desde su limitación, una infraestructura del límite creadora de identidad. Una obra única cargada de dualidades, un espacio anómalo, un Muro excepcional.

### Palabras clave

Muro de Berlín, espacios anómalos, espacios excepcionales, vacío urbano, infraestructura anómala.

### Abstract

*The Berlin Wall is a Wall made of two walls, a wall with an emptiness inside, which is governed by two different legal situations out of it and another one in the inside, a space that doesn't belong to West or East Berlin, a suspended space. A Wall built by East Berlin surrounding West Berlin, not as defense but as a bounding structure, like an inverted wall; it is a structure designed for the operation of the city from its limitation, a limit infrastructure which creates identity to the inhabitants of the city. A unique work full of dualities, an anomalous space, an exceptional Wall.*

### Keywords

*Berlin Wall, anomalous spaces, exceptional spaces, urban voids, anomalous infrastructure.*

## La contradictoria dualidad del Muro de Berlín

Pocas construcciones contemporáneas han sido tan excepcionales como el Muro de Berlín, desde su construcción hasta su caída, de su estructura a sus excepciones, desde su materialidad hasta su vacío. El Muro es una estructura sólida y única marcada por su dualidad, un espacio anómalo creador de anomalías.



Fig. 1. Fotografía anónima tomada por las tropas de la RDA proveniente del archivo de Hagen Koch. El Muro en 1989, justo antes de su caída.

Mucho se ha escrito y dicho sobre el Muro de Berlín y mucho también es lo que se desconoce por la mayoría de la población. Muchos son también los muros que actualmente dividen el Mundo: el muro entre Estados Unidos y México, los muros de Turquía, las líneas de la Paz de Belfast, los de Arabia Saudita, las fronteras de Ceuta y Melilla, el muro entre las Coreas del Norte y del Sur, los muros entre Iraq y Kuwait, Irán y Pakistán, Pakistán y La India, La India y Bangladesh, Uzbekistán con Kirguistán y Afganistán, Tailandia y Malasia, el muro entre Israel y Cisjordania, Egipto con Gaza y un largo etcétera (Quértel 2012). Pero pocos de estos casos tienen el carácter bipolar y anómalo del Muro de Berlín. Analizándolo desde su concepto más básico, el Muro nace para separar, es un límite bidimensional de frontera, que separó la Alemania Democrática de la Alemania Federal y, como tal, su espesor debería

ser insignificante en comparación con su altura o su longitud. Sin embargo, en el Muro de Berlín las tres dimensiones son igualmente importantes: la longitud, porque separó la ciudad a lo largo de 165 km, la altura, porque era esta la dimensión con la cual los ciudadanos se confrontaban directamente, y su espesor, porque lejos de ser la línea bidimensional que su nombre evoca, se trata de toda una franja urbana que en algunos casos alcanzaba los 200 metros de espesor y que constituía un complejo sistema de elementos defensivos. Así mismo, en comparación con los muros antes mencionados que separan dos situaciones (el norte del sur, una nación de otra nación, una propiedad de otra propiedad o más genéricamente, el dentro del fuera), el Muro de Berlín circunda los territorios occidentales pero para evitar la fuga desde los orientales, encerrando la ciudad libre.

No se pretende aquí entrar en la complejísima función política del Muro (se recuerda que es el reflejo de una frontera mucho más amplia y que estaba ligado directamente a la vitalidad del partido comunista soviético) (Casado Neira 2008), sino de analizar su función urbana como infraestructura extraordinaria llena de dualidades, que logró cambiar el comportamiento de todos sus ciudadanos.

## Breve historia sobre la construcción y caída del Muro de Berlín

Cuando el 13 de agosto de 1961 se cierran las fronteras entre los sectores de Berlín, la ciudad amanece separada mediante un vallado de cable espinado, que marcará el inicio de una continua búsqueda de perfeccionamiento de las instalaciones fronterizas. El frágil límite sería consolidado, desarrollado y perfeccionado durante toda su vida útil; aunque en sí mismo el Muro sólo era un elemento más dentro de un intrincado sistema de defensa. En las cuatro generaciones del Muro, su aspecto cambió considerablemente; desde la descuidada construcción inicial de 2 metros de altura, con bloques de cemento coronada por cable espinado en torno a una viga metálica en 'Y', hasta la muy resistente cuarta generación de 3,6 metros de altura y cuidada superficie, que intentaba ser un reflejo del Estado (cuestión que comenzó a importar a las autoridades de la RDA a partir de los años setenta).

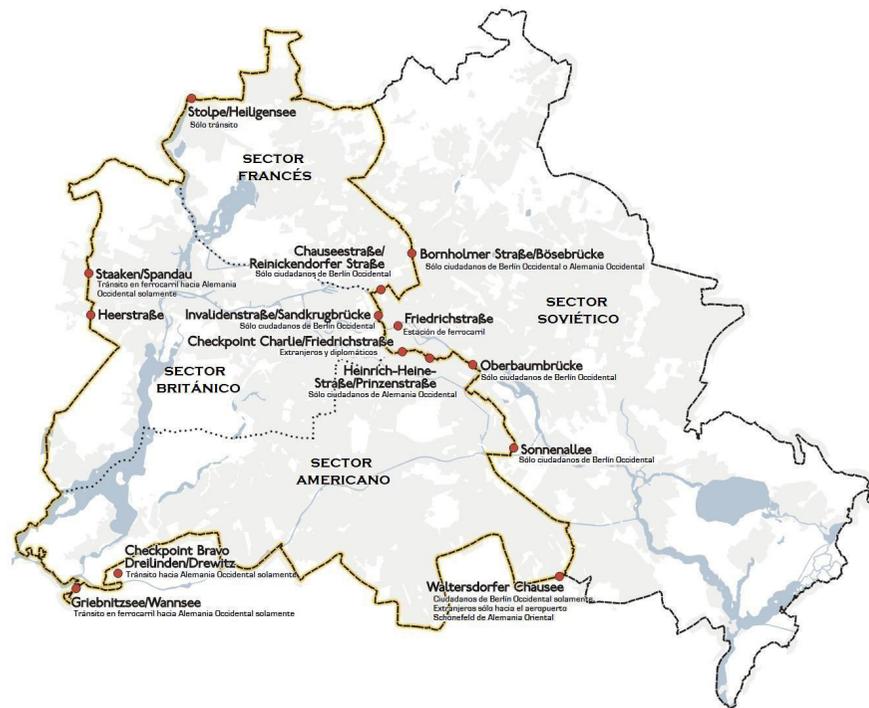


Fig. 2. Diagrama de los pasos fronterizos entre Berlín Oriental y Occidental.

Y tan rápido como fue erigido, fue también destruido. Trescientos soldados de la frontera de la RDA, comienzan la demolición oficial del Muro el 13 de junio de 1990 en Bernauer Straße, y la finalizan seiscientos soldados rasos del ejército de la RFA. En el centro de la ciudad fueron conservadas como monumentos, hasta seis secciones del Muro, las demás fueron demolidas en noviembre del mismo año, mientras que doscientos cincuenta trozos del Muro fueron subastados. El resto desapareció en noviembre de 1991 (Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt 2012).

### La estructura canónica del Muro de Berlín

El Muro de Berlín era una estructura inestable en continua búsqueda de perfeccionamiento en sus técnicas, con una rigurosa estructuración de

sus elementos que, sin embargo, se adaptaba fácilmente a las distintas situaciones que atravesaba.

Conviene recordar que el Muro estaba formado a su vez por dos muros, uno interior y otro exterior, cuyo aspecto físico fue siempre bien diferente, de marcada dualidad: el *hinterland* en su cara Este, estaba decorado por grandes rectángulos blancos que se recortaban contra el gris del hormigón, para que aquellos que se pudieran acercar supieran inmediatamente que aquel no era un muro cualquiera; la cara interna que daba hacia la franja de la muerte, estaba pintada de blanco, para que las siluetas de posibles fugitivos fueran más visibles, y de blanco se pintaron también, todas las edificaciones que pasaron a formar parte de las instalaciones fronterizas. El lado Oeste fue siempre accesible a los habitantes occidentales, por lo que lució siempre ese aspecto lleno de grafitis y escritos de protesta (Feversham y Schmidt 1999). La imagen generalizada que se tiene del Muro de Berlín coincide estrictamente con la visión desde Occidente, la ‘vista enemiga’ en el lenguaje de las tropas fronterizas, sobre las instalaciones defensivas. Los potenciales fugitivos de la República, que el Muro debía detener, se aproximaban a ella desde el lado supuestamente ‘amigo’ y, hacia esa dirección, hacia Berlín Oriental y la RDA, estaban en realidad orientadas estas instalaciones. Sin embargo, este lado de la frontera no pudo legar ninguna imagen a la memoria colectiva, ya que el acceso estaba restringido y casi nadie podía acercarse a ella (Feversham y Schmidt 1999).

El ámbito de competencia de las tropas fronterizas comenzaba en el “muro de aseguramiento del interior” o *hinterland*, pero éste se encontraba protegido por toda una serie de señales de advertencia y disuasión y numerosas barreras que impedían el paso de vehículos, dejando toda una franja de terreno intransitable.

Un fugitivo que viniendo desde el Este lograra franquear el muro interior, se encontraría en un estrecho pasillo entre el *hinterland* y una valla eléctrica conectada a una alarma, que saltaba con solo tocarla, avisando así a las torres de control. La valla era muy elástica, de modo que, de producirse algún fallo

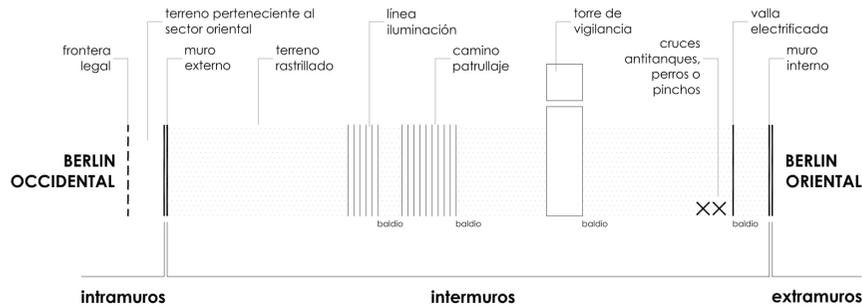


Fig.3. Diagrama de la estructura defensiva general del Muro de Berlín. La distancia 'intermuros' variaba desde 4 hasta 250 metros aproximadamente.

en la electrificación, no se pudiese escalar. Tras el vallado se encontraban las zonas vigiladas por perros atados a una larga cadena, con libertad suficiente para atacar a un posible intruso, y los obstáculos antitanques y pinchos metálicos, que aseguraban la muerte, en caso de que algún fugitivo cayera sobre ellos tras saltar el vallado eléctrico. (Casado Neira, 2008)

Posteriormente discurría el camino de patrullaje y la línea de iluminación. El camino de patrullaje, del cual se conservan largos segmentos, servía para las patrullas motorizadas, así como para llevar y recoger a los soldados de guardia y para el abastecimiento de los perros. Del sistema de caminos de patrullaje forman parte también los portones de acceso en el muro interior.

Normalmente, los postes del alumbrado se encontraban a lo largo del camino de patrullaje, por el costado 'enemigo', y no alumbraban el camino sino la franja de control existente entre el camino y el muro fronterizo, cubierta de arena; en la cual debían quedar marcadas las huellas de eventuales fugitivos y así poder constatar cuál de los soldados de guardia había descuidado la vigilancia.

Los postes del alumbrado por el lado del camino de patrullaje que daba hacia Berlín Occidental, estaban marcados con franjas horizontales de los colores rojo-blanco-verde-blanco. Estas marcas de colores indicaban el 'límite para

guardias'. Los soldados fronterizos no podían traspasar esta línea sin previo aviso. Dentro del vacío del Muro, había otro vacío, en el que no entraban siquiera los soldados de bajo y medio rango. (Feversham y Schmidt 1999)

Entre los elementos más llamativos en la franja de la muerte se encuentran las torres de vigilancia. Había centros de mando (todas las torres que se conservan en la actualidad son de este tipo) desde cada una de los cuales, se controlaba un grupo de torres de vigilancia. (Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt 2012)

La barrera exterior, es decir, el muro fronterizo que se encontraba más cercano a la frontera entre los sectores en que Berlín estaba dividido, (entre los aliados occidentales y la Unión Soviética desde el final de la Segunda Guerra Mundial) siempre ha sido considerado como El Muro por antonomasia, atrayendo la atención general.

### Tres líneas de frontera para el Muro de Berlín

El límite entre Berlín Oriental y Berlín Occidental lo conformaban tres líneas: la línea de frontera entre las dos partes de la ciudad, el muro exterior y el muro interior. Los dos primeros coincidían en algunos tramos de la ciudad (con diferencia de algún metro que dejaba espacio suficiente para realizar el mantenimiento del Muro que pertenecía a la RDA) y casi siempre fuera de la urbe (Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt 2012); los dos últimos no coincidieron nunca, haciendo de la separación un hecho más cruel si cabe, y situando un vacío mortal (literalmente) entre ambos muros: si una persona era capaz de saltar la primera barrera, nunca lo sería de atravesar este vacío. Por supuesto, el muro interior tampoco era alcanzable a los habitantes de la zona oriental, por lo que en realidad se puede hablar de cuatro líneas de frontera.

No es ésta una frontera cualquiera: el Muro de Berlín ha simbolizado durante décadas una de las más estrictas fronteras modernas, una situación única y excepcional que separó familias y vecinos. Frente a otros casos que se pudieran llegar a considerar similares, la principal diferencia estriba, en que

separaba habitantes que habían crecido juntos, sin diferencias en muchos casos de proveniencias, religiones o etnias. (Quértel 2012)

Pero el Muro de Berlín no era solo una línea de división, sino toda un área que funcionaba más bien como frente bélico, un área de batallas y escaramuzas (Casado Neira 2008), un territorio intersticial, centro de toda una serie de movimientos de los habitantes a los que dividió y unió.

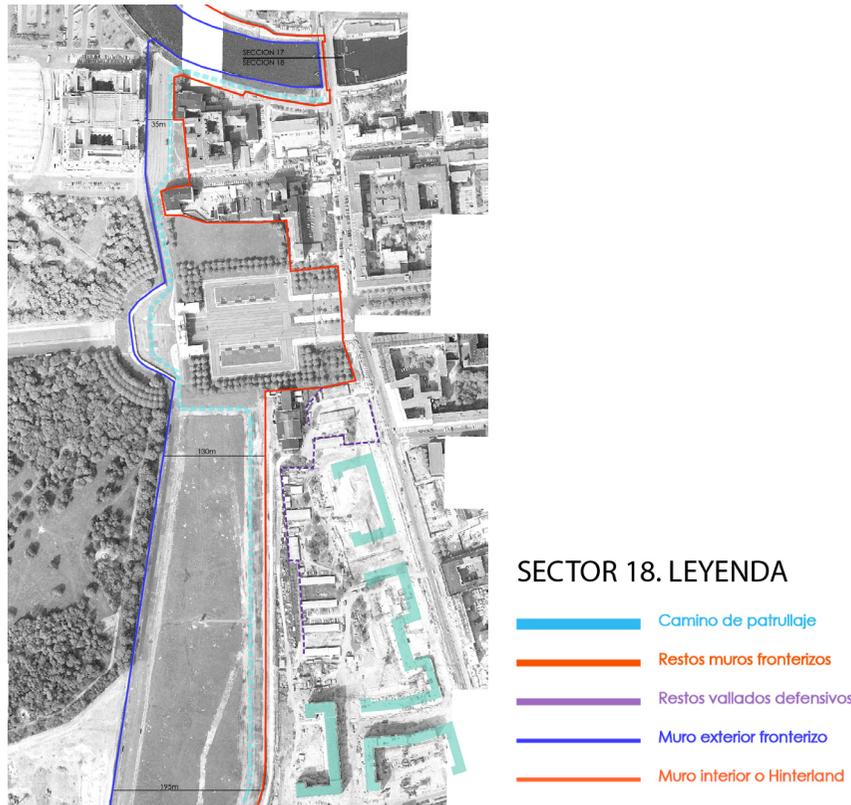


Fig. 4. Las distintas líneas de frontera en la Puerta de Brandemburgo.

Porque como publicó el Berliner Zeitung el 30 de julio de 1999: “El Muro no sólo ha dividido, también ha sido un símbolo común de identidad” (Casado

Neira 2008). Y es verdad que el Muro logró dividir, en muchas zonas, una vida de barrio muy arraigada, separando una acera de la otra en bloques enemistados. Sin embargo, la unicidad de esta construcción hace también que sea un elemento inequívoco de identidad: todos los que vivieron en sus proximidades tuvieron que convivir con él; más allá de pertenecer a Este u Oeste, pertenecieron a un Berlín dividido por la presencia del Muro. El Muro era el eje común que articula los habitantes de Berlín, convirtiéndose en seña de identidad.

### De línea a espacio y de espacio a línea

Ya se ha visto como la línea de frontera se convierte en un área que alberga las instalaciones fronterizas, en un espacio tridimensional de separación. Pero hoy, ya casi no queda nada que ver del Muro como espacio, y su trazado ha quedado parcialmente marcado por una doble hilera de adoquines que atraviesa la ciudad a lo largo de más de 20 kilómetros, con algunos restos como muestra de la memoria. En el Berlín posterior al Muro, no queda lugar para las fronteras ni para las heridas, y su reconstrucción es incompatible con la pervivencia del Muro, que atravesaba la ciudad en sus lugares más emblemáticos. La especulación hace reducirse el espacio del Muro a una línea de la memoria. En este nuevo Berlín el Muro no separa Este y Oeste, si no lo construido de lo que queda por construir (Feversham y Schmidt 1999) y Postdamer Platz es su epicentro, justo donde el Muro llegaba a tener uno de sus mayores espesores, en torno a los 200 metros.

Este espacio interior, a los dos muros que formaban del Muro de Berlín, poseía unas características muy particulares en cuanto a su velocidad, su densidad y su permeabilidad. La direccionalidad geométrica del Muro, como si de un río se tratase, parecía otorgar dos velocidades bien distintas, entre el recorrer el Muro y atravesarlo. Basándose en la concepción de velocidad espacial del escultor Eduardo Chillida, densidad (presencia o ausencia de materia) y velocidad, estarían ligadas entre ellas: el espacio es una materia muy rápida o bien la materia es un espacio muy lento (Chillida 2002). En el vacío del Muro no hay materia y por tanto, debería ser un

espacio veloz, y posiblemente así sea, en su sentido longitudinal (es posible que las tropas fronterizas tardasen muy poco tiempo en recorrerlo). Sin embargo, la dificultad para atravesarlo perpendicularmente, su estructura y organización, otorgan a este espacio una densidad que hace ralentizar su velocidad: su velocidad se puede comparar a la del espacio lleno.

Desde el punto de vista de la permeabilidad, el hecho de que fuese una estructura absolutamente impermeable, no hace más que apoyar la idea de que el vacío del Muro era un espacio lento, denso e impermeable: el vacío del Muro de Berlín era un lleno.

Como ya anticipaba Rem Koolhaas en su trabajo de estudiante *The Berlin Wall as Architecture*, el Muro de Berlín tenía una fuerte componente arquitectónica como elemento de cerramiento y división, características principales del elemento arquitectónico. Desde esta perspectiva, la visión del Muro como un lleno, toma una cierta, consistencia ya que encerraba un espacio denso, cuyos principales impedimentos para ser cubierto, atenderían a motivos de defensa. Por lo demás, el espacio del Muro era tan ‘abrazable’ como la columna de luz del Panteón de Roma que abrazaba Chillida (Chillida 2003), aunque su significado sea bien diferente: “Su significado como Muro –como objeto– es marginal; su impacto era totalmente independiente de su forma” (Koolhaas 1993).

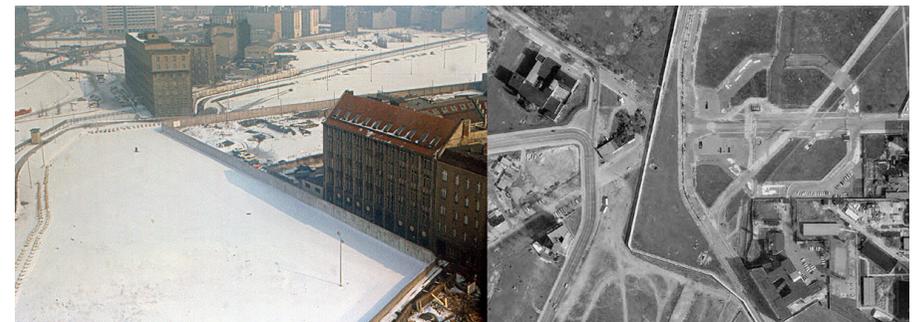


Fig. 5. Fotografía anónima tomada por las tropas de la RDA proveniente del archivo de Hagen Koch. El Muro en 1989, justo antes de su caída.

## El Muro como infraestructura

En una aproximación al Muro desde su influencia en el desarrollo de la ciudad, se pueden destacar dos acciones principales: su influencia en el urbanismo y configuración de la ciudad, y su influencia en el comportamiento de sus habitantes.

Para construir la escisión en el tejido urbano que supuso el Muro (acentado por su condición espacial), muchas construcciones fueron derribadas inicialmente. Posteriormente, para mejorar las vistas desde las torres de control y mejorar la impermeabilidad de la estructura, se derribaron aún más edificios; otros tantos fueron abandonados (Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt 2012). Las calles quedaron cortadas por la presencia del Muro, creando dos orillas ciegas en ambas ciudades. Las nuevas calles y edificios que se crearon (no hay que olvidar que el país acababa de salir de una guerra y se hallaba en proceso de reconstrucción), se diseñaron en base a la presencia del Muro, a su recorrido y geometría. La presencia del Muro para estas nuevas creaciones era tan determinante como lo pudo ser un río, una carretera, o cualquier otra infraestructura en el origen de las ciudades; con la diferencia que en Berlín, la ciudad ya existía y por lo tanto, no se partía de cero. Pero si todo aquello que no obedecía a la presencia del Muro fue eliminado, se puede afirmar que todo giraba en torno a él. El Muro actuó como una gran goma de borrar, eliminando todo lo que estorbaba y dejando un gran vacío entre sus dos márgenes.



Figs. 6 y 7. Imágenes aéreas de la franja de la muerte nevada y de las trazas que quedaron de Leipziger Platz.

Se entiende por infraestructura urbana (etimológicamente infra = debajo) aquella realización humana que sirve de soporte para el desarrollo, actividad y funcionamiento de las ciudades. Ya que la función principal del Muro dentro de la ciudad fue la de delimitar la misma y dicha función la ejerció de manera inquebrantable, se puede conjeturar que el Muro de Berlín fue durante su existencia una infraestructura urbana del límite.

Así mismo, no cabe duda de que el papel del Muro de Berlín, como elemento organizador de la vida urbana y de la propia ciudad en torno a sí, le otorgaba un carácter infraestructural importante.

Sin embargo, no fue solo este su influjo sobre la ciudad. A pesar de que con el tiempo, los berlineses se fueron acostumbrando a su presencia hasta casi olvidarse de él como se puede leer en *El saltador del Muro* (Schneider 1989); los intentos de huida fueron disminuyendo con los años, moldeando los sentimientos subversivos y apaciguando las fugas (Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt 2012). Las continuas mejoras de la maquinaria del Muro no pudieron más que atemorizar a un pueblo, que logró olvidarse de su presencia física pero no de sus consecuencias. Desde este punto de vista, se podría afirmar que el Muro funcionó como una infraestructura del miedo.

Como infraestructura social, quizás su papel sea más inmediato y fácil de entender tras todo lo escrito anteriormente: el Muro condicionó infinitamente la vida de los berlineses, tanto de un lado como del otro. Aunque la zona occidental continuó manteniendo sus privilegios anteriores, no hay que olvidar que se transformó en una ciudad amurallada, que todos los suministros les llegaban a través de corredores, y que su espacio vital urbano quedó drásticamente reducido.

Focalizando la mirada para alcanzar a los ejemplos más concretos, conviene acercarse por un instante a *Bernaer Straße*. Allí existía, una calle de apenas 8m entre los edificios de ambas aceras. Con la construcción del Muro, los edificios de la acera oriental fueron derribados en su totalidad a lo largo de toda la calle; en el lugar de la fachada se construyó el muro fronterizo

(Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt 2012). Los vecinos del Oeste ya no veían las caras de sus vecinos al asomarse a la ventana, sino un muro gris, una torre de control con tropas dentro y un vacío en el que patrullaban las tropas de defensa. El espacio que ocupaban las viviendas se transformó en la franja de la muerte, mientras que a nivel de las fachadas posteriores, se construyó el muro *hinterland*, al que siguieron (siempre sector oriental adentro) numerosas instalaciones de seguridad para que nadie pudiera acercarse al Muro (Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt 2012). La vida de barrio quedó sustituida por un denso vacío de división.



Figs. 8 y 9. Imágenes de los aparcamientos que se disponían en los espacios residuales en las inmediaciones del Muro (1989) y de una calle cerrada por el mismo, donde juegan sin peligro unos niños

Si se vuelven a recorrer las imágenes de las inmediaciones del Muro y se concentra la mirada en el efecto producido en las calles que llegaban hasta él, parece haber llegado al límite de la ciudad, a las murallas que señalaban el final de la misma. Sin embargo, estas zonas corresponden al centro de Berlín, lo que fue y lo que posteriormente volverá a ser centro de la ciudad.

### El espacio anómalo

La presencia del Muro y de sus glacis, (franjas de retranqueo y otras áreas de protección en torno a Berlín Occidental) produjo un movimiento de traslación de la periferia al centro. La sensación de que no existe nada más allá, tal y como reflejaban los mapas o las calles que terminan contra un

muro-límite, dotándolas de un cierto carácter ‘trasero’, corresponden a situaciones de periferia, donde las infraestructuras se hacen más presentes y el espacio se disgrega. Si algo se puede decir del Muro de Berlín es, sin duda, que se trataba de un espacio anómalo, entendiendo por espacio anómalo el uso singular de una excepción, lo insólito, lo desacostumbrado, la primacía de la diferencia de Deleuze-Guattari (Deleuze y Guattari 2000).

Como límite, el Muro de Berlín funcionaba como una gran muralla invertida, encerrando la ciudad libre (sector occidental) para impedir la fuga desde el sector oriental y provocando así una inversión semántica: intramuros pasa a ser la ciudad libre; ‘intermuros’ es el espacio vacío lleno de significado, y extramuros, es en realidad la ciudad confinada (Casado Neira 2008). Como límite, organiza también los flujos de la ciudad, convirtiéndose en un umbral de intercambios humanos, materiales e incluso, territoriales.

### Tres casos anómalos extremos

Pero como se decía anteriormente, esta infraestructura se impuso a un tejido urbano ya existente, creando una superposición de órdenes que generó la aparición de toda una serie de espacios anómalos, extraños a la ciudad y al propio Muro.

Las áreas conocidas como el triángulo de Kreuzberg, el de Lenné o la urbanización de Steinstücken, eran espacios anómalos extremos, en cuanto pertenecientes a la zona oriental y situados aislados en la occidental, incluso más allá, del muro físico (‘exclaves’), constituyéndose como espacios islas. Eran reductos legales y físicos, ya que quedaron totalmente aislados por la presencia del Muro. A pesar de que el término ‘exclave’ no aparece en el diccionario de la RAE, es comúnmente utilizado en geografía política para designar a una parte de territorio de una jurisdicción territorial que está completamente rodeado por territorio de otra jurisdicción, desde el punto de vista de la primera.

### El triángulo de Kreuzberg

En 1986 un matrimonio de origen turco comenzó a cultivar un triángulo

de terreno abandonado junto al Muro, del que no consiguen encontrar al dueño. Eran numerosas las colonias de huertos en este período en Berlín, debido a la precaria situación económica después de la guerra. Tras agrias disputas con la policía fronteriza, que tenían que evitar actividades cercanas al Muro por problemas de seguridad, Osman Kalin logra mantener su ocupación hortofrutícola (Klausmeier y Schmidt 2004), creando uno de los espacios más emblemáticos de cómo el terreno antemuro logra desdibujar los límites reales de la frontera.



Fig. 10. El triángulo de Kreuzberg, pequeño ‘exclave’ occidental que se dejó fuera del Muro para facilitar la construcción del mismo.

### El triángulo Lenné

Situado cerca de Postdamer Platz, entre las calles de Lennéstraße, Bellevuestraße y Ebertstraße, tenía la peculiaridad de pertenecer a Berlín Oriental a pesar de estar situado en la zona intramuros o Berlín Occidental. Fue objeto del tercer intercambio de territorios llevado a cabo en 1988 entre la RDA y el Senado de Berlín.

Perteneciente al distrito de Mitte, desde la fundación del Gran Berlín en

1920, en 1945 pasó a formar parte del sector soviético. Al construirse el Muro en 1961, las instalaciones fronterizas dejaron fuera del Muro el triángulo por motivos de eficiencia, y éste quedó cercado de forma provisoria como terreno baldío orientado hacia Berlín Occidental. Así pues, cuatro hectáreas de terreno que pertenecían a la Alemania comunista estaban completamente abandonadas en pleno centro del Berlín dividido.

Ante la previsión de un intercambio de territorios, Berlín Occidental planeó una autopista en estos terrenos, lo que movilizó a numerosos jóvenes ecologistas, muy numerosos en el Berlín occidental de los años 80, que se organizaron contra los planes del ayuntamiento y crearon una comuna a pie del Muro para evitar la construcción de la vía. (Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt 2012)

Este 'exclave' oriental sirvió de refugio a los manifestantes, quienes se retiraban a él cada vez que la policía occidental cargaba contra los detractores, ya que al ser una territorio oriental los antidisturbios no podían acceder.



Fig. 11. El triángulo de Lenné, 'exclave' oriental muy cercano a Postdamer Platz y que formó parte de los intercambios de terrenos entre Alemania Occidental y Oriental.

## Steinstücken

La urbanización de Steinstücken abarca algo más de 12 ha en el límite suroccidental de la ciudad de Berlín. Entre los años 1945 y 1971, éste era el único 'exclave' habitado de Berlín Occidental en la zona de ocupación soviética. Según lo dispuesto en los Acuerdos de los aliados sobre la ocupación de Berlín (Protocolo de Londres) que se basaban en las fronteras administrativas alemanas, Steinstücken pertenecía al sector estadounidense desde 1945 convirtiéndose en un 'exclave' berlinés rodeado por la RDA. El 18 de octubre de 1951, fue ocupada transitoriamente por la policía de la RDA. Gracias a la intervención de los EE.UU., después de cuatro días, la RDA canceló esa anexión. Al agudizarse los conflictos Este-Oeste a finales de mayo de 1952 y cerrar la RDA las fronteras con la República Federal de Alemania y Berlín Oeste, también Steinstücken quedó cercada por las instalaciones fronterizas. Desde entonces, alrededor de 200 habitantes sólo podían acceder a través de un corredor de 900 m de largo y 100m de ancho (Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt 2012).

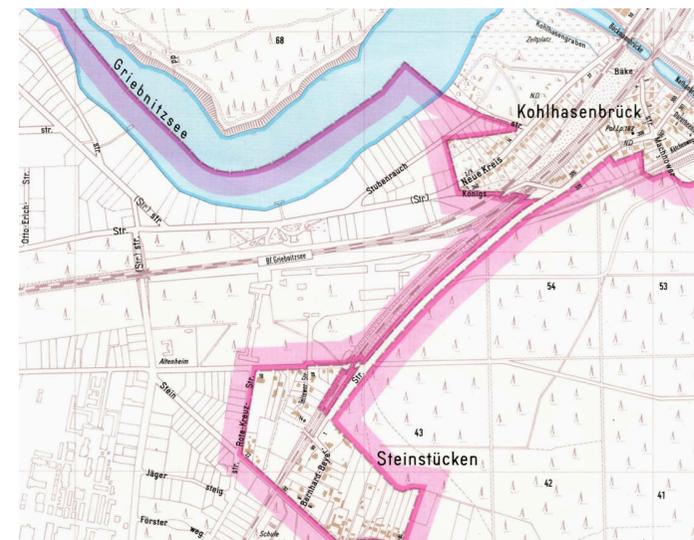


Fig. 12. Steinstücken, 'exclave' occidental en el sector oriental.

## Conclusiones

En la naturaleza contradictoria y dual del Muro de Berlín es donde reside su excepcionalidad. La rotundidad de su construcción hace que sus tres dimensiones sean igualmente importantes, siendo un elemento de total división que, sin embargo, logró unir a los bandos enfrentados en la memoria colectiva, convirtiéndose en un símbolo de identidad común. Al ser una frontera que encerraba la ciudad libre, logró confundir el dentro y el fuera, la libertad y el cautiverio; invirtiendo la terminología típica de estas infraestructuras delimitadoras, donde el intramuros era la ciudad libre pero confinada, el extramuros la ciudad prisionera y el 'intermuros' un espacio anómalo y contradictorio. La rigurosa estructuración de los elementos, que componían las instalaciones fronterizas y que hacen del Muro una eficaz máquina de defensa que llena todo su vacío, choca con su capacidad para adaptarse a las distintas situaciones que encuentra en su desarrollo; y cuando no logra adaptarse totalmente, surgen casos excepcionales extremos como Steinstücken.

Numerosos son los estudios que en la actualidad tratan el tema de las infraestructuras lineales, infraestructuras que generalmente nacen con la idea de conectar y que en la mayoría de las ocasiones producen grandes fisuras urbanas. El Muro de Berlín, que nace justo con el objetivo contrario, con el de separar, y que se convierte en elemento representante de una situación común en la memoria colectiva, nos puede ayudar a encontrar nuevos conceptos para analizar estas infraestructuras contemporáneas, alejándonos del estudio tradicional de las mismas. El gran impacto que producen, debido a sus dimensiones, hace que pasen a pertenecer a la memoria colectiva casi inmediatamente, como elemento con el que convivir. La dificultad de trabajar contemporáneamente a la gran escala que les corresponde, (gran escala que les hace recorrer y participar de muy distintas realidades urbanas) y a la escala humana con la que se confrontan los ciudadanos y que les hace participar de la vida urbana local, así como los numerosos vacíos que suelen crear en sus proximidades (bien en su interior o bien en sus inmediaciones), hacen que a ellas pertenezca la llave para su inclusión en la imagen de la ciudad.

## Referencias

- Casado Neira, D. (2008) "Las fronteras en el muro de Berlín: frente, fronda y solitón", en *Papeles del CEIC*, no 40, CEIC (Centro de Estudios sobre la Identidad Colectiva), Universidad del País Vasco. <<http://www.identidadcolectiva.es/pdf/40.pdf>>
- Chillida, Eduardo (2002) *Preguntas. Discurso del Académico Honorario Electo Excmo. Sr. D. Eduardo Chillida*. Leído en el acto de su recepción publica en día 20 de marzo de 1994. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Chillida, Susana (2003) *Elogio del Horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida*. Ediciones Destino.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2000) *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Editorial pre-textos.
- Koolhaas, Rem (1993) Fiel Trip: (A) A memoir. The Berlin Wall as architecture in OMA, Rem Koolhaas and Bruce Mau (1997) *S,M,X,XL* Benedikt Taschen Verlag GmbH.
- Quértel, Claude (2012) *Muri. Un'altra storia fatta dagli uomini*. Bollati Boringhieri.
- Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt (2012) <https://www.berlin.de/mauer/en/>
- Schneider, Peter (1989) *El Saltador del Muro*. Anagrama.

# Algunas arquitecturas ‘tropicalistas’ imaginadas por Lina Bo Bardi sobre el papel

## *Some ‘Tropicalist’ Architectures Imagined by Lina Bo Bardi on Paper*

**Mara Sánchez Llorens:** marasanchezlllorens@gmail.com

### Universidad

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid. Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nebrija

### Breve biografía

Mara Sánchez es arquitecta y urbanista por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid (1999). Inició su labor docente en Rosario (Argentina) en 2001. Ha sido profesora invitada en KTH *Royal Institute of Technology Stockholm*, *Technische Universität München*, *Architekturmuseum y Pinakothek der Moderne de Múnich*, *la Universidad de Sassari* (Cerdeña) y la Universidad Anahuac de México. En la actualidad imparte docencia en varias universidades madrileñas. Ha participado en congresos académicos como Encuentros transatlánticos, discursos vanguardistas en España y Latinoamérica en el Museo Reina Sofía, y *Permanent Change: Plastics in Architecture and Engineering* en la *Graduate School of Architecture, Planning and Preservation* (GSAPP) de la Universidad de Columbia en Nueva York. Es autora de textos como *Arquitectura y Sociedad*; *Colectivo México Ciudad Futura*. *Reversibilidad antropógena de los hechos urbanos*, (Re) *Thinking Tropicalia*, y *Cartografías de la Ciudad Universitaria Latinoamericana*. Sus trabajos han merecido diversos reconocimientos como los de la BIAU (2011 y 2016), la Fundación Arquia por su tesis doctoral *Lina Bo Bardi*. *Objetos y acciones colectivas*, o el Premio a la Innovación Docente Laureate 2012 por la investigación *Un Circuito por el Arte Contemporáneo Latinoamericano*.

### Resumen

Lina Bo Bardi participó activamente en el debate cultural y arquitectónico de

Brasil tras su llegada a este país a finales de los años 40. Ella discutió sobre la relación entre la modernidad y la tradición, el arte y la artesanía; materializó, en diversos soportes, valiosas aportaciones a la anotada discusión y enriqueció el entusiasta movimiento Tropicália con estrategias medioambientales, de participación de los usuarios e identidad colectiva. Muchas de aquellas contribuciones de la arquitecta no fueron construidas, pero conocerlas es indispensables para entender de forma completa su compleja labor creativa. El presente artículo nos descubre algunas de las aportaciones bobardianas apuntadas a través de tres proyectos: la escenografía para la obra de teatro *En la jungla de las ciudades*, representada en 1969, la *casa circular* (1962) y la *comunidad Camurupim* (1975); en ellos experimentó y propuso utópicas formas de habitar en las que los escenarios para lo colectivo y la relación entre arquitectura y naturaleza tratarán de revelarnos por qué Bo Bardi fue considerada ‘madre de un cierto tropicalismo’.

### Palabras clave

Lina Bo Bardi, Tropicália, arquitectura-dibujada, fantasía, participación, tecnología-vernácula.

### Abstract

*Lina Bo Bardi took part of the debate about culture and Brazilian architecture after her arrival to this country at the end of the 1940s. She discussed the relationship between modernity and tradition, art and crafts; she materialized, in various media contributions to the annotated discussion and enriched the enthusiastic Tropicália movement with environmental strategies, participation of users and collective identity. Many of those bobardian contributions were not built, but they are indispensable to understand her complex creative work. The present article shows us some of her through three projects: the scenery for the work of theatre *In the jungle cities*, that was represented in 1969, the *Circular House* (1962) and the *Community Camurupim* (1975); in they experienced and proposed utopian forms of inhabiting in which them scenarios for it collective and the relationship between architecture and nature will try of reveal us why we can consider Bo Bardi was as the ‘mother of a certain tropicalism’.*

### Keywords

*Lina Bo Bardi, Tropicália, drawn-architecture, fantasy, participation, vernacular-technology.*

En 1969 se representó en el Teatro Oficina de São Paulo la obra teatral *En la jungla de las ciudades* de Bertolt Brecht; una obra centrada en la ciudad como foco de los males y las bondades de la contemporaneidad. La representación narra la lucha entre dos ideales de hombre y se estructura a través de un combate de boxeo<sup>1</sup>. Durante esta puesta en escena, el texto de Brecht también colaboró en la búsqueda de aquellos años de lo originalmente brasileño. Lina Bo Bardi diseñó la escenografía de esta pieza épica, dicha composición del escenario tuvo especial trascendencia para el movimiento Tropicália (Favaretto 2000)<sup>2</sup> que fusionó lo popular brasileño —cercano a la tradición— y las vanguardias que el país recibía del exterior (Enciclopedia Itaú Cultural).

Lina Bo Bardi formó parte del debate de la cultura y la arquitectura brasileña de aquellos años, se trató de un debate que enfrentó la modernidad a la tradición (Foster et al. 2006, 262). Su postura ante las cuestiones planteadas entonces enriqueció la entusiasta revolución cultural 'tropicalista' que se propagó desde Salvador de Bahía al resto del país. Lina trató de intelectualizar dicha transformación con ciertas reflexiones sobre cuestiones medioambientales y sobre la participación de los usuarios en el proceso creativo.

Bo Bardi había desarrollado una extensa labor editorial en Brasil en la que expuso de manera crítica los planteamientos ambiguos que ella encontraba en sus coetáneos, equívocos que sintetizó años más tarde en la conferencia *Uma aula da arquitetura*. Aquella comunicación comenzó con estas palabras:

Hoy vamos a hablar de arquitectura. No de arquitectura 'construida', 'objeto acabado', donde podríamos exponer excepciones y creaciones, sino que vamos a hablar de la crítica en la arquitectura (...) de la arquitectura popular

1. En la jungla de ciudades es una obra escrita entre los años 1921 y 1924 por el autor alemán Bertolt Brecht. El drama narra la lucha entre dos hombres, Jorge Garga (vendedor de libros de segunda mano) y Schlink (un rico comerciante de madera), y se estructura como una pelea de boxeo: cada una de las escenas representa un asalto.

2. El término Tropicália nace como nombre de la obra de Hélio Oiticica (1937 - 1980) expuesta en la muestra Nova Objetividade Brasileira, realizada en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro en 1967. Tropicália encuentra eco en otras manifestaciones artísticas del período: cine, con Glauber Rocha, en el teatro del Grupo Oficina, en la nueva música popular creada por el grupo reunido en torno a Caetano Veloso y Gilberto Gil.

que, folclore aparte (...) representa los valores de la libertad. (Bo Bardi, 1990)

La exposición *Tropicália, uma revolução na cultura brasileira* celebrada en Chicago en 2005 (Basualdo 2007), incluyó —además de varios textos de Lina Bo Bardi— el proyecto de casa para Valeria Cirell, que Lina diseñó en 1958 en una parcela próxima a su propia casa, la casa de vidrio de 1951. Ella era consciente de cómo la *antropofagia*, en su vertiente oswaldiana (Andrade 1928)<sup>3</sup> había inspirado al *tropicalismo*; y entendió que estos dos momentos de la cultura brasileña apelaban a una respuesta que contrastaba con la modernización autoritaria de aquellos años. (Garramuño 2011) Para la arquitecta protagonista de este texto, y a partir de los años sesenta, ciertas herencias sociales locales debían reciclarse para dar paso a una nueva sociedad, la de un país de la 'aristocracia del pueblo': un pueblo nuevo mezcla del europeo, el africano y el indígena, que quería ser cosmopolita y que estaba cargado de sueños para un mundo mejor. Para Lina esto era Brasil. (Bo Bardi 1959).

La jungla urbana de Brecht de 1969, —ya citada y que diseñó Bo Bardi— se representó en São Paulo, una ciudad que ansiaba humanizarse, tal y como recogieron los objetivos del plan urbanístico básico de São Paulo de aquel mismo año presentado por Faria Lima y como reclamó la pintada en la escenografía ejecutada. Para Lina, la arquitectura no era una utopía sino un medio de conseguir ciertos fines colectivos (humanizar la ciudad), ya fuera a través del diseño de pequeños objetos o a través de ciudades (Bo Bardi 1959).

La suma de dibujos de la tramoya de Lina que nos ocupa<sup>4</sup> situó las escenas en el contexto original del Chicago de 1912. Si nos detenemos a examinar

3. Andrade, Oswald (1928). "Manifiesto Antropófago", Revista de Antropofagia. El Manifiesto comienza haciendo la siguiente manifestación:

"Sólo la Antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente. Única ley del mundo. Expresión enmascarada de todos los individualismos, de todos los colectivismos. De todas las religiones. De todos los tratados de paz. Tupi, or not tupi, that is the question."

4. Según el acervo del Instituto Lina Bo & P.M. Bardi, Lina Bo Bardi realiza ciento treinta y dos bocetos para esta escenografía. <[www.institutobardi.com.br/busca\\_banco.asp](http://www.institutobardi.com.br/busca_banco.asp)> [Última consulta 15/09/2015]

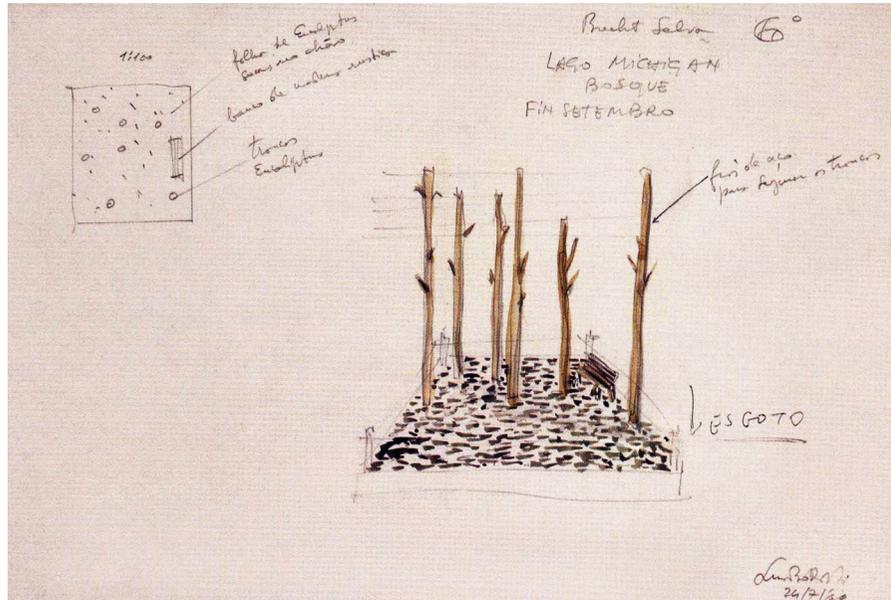


Fig. 1. Na Selva das Cidades, 1969. Planta / Perspectiva. Lápiz y acuarela.

la documentación gráfica elaborada por la arquitecta para su diseño, nos sorprende cómo sus dibujos a mano alzada —ingenuos, si se quiere, sencillos, con anotaciones estratégicas y que buscan crear una atmósfera— se convierten en arquitectura. La sexta escena refleja un cuadrilátero que acota un fragmento de bosque, ella anota que se sitúa próximo al lago Michigan y a finales del mes de septiembre—. La atmósfera se genera en un bosque de eucaliptos. El plano del suelo está cubierto de hojas. Lina anota que los árboles son mástiles de acero y que el plano natural se superpone a la red de alcantarillado de la ciudad. El cuadrilátero pertenece al mundo exterior y al interior, simultaneidad presente en toda la obra bobardiana.

Al observar atentamente todos los bocetos que la arquitecta realiza para esta escenografía descubrimos que la tramoya bobardiana se crea a través de imágenes que son presentadas ruidosamente, que invaden nuestros sentidos invitándonos a jugar en ellas. Lina Bo Bardi se recrea organizando ambientes mágicos. El uso de estos signos e imágenes tiene la finalidad de representar una determinada realidad universal para objetivar una imagen

que devora los símbolos de la cultura urbana. Este pensamiento que de nuevo nos remite a la idea de antropofagia es —en esencia— lo que acerca Tropicália a la obra de Lina y viceversa.

La Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Bahía invitó a la arquitecta a impartir un curso de Arquitectura en abril de 1959.

En Bahía se había creado un colectivo activo de artistas locales que años más tarde serían la génesis de Tropicália<sup>5</sup>. Se trataba de una sociedad más abierta y menos elitista; un colectivo de mujeres y hombres que trataba de situar la antigua capital colonial en el mapa para compartir lo que allí se creaba. Lina se sumó a ellos y recorrió el nordeste del país sobre un todo terreno recolectando objetos populares (Zevi 1995).



Fig. 2. Lina Bo, Luiz Hossaka y Carlos Paz. Archivo personal. Julio 1958 - Vila Velha, Ponta Grossa, Paraná. Foto: Luiz Hossaka.

5. Cronológicamente se suceden los siguientes acontecimientos: la primera experiencia inspiradora de los tropicalistas de Lina Bo Bardi en Bahía desde 1958 como activadora cultural de la antigua capital soteropolitana; en 1964 el golpe de Estado y la instauración de la dictadura, Bo Bardi ha de regresar a São Paulo donde el teatro Oficina inicia su actividad y simultáneamente, en Río de Janeiro, Helio Oiticica formula Parangolé; entre 1967 y 1972 se desarrolla oficialmente el movimiento analizado con la materialización de obras tropicalistas y bobardianas que se retroalimentan.

La compilación nordestina obtenida fue estudiada de manera técnica y clasificada por la propia Lina en los *Apuntes del nordeste* 1959-1980 para convertirse en una suerte de intelectualización de la artesanía. (Bo Bardi 1967)

Bo Bardi desarrolló durante su estancia en Salvador el proyecto de 'casa circular' y le dedicó más de cincuenta documentos gráficos. La 'casa' es una metamorfosis de la arquitectura en naturaleza artificial. En ella se desarrollaron ciertos criterios sostenibles y la simultaneidad del interior y el exterior. Fue concebida como un 'organismo apto para la vida' (Bo Bardi, 1943) y como una naturalización de acciones arquitectónicas a escala doméstica: primero fue un exuberante jardín tropical (Dunn 2001) y después fue un edificio-casa que rodeó el jardín dejando que éste siguiera creciendo encima y debajo y devorara todo el espacio —salvo un patio circular que conecta la casa con el exterior—. La serie gráfica muestra que la arquitectura y el paisaje se enlazan en un proceso orgánico que genera una nueva



Fig. 3. Casa Circular, 1962. Alzado. 27,6 x 42,3 cm. Acuarela, grafito, tinta, sobre papel de calco.

topografía. La casa es una forma de infraestructura de contención, que goza de la dualidad de ser y habitar. El encuentro con el suelo es un ardid regulador de la escorrentía en el paisaje. La parcela se resuelve con una red de muros que regulan el riego y el aliviadero del agua para la exuberante vegetación deseada. Si la arquitectura brasileña se había resuelto como un proyecto moderno con jardín, la 'Casa Circular' completa esta idea. El proyecto habría adquirido su sentido pleno con el paso del tiempo, ya que fue concebida como un organismo biológico y mimético a la vez con el entorno.

La sala principal se sitúa en el patio circular de la casa, protegida por el jardín y abierta al sol. El espacio queda protegido del exterior en las primeras propuestas, más adelante, este espacio se extiende y se conecta con parte del perímetro que aloja la cocina; allí se abre al exterior.

Esta continuidad espacial la entenderemos mejor, quizá, si nos acercamos al trabajo contemporáneo de Lygia Clark —artista brasileña también asociada al tropicalismo—. En una de las piezas de su serie *Bichos*, 'Dentro y fuera', Clark experimenta de esta manera: "Llegué a la apreciación de que una obra debe estar viva como un cuerpo, tras observar un caracol en la palma de mi mano, donde estaba a salvo, y la sensación orgánica que obtuve a través de aquel espacio continuo." (Clark 1960)

Una acuarela de Lina Bo Bardi —realizada, probablemente, en 1962— presenta dos perspectivas del mismo proyecto contemplado desde el exterior y desde la sala principal, donde todas las actividades colectivas de la casa son posibles. Un niño juega al escondite con tres animales —incluso uno de ellos, llevando una capa roja, nos recuerda al conejo del relato de 'Alicia' escrito por Lewis Carroll—. La acuarela, que se completa con una sección y un alzado, nos invita a escondernos en ese espacio iluminado por el sol. No importa qué suceda al otro lado del muro que rodea la parcela, dentro estamos a salvo.

En el exterior, podemos imaginar la atmósfera deseada por Bo Bardi a través de un sugerente dibujo que realiza posteriormente para el centro

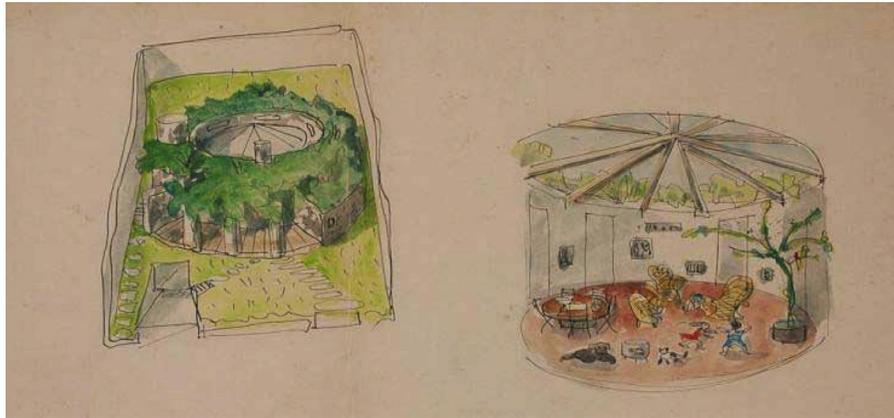


Fig. 4. Perspectiva externa e interna de la Casa Circular, 1962, 24,6 x 46,5 cm. Acuarela.

Itamambuca, resultado de un largo proceso de meditación de la arquitecta en el que convergen tanto sus reflexiones acerca de la necesidad de un proceso experimental como su exploración y convivencia con la realidad de Brasil. “A Lina Bo Bardi probablemente le habría gustado trabajar con programas de edición de imágenes. Ella tenía un don para el dibujo y también para cortar, pegar y retocar imágenes”. (Almedia 2009)

Lina Bo Bardi plantea la analogía entre arquitectura y el espacio continuo en su ponencia *El caracol y el lagarto al sol* dando la clave de la naturalización en torno a los modos de vida bobardianos. Ejemplos de esto son la Casa Valéria Cirell y la Casa do Chame-chame, ambas construidas y la ‘casa Figueiredo Ferraz’ o la ‘casa das Laranjeiras’ que no fueron construidas. Finalmente, la ‘casa circular’ que nos ocupa es una suerte de manifiesto sobre esta reflexión. Bo Bardi alega: “¿Qué se entiende por arquitectura orgánica, natural entonces? Significa una arquitectura que no se limita a una arquitectura abierta, que acepta la naturaleza, busca imitarla, como un organismo vivo que llega a asumir formas a veces casi una imitación, como un lagarto sobre las rocas en el sol.” (Bo Bardi 1958)<sup>6</sup>

6. “O que se entende então por arquitetura orgânica, natural? Entende-se uma arquitetura não limitada a priori, uma arquitetura ‘aberta’, que aceita a natureza, que se acomoda a ela, busca mimetizar-se a ela, como um organismo vivo que chega a assumir às vezes formas de quase um mimetismo, como um lagarto sobre as pedras ao sol.”



Fig. 5. Perspectiva de las casas implantadas, Conjunto Itamambuca (Ubatuba, SP), 1965. 27,8 x 27,2 cm. Grafito, pastel, óleo.

En 1975 Lina recibe un encargo para proyectar un núcleo urbano en la vega del Rio San Francisco en Propriá, Sergipe para los trabajadores de la cooperativa de Camurupim. Ella continuaba elaborando sus Apuntes del Nordeste.



Fig. 6. Lina Bo Bardi durante el montaje da exposição Bahia no Ibirapuera 20/09/1959 - São Paulo. Foto: Miroslav Javurek.

La sucesión de dibujos (Jorge 1997) que elabora Lina Bo Bardi —ciento veinte— (Instituto Lina Bo y Pietro Maria Bardi) comienza con unos apuntes sobre viviendas vernáculas. Resulta necesario recordar que Lina estudió durante toda su estancia en Brasil las formas de vida lugareñas y las compartió a través de sus escritos *Construir é viver* en la revista Habitat. (Lerner y Latorraca 2013). Tras los primeros dibujos, Lina se acerca al lugar y dibuja su paisaje. Se detiene y anota el nombre de algunos árboles que, probablemente, le llaman la atención como un grupo de mangos. Retiene su atención sobre el lugar y apunta 'horizontes infinitos'. Gira la cabeza y dibuja lo que queda a su espalda.

Lina se detiene de nuevo en los mangos y en un nuevo dibujo. Se trata de una acuarela detallada donde la estructura de la propia floración y el crecimiento de la misma evoca la estructura urbana que propondrá más adelante para el conjunto rural, lo que se evidencia en una panorámica esquemática realizada a lápiz. Esta preocupación por mimetizar la estructura floral y la del proyecto, queda de manifiesto a través de otros apuntes que



Fig. 7. Camurupim - Comunidade Cooperativa, Propriá, Sergipe. Paisaje. 14,9 x 20,8 cm.

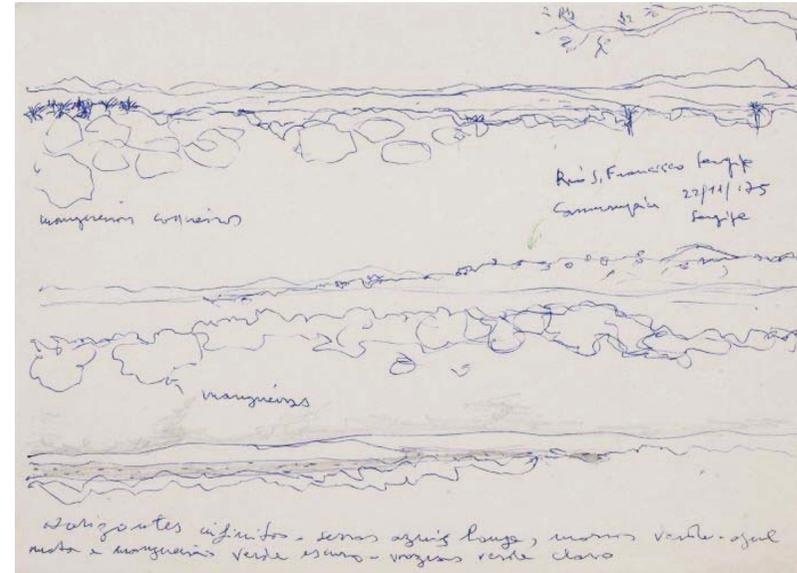


Fig. 8. Camurupim - Comunidade Cooperativa, Propriá, Sergipe. Paisaje. 14,9 x 20,6 cm.



Fig. 9. Camurupim - Comunidade Cooperativa, Propriá, Sergipe. Paisaje. 14,9 x 20,2 cm.

denomina 'Diseño de flores' y que inmediatamente después de aproximarse a los cinco planos topográficos del terreno, se convierten en los esquemas de implantación de los núcleos residenciales.<sup>7</sup>

“Las ciudades brasileñas se resienten ante una fiebre de improvisación y destrucción del medio natural innecesaria: cortar, quemar y destruir, ser el gran enemigo del bosque significa tener odio a las flores” (Bo Bardi 1957, 14).

Lina realiza a continuación otros muchos dibujos analíticos y propositivos en los que pone de manifiesto las escalas de aproximación que realiza. Una vez más, como apuntábamos en el proyecto de 'casa circular', comprende desde las escalas territoriales hasta las antropomórficas; como sucedía en la escenografía propuesta para *En la jungla de las ciudades* también. En sus dibujos nos aproxima a la atmósfera que desea y nos detalla cómo realizarla deteniéndose en ese inventario del hombre y a través de lo cotidiano del hombre real.

Esta realidad la lleva a estudiar de manera particular el funcionamiento de la cooperativa, así como la organización de los lotes para los agricultores de estas comunidades (Lina calcula que la población será de mil quinientas personas aproximadamente). Enuncia una prioridad: los niños no recorrerán más de setecientos metros para ir a la escuela.

Escojamos de este centenar de dibujos propositivos, aquellos en los que expone los principales inventos con los que dar respuesta a los problemas que detecta.

Lina Bo Bardi realiza una propuesta estructurada en torno a una espiral que en su origen aloja el centro colectivo de este núcleo urbano-rural y se rodea,

7. Es importante alertar sobre la incoherencia entre el orden de catalogación de los cinco planos topográficos y el esquema de implantación realizado a tinta monocolor y la fecha de los dibujos; estos son anteriores, lo que nos invita a plantear dos hipótesis. Una: antes de realizar la visita al lugar Lina realiza una primera aproximación al proyecto sobre tablero (en uno de los esquemas la arquitecta anota que el dibujo ha sido realizado en São Paulo) que reafirma sus primeras intenciones al visitar y dos: la fecha añadida es posterior y responde al orden que la arquitecta propone para recorrer el proyecto.



Fig. 10. Camurupim - Comunidade Cooperativa, Propriá, Sergipe. Flores. 20,7 x 14,8 cm.

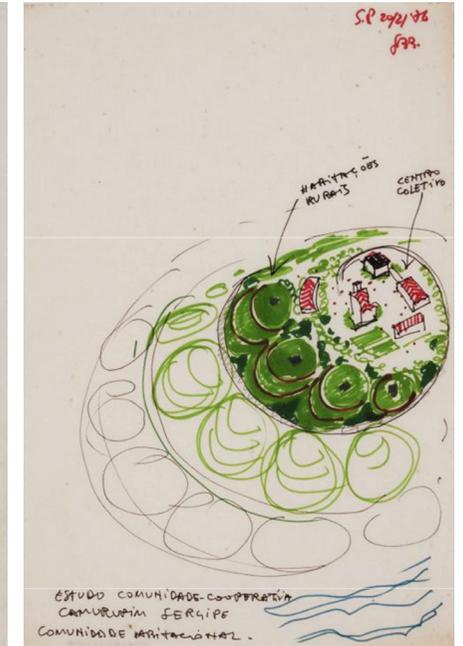


Fig. 11. Camurupim - Comunidade Cooperativa, Propriá, Sergipe. Planta: esquema de implantación de los núcleos residenciales, 1975, 31,8 x 21,8 cm.

en crecimiento concéntrico —como ya apuntábamos repite la estructura observada en la flora lugareña— de exuberante naturaleza y en este medio sitúa las casas. La propuesta evoca un crecimiento abierto y descendente hacia el río San Francisco así que la escorrentía natural del terreno colabora y es útil a los campos de agricultura que distribuye en espacios de entre tres mil y cinco mil metros cuadrados.

Resulta desconcertante que en este diseño Bo Bardi resuelve indistintamente los lotes de manera rectangular o circular y a este respecto como ya apuntábamos en la Casa Circular, ella manifiesta:

“Una arquitectura delicadamente apoyada en la naturaleza, una arquitectura que vigila la naturaleza pero que no le da confianza y puede estar tanto aquí como allá. ¿Existe realmente un compartimiento estanco orgánico-natural y

racional-no-orgánico? Cualquier obra de arte válida es orgánica en cuanto responde a principios verdaderos, naturales, orgánicos. Ninguna obra válida huye de la ley de la organicidad en tanto que es natural y no modificable por el hombre. La arquitectura orgánica fascina, pero en la no orgánica nosotros sentimos una profecía: el plano no existe en la naturaleza, pero el hombre lo ha pensado y puede usarlo” (Bo Bardi 1943)

Otra idea importante gira en torno al agua. Para Lina el agua no es un material más a incorporar al proyecto, sino que su papel es de suma importancia para el encuentro entre lo natural y lo artificial. La arquitectura que ella propone es un controlador de la hidrografía que potencia el recorrido natural del agua. En 1987 Bo Bardi construirá esta idea en su proyecto de regeneración y recuperación de la Ladera de la Misericordia en Salvador de Bahía. Para garantizar la escorrentía natural, en Camurupim Lina retoma el sistema de apoyos de la ‘casa Valeria Cirell’ sumergidos en agua y además estudia de manera precisa cómo controlar la irrigación de los campos, que regularmente estarán inundados.

Ese movimiento del agua o la fluidez de su recorrido nace en las casas que como palafitos se posan sutilmente en el terreno y la fusión de dicho



Fig. 12. Camurupim - Comunidade Cooperativa, Propriá, Sergipe. Planta y perspectiva del conjunto, funciones, 1975, 32,4 x 23,5 cm.

movimiento con el paisaje supera definitivamente la relación canónica dentro-fuera —como ya apuntábamos en la Casa Circular— la casa para la cooperativa Camurupim no contempla la naturaleza, es un lugar para convivir con ella.

Podemos concluir con una última acuarela que Lina Bo Bardi dibuja para esta comunidad. Dicha colectividad habría estado situada lejos de la jungla de las ciudades, una ciudad alegre, fantástica. En el dibujo, una lluvia de imágenes acompaña a una arquitectura que transcurre entre tan sólo dos planos en los que desarrollar todas las actividades: una forma de *piazza* y *tetto* que delimitan el vacío.

“El arquitecto debe ser también y, sobre todo, el diseñador de la casa del hombre e incluso el mentor que, en un momento dado, podría convertirse en un autor de la rebelión contra los límites de las ciudades y darse cuenta de que muchos de sus colegas, tal vez inconscientemente, reducirá la vida

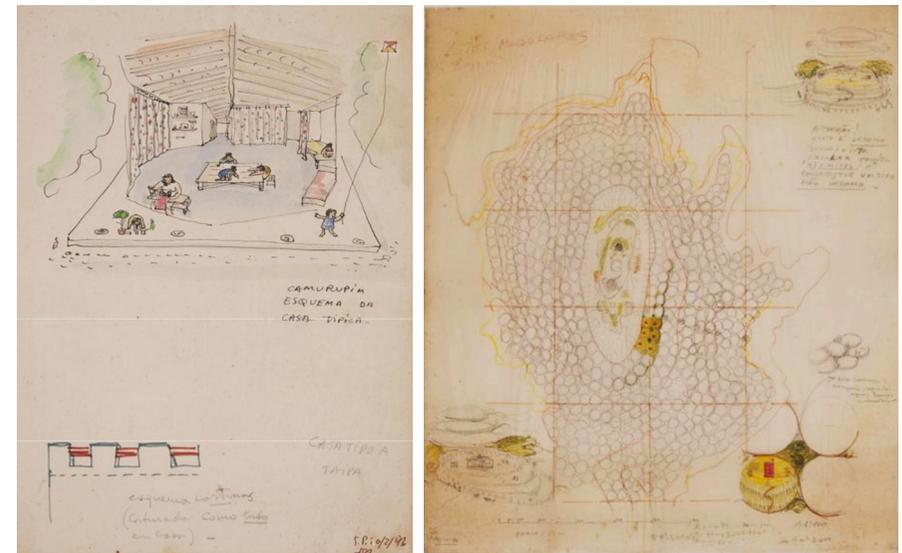


Fig. 13. Camurupim. Perspectiva casa tipo, 1992, 30,1 x 22,0 cm.

Fig. 14. Camurupim - Comunidade Cooperativa, Propriá, Sergipe. 1975. Planta de implantación de los lotes (lote circular), planta del lote circular/ Perspectivas del lote circular. 57,0 x 49,5 cm.

humana a una aventura sin fantasía, sin relación con la naturaleza, en un divorcio que no es sensible, lo que contradice las necesidades orgánicas humanas”. Un manifiesto a favor de lo universal, lo ético, lo humano, lo poético y lo humilde. Este clamoroso deseo bobardiano de regresar a la naturaleza se acerca a la idea de Antonio Gaudí del origen, que Lina define: “él es aquel cuya originalidad ante los nuevos medios consiste en retomar la más fácil de las primeras soluciones” (Bo Bardi 1957, 16)

Lina Bo Bardi se expresa de esta misma manera en Camurupim y también regresa a su propio origen. La casa para esta comunidad del río San Francisco está contagiada por todo lo que nuestra protagonista ha recolectado a lo largo de su vida, especialmente de su vida en Brasil. (Bo Bardi 1988, 37)

“Bo Bardi había sido capaz de descubrir América de nuevo desde la emoción de la naturaleza exuberante y las grandes piedras; y los espacios generosos que creaban imágenes fantásticas y monumentales en el paisaje Iberoamericano” (Mendes 1992). Esa generosidad de los espacios colectivos de las comunidades lugareñas visitadas en sus exploraciones del nordeste protagoniza este núcleo urbano-rural experimental.

La mayoría de las contribuciones de la arquitecta italo-brasileña no fueron construidas, fueron imaginadas por ella sobre papel (este trabajo se conoce como ‘Lina gráfica’). En el artículo *Las lecciones de arquitectura brasileña* de Lina Bo Bardi el arquitecto Luis Antônio Jorge acude al verso de Dante “Lloverá después de la alta fantasía”<sup>8</sup> para revelar dichos caminos expresivos bobardianos. A través de cuantiosas acuarelas se forma en nosotros la narrativa de sus proyectos y añade “Alegría, irreverencia y despojamiento de un diseño minucioso que es un inventario del hombre” (Jorge 1997, 102).

La obra de Lina Bo Bardi —inevitablemente— nos hace pensar en culturas ancestrales, en sus raíces, sus caminos, sus metas y sus mitos. También es cierto que, a su regreso de Salvador de Bahía, en 1964, Bo Bardi había ahondado en la obra de Lucio Costa quien había ofrecido al país otros

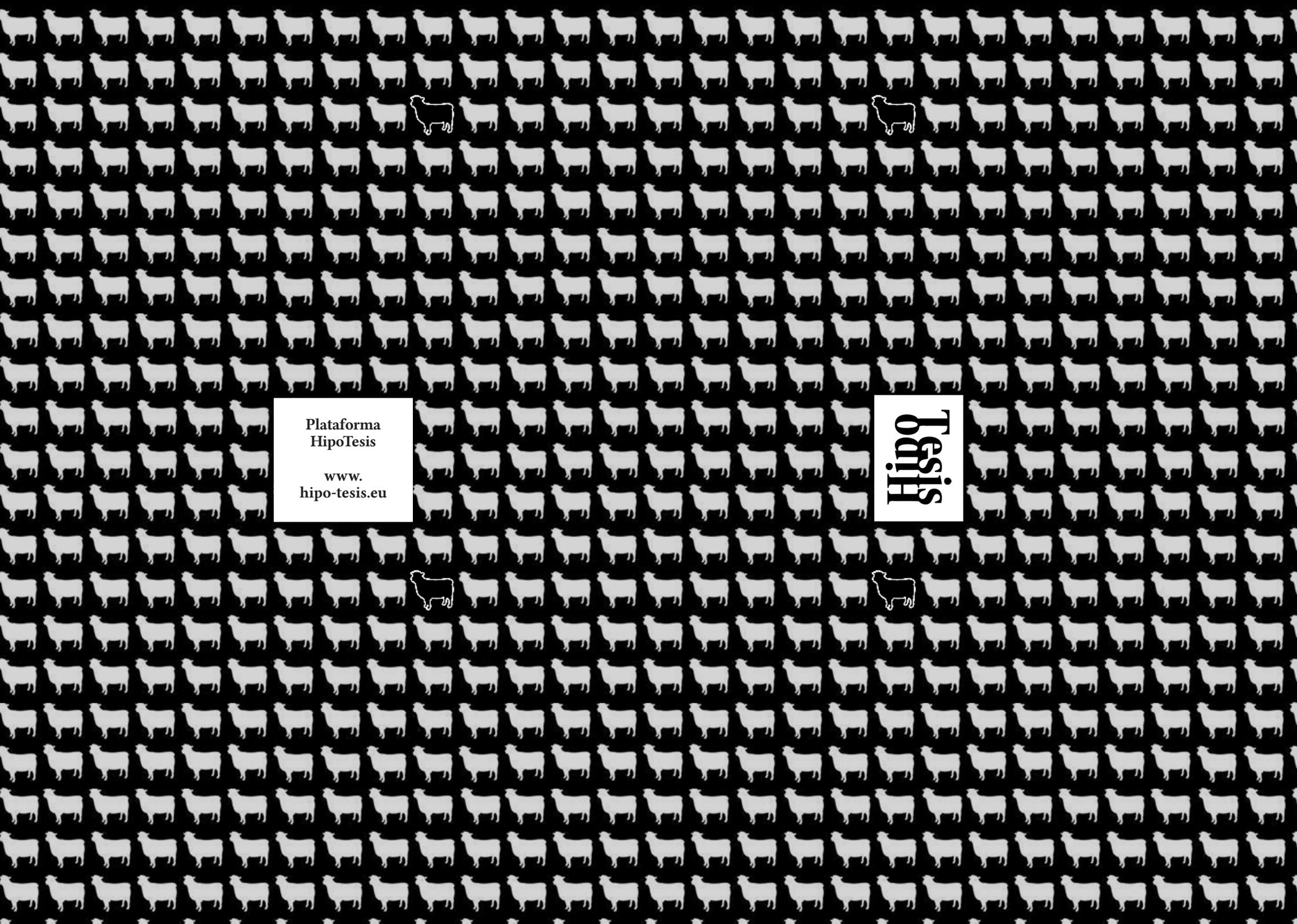
8. “Poi piove dentro a l’alta fantasia”, Purgatorio. Canto XVII, Divina Comedia, poema escrito por Dante Alighieri entre 1304 y 1321.

‘modos’ de ser moderno, más cercanos a lo vernáculo; ambos fueron una excepción de la modernidad brasileña.

Las propuestas de Bo Bardi fueron autóctonas, nacionales, y —simultáneamente— devoraron y renovaron las energías de la vieja Europa que ella dejó en decadencia. Lina convocó imágenes tropicales para celebrar la modernidad en un país nuevo, incorporó elementos del imaginario brasileño, junto con conceptos, postulados y pensamientos occidentales a los que criticaba, a su vez, transformándolos. (Carvalho 2014) Los ejemplos arquitectónicos que acabamos de analizar, incorporaron, reinterpretaron, reescribieron e inventaron nuevas formas de habitar y nos revelan por qué Lina fue considerada ‘madre de un cierto tropicalismo’.

## Referencias

- Andrade, Oswald (1928). "Manifiesto Antropófago", *Revista de Antropofagia*. En Tarsila do Amaral. Fundación Juan March. 2009.
- Basualdo, Carlos. 2007. *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify.
- Bo Bardi, Lina. 1943. Arquitetura e natureza: a casa na paisagem. *Domus*, 191:464-71.
- Bo Bardi, Lina. 1957. *Contribuição propedéutica ao ensino da teoria da arquitetura*. São Paulo: Instituto Lina Bo & P.M. Bardi.
- Bo Bardi, Lina. 1958. "Arquitetura e natureza ou natureza e arquitetura". En *Conferencia pronunciada en la Casa da França*. Salvador de Bahia.
- Bo Bardi, Lina. 1959. *Bahia no Ibirapuera*. Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- Bo Bardi, Lina. 1967. *Cinco anos entre os "brancos"*. São Paulo: Mirante das Artes.
- Bo Bardi, Lina. 1988. Terapia intensiva. *AU. Arquitetura e Urbanismo*, 18:37.
- Bo Bardi, Lina. 1990. Uma aula de arquitetura. *Revista Projeto*, 133.
- Carvalho Ferraz, Marcelo. 2014. *Arquitetura conversável*, São Paulo: Azougue.
- Clark, Lygia. 1960. A morte do plano. <[http://www.lygiaclark.org.br/arquivo\\_detPT.asp?idarquivo=14](http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=14)> (Consultado el 08 de mayo de 2016 )
- Dunn, Christopher. 2001. *Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. North Carolina: UNC Press Books.
- Favaretto, Celso. 2000. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê.
- Foster, Hal, Krauss, Rosalind, Bois, Yve-Alain y Buchloh, Benjamin. 2006. "1960. Neovanguardia y espectáculo", *Arte desde 1900*. Londres: Akal.
- Garramuño, Florencia. 2011. *Antropofagia y tropicalismo: dos momentos*. Buenos Aires: Escenarios Clarins.
- Lerner, Miriam y Latorraca, Giancarlo. 2013. *Habitação Ribeirinha na Amazônia*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira.
- Jorge, Luis Antônio. 1997. As lições da arquitetura brasileira de Lina Bo Bardi. *Projeto Design*, 102- 108
- Mendes da Rocha, Paulo. 1992. Imagem do Brasil. *Caramelo*. São Paulo, FAU- USP
- Zevi, Bruno. 1995. *L'Impasse del design*. São Paulo: Charta.



Plataforma  
HipoTesis

[www.  
hipo-tesis.eu](http://www.hipo-tesis.eu)

Tesis  
DASH