

Trazar la *forma-lugar*. Tres casos que desvelan la arquitectura como entretejido entre sociabilidad y territorio

Susana Velasco Sánchez

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Profesora asociada del dep. de Ideación Gráfica

Resumen

En base al estudio de casos de tres proto-arquitecturas –autoconstruidas e inmersas en distintos contextos- y a sus registros gráficos, este artículo analiza el papel de mediador entre lo social y el territorio que tiene la arquitectura. El objetivo es tanto el de poner en valor la calidad de estas arquitecturas “sin arquitectos” como el de suministrar nuevas claves acerca de la relación entre arquitectura y contexto. El dibujo aquí se ha utilizado tanto a modo de transcripción de formas y estructuras como de procedimiento hermenéutico que nos permita detectar las potencias inscritas en los casos. La investigación va buscando el modo en que el trabajo arquitectónico traza vínculos entre lo territorial y la sociabilidad, entre el paisaje y las colectividades recolectando de este modo señales para una nueva sensibilidad.

Abstract

Based on three case studies of proto-architectures –self-built and immersed in different contexts- and their drawings, this article focuses on architecture as a mediator between the social and the territory. The aim is both to value the quality of these architectures “without architects” and as supplying new clues about the relationship between architecture and context. Drawings are here used both as a transcription of shapes and structures and as hermeneutic procedure which allows us to identify the potencies within the cases. The research is trying to collect signs for a new sensibility in which drawing and building (two actions that pass through the body) function as a gateway to sustainable forms

Form-place. Drawing. In-between.

Introducción

En base al estudio de casos de tres proto-arquitecturas –autoconstruidas e inmersas en distintos contextos- y a sus registros gráficos, este artículo analiza el papel de mediador entre lo social y el territorio que tiene la arquitectura. El objetivo es tanto el de poner en valor la calidad de estas arquitecturas “sin arquitectos” como el de suministrar nuevas claves acerca de la relación entre arquitectura y contexto. El dibujo aquí se ha utilizado tanto a modo de transcripción de formas y estructuras como de procedimiento hermenéutico que nos permita detectar las potencias inscritas en los casos. La investigación va buscando el modo en que el trabajo arquitectónico traza vínculos entre lo territorial y la sociabilidad, entre el paisaje y las colectividades recolectando de este modo señales para una nueva sensibilidad.

El marco teórico-argumental de la investigación recoge, por un lado, la narrativa de la “cabaña primitiva” formulada por Joseph Rykwert (*La casa de Adán en el paraíso*, 1973) quien ha indagado en los orígenes de la acción de construir –simbólica y materialmente- con el fin de analizar su influencia en la modernidad y rescatar ciertas potencias para nuestro presente. Del trabajo de Rykwert nos interesa cómo demuestra que la “cabaña primitiva” puede leerse como un estado, como una acción, y que su lugar propio reside en el seno de las colectividades (Rykwert 1974, 14). Por otro lado nos acercamos a la tradición arquitectónica basada en la ‘tectónica’ que, partiendo de Semper (*Los cuatro elementos de la Arquitectura*, 1850) y Botticher (*La tectónica de los helenos*, 1844-1852), llega hasta nuestro tiempo de la mano de Kenneth Frampton (1990) quien la sitúa como modelo garante de resistencia frente a los desastres del progreso. Junto a las bases de la ‘tectónica’, reformuladas por Frampton, la investigación recupera la noción de *forma-lugar*. Otra de las líneas críticas a recoger es aquella cuyo objetivo ha sido estudiar la arquitectura “sin arquitectos”, asunto inaugurado formalmente por Bernard Rudofsky en la gran exposición del Moma de 1964, y que hoy podríamos enlazar con ciertas voces que anuncian la necesidad que tiene la arquitectura de abrirse a un nuevo sensible. Es Juhani Pallasmaa uno de los

referentes actuales en esta búsqueda de una nueva sensibilidad táctil y periférica (en textos como *Los ojos de la piel*, 1996 *Animales arquitectos*, 1995 y *La mano que piensa*, 2009) que afecta tanto al modo en que percibimos y dibujamos como a la forma en la que nos movemos o construimos.

Forma-lugar y forma-producto

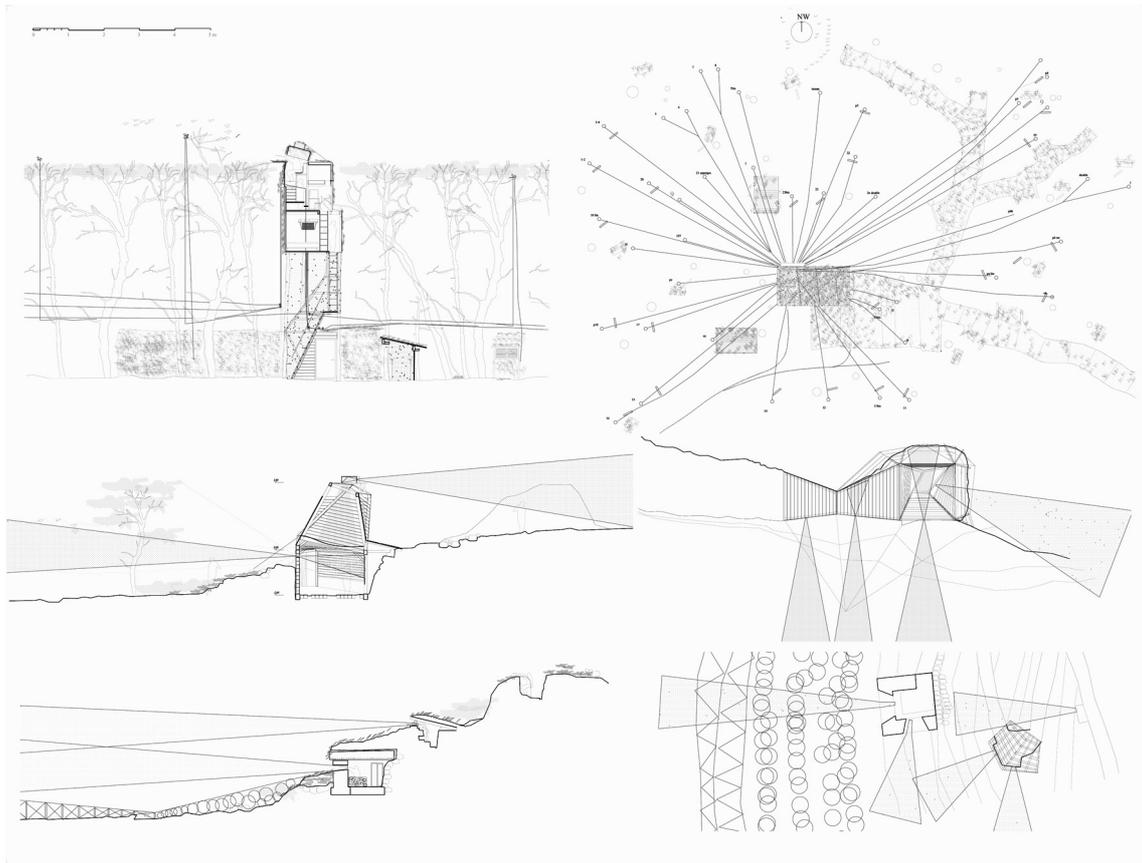
El concepto de *forma-lugar* fue propuesto por el crítico de arquitectura Kenneth Frampton en la conferencia “Siete puntos para el milenio: Un manifiesto anticipado”, con dicha noción señalaba la conjunción entre la forma y el lugar enfrentándola a su vez a otra noción –la *forma-producto*– que algunas décadas antes había sido definida por el arquitecto Max Bill para referirse a “las formas determinadas por los métodos de producción empleados en su constitución” (Frampton 2000). Con vistas a la emergencia de un nuevo paradigma Frampton proponía atender y recuperar para la arquitectura la *forma-lugar* para traer con ello el vínculo con la topografía en tanto componente definitorio del medio, refiriéndose no solo al contacto con el suelo sino también al sistema de cubrición, a las aperturas a ese territorio y al modo como entra y circula el aire. El ánimo pesimista con el que el crítico ha venido analizando los derroteros de la arquitectura encuentra finalmente en dicha noción un modo de enfrentarse al impacto del progreso ya que según él “la *forma-lugar* tiene la capacidad de resistir a la tendencia homogeneizadora de la tecnología universal” (2000).

Estas dos nociones proporcionan dos modos de enfocar el hecho constructivo. Hoy podemos verificar cómo la *forma-producto* ha ido ganando terreno a la *forma-lugar*. Incluso las diferencias entre ambas se han ido ampliando y parte del significado original se fue perdiendo ya que las bases de aquella “buena forma” que Max Bill trazó como concepto (en la exposición de 1949 y después en 1957 en el libro *Die Gute Form*) no son exclusivas consideraciones sobre los objetos aislados sino que mostraban cómo la buena forma buscaba el equilibrio con el medio donde nacía. Desde aquella década de los 50 hasta hoy el proceso de industrialización de la arquitectura, con el fin de mejorar la calidad global, ha dividido el hecho constructivo en múltiples productos que puedan ser controlados independientemente. Las formas ya no nacen del lugar sino que ahora son importadas. La consecuencia ha sido el desarraigo respecto del contexto social y territorial que la acoge. Es fácil advertir cómo la arquitectura es hoy un producto hecho a base de otros productos que ha pasado a formar parte de la corriente de externalización de todo lo que tiene que ver con la vida y su cuidado, y que bajo el pretexto de la mejora de la calidad impone la lógica del experto que va expropiando cada una de las facultades que los humanos hemos ido adquiriendo. Ni la materia que nos rodea ni nuestras manos articulan ya hoy vínculos con el lugar. En este contexto el arquitecto ha dejado de ser una figura de entretreído entre materias, sociedad y territorio para pasar a convertirse en administrador de la nueva mercancía. Pero no es el arquitecto una figura que podamos situar como víctima ya que con su deseo de convertirse en experto comenzó este proceso que ha ido expropiando las capacidades que tenían los humanos y las colectividades de *habitar construyendo* el mundo.

Tres proto-arquitecturas a estudio¹

Esta investigación se ha apoyado fuertemente en el estudio de tres casos que tienen una relación explícita e intensiva con el territorio. En ellos la noción de *forma-lugar* no funciona como un lenguaje figurado sino como relaciones materiales entre las formas de la arquitectura y el medio trazadas por sus habitantes-constructores.

Se trata de tres artefactos de distinta naturaleza cuya forma arquitectónica es una resultante de fuerzas sociales y territoriales que acontecen en sus coordenadas. Son tres formas de observatorio en los que su forma espacial nos remite a su vez a tres arquetipos: la torre, la caverna y el teatro. Cada uno de dichos artefactos opera de una manera con el medio: 1) elevarse y entretrejerse con los árboles. 2) horadar y desplegarse en el terreno y 3) clausurar un espacio y proyectar el paisaje a su interior. A continuación se muestran las transcripciones comparadas.



(Figura 1) Dibujos de transcripción de las tres proto-arquitecturas (*palombière*, trincheras y cámara-ermitea de Herrerueta. Secciones y plantas comparadas a igual escala

El primer caso es un artefacto de caza, se trata de la *palombière*, así se denomina a cada una de las más de diez mil cabañas de caza camufladas en los bosques del suroeste francés. Estas cabañas despliegan una red de cables que las conectan con los árboles circundantes formando un sistema de dispositivos móviles para atraer a las aves. Sus estructuras se han ido instalando a lo largo de muchos años en las copas de árboles y sirven de escape para ciertos habitantes, quienes las levantan para abrir tiempos de excepción donde encontrarse y convivir de otros modos. Se trata de un caso hoy plenamente vigente que es signo de una inmemorial llamada atávica que sigue impulsando al humano al encuentro con las fuerza naturales.

El segundo caso es un artefacto bélico que se despliega en el territorio, se trata de la red de trincheras que se fue abriendo durante la guerra civil española. Un entramado de refugios y defensas de complejas geometrías horadado en la tierra a lo largo de la línea de frente que cruza la península. Además de una máquina bélica se trata también de una forma de hábitat para el tiempo de lucha. Aquella operación ha dejado sus trazados visibles sobre nuestra orografía y permite que hoy podamos acceder a una suerte de relectura del paisaje a través de dichas trazas. Se trata de una operación del pasado pero que cobra hoy relevancia histórica, ya que después de años de olvido estos paisajes han comenzado a recorrerse como signos visibles de un tiempo en el que la vida adoptó una actitud política y se vio ligada a la lucha.

El tercero de los casos es un artefacto que opera con las imágenes. Se trata del fenómeno de la cámara oscura. Un mecanismo que consiste en disponer un espacio cerrado en medio de un entorno efectuando en él la oscuridad total –clausurarlo-, para después abrir en su envoltente pequeñas perforaciones que dejen pasar finos haces de luz. Se desencadena así un fenómeno óptico: la proyección de las imágenes del paisaje circundante sobre las superficies del interior. Para estudiar este último caso hemos recurrido a la ejecución de un prototipo en un paisaje concreto. Los dibujos de transcripción corresponden por tanto a la *Cámara Solar del Santo Isidro* que levantamos de modo colaborativo con los vecinos de Herrerueta de Oropesa en el año 2009.

Mediante esta triada de casos tratamos de abordar el asunto de la arquitectura y el contexto de modo situado, comprendiendo sus similitudes y sus diferencias. Entre las similitudes podemos destacar el hecho de que los tres artefactos giran en torno a una operación que las polariza: la apertura de agujeros en su

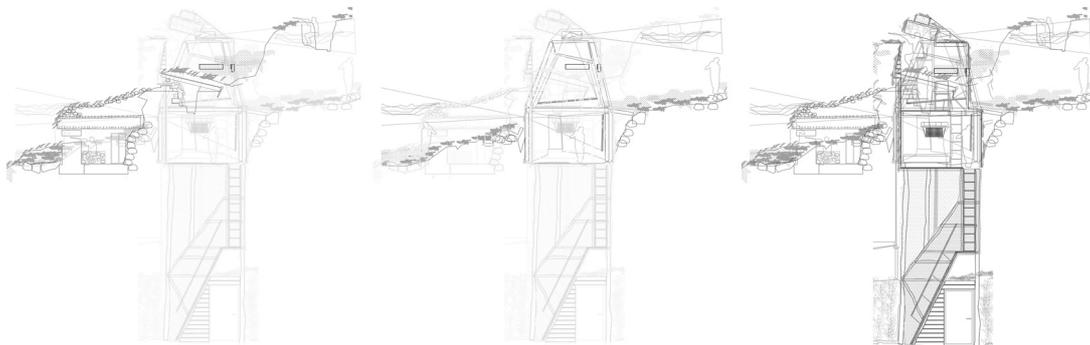
envolvente para disparar un arma, observar el exterior o cazar una imagen. Estos agujeros son los que permiten que se pueda formar un entramado junto con el territorio, ya que de dichas perforaciones parten visuales, haces o cables que vinculan la forma arquitectónica con las singularidades del medio. Se produce una conexión geométrica y material entre las variables del exterior y las superficies y usos del interior. Por otra parte los espacios nucleares de los tres casos tienen una escala similar, los tres cuentan con una cabina de operaciones desde donde se observa y se manipula el artefacto, se trata de un espacio de medidas vinculadas con el cuerpo humano realizado también con medios sencillos en crujeas entre los dos y los cuatro metros. Los tres casos surgen en condiciones de autoconstrucción, son sus habitantes -sus practicantes- quienes se han hecho cargo de levantarlas.

Para establecer las diferencias se detallan en una tabla las variables que las distinguen: la materia con la que trabajan, la operación que efectúan en el espacio, la figura mítica a la que remiten y el límite que se encargan de explorar. Dichas variables nos informan del modo singular con que cada artefacto se vincula al contexto territorial y social.

	Materia trabajada	Operación espacial	Topos mítico	Límite explorado
Palombieres	El aire- lo arbóreo	Ascender	La torre	Lo salvaje
Trincheras	La tierra	Excavar	La caverna	La lucha
Cámara oscura	La imagen	Clausurar	El teatro	Lo visible

(Tabla 1) Matriz de atributos de los tres casos de estudio

Una última operación se ha efectuado para comprender el conjunto de sus similitudes y diferencias. En el siguiente gráfico podemos observar una sucesiva superposición de las tres secciones. Aprovechando la similitud del tamaño de la cabina de operaciones se las ha hecho coincidir estableciendo un horizonte común de modo que queda patente el movimiento espacial que cada una efectúa y el espacio hacia el que orientan agujeros y troneras. Situamos como centro la cabina de operaciones, de este modo podemos apreciar la relación que cada caso establece con el exterior y el horizonte, apreciamos así una suerte de línea de flotación que muestra cómo los tres casos tienen una relación de adaptación y son capaces de sumergirse parcialmente en la materia del terreno o elevarse sobre ella. En la superposición podemos leer la complementariedad entre las tres operaciones genéricas de ascender, excavar o clausurar que a su vez corresponden con tres figuras arquetípicas, con tres topos míticos que aquí se presentan superpuestos: la torre, la caverna y el teatro.



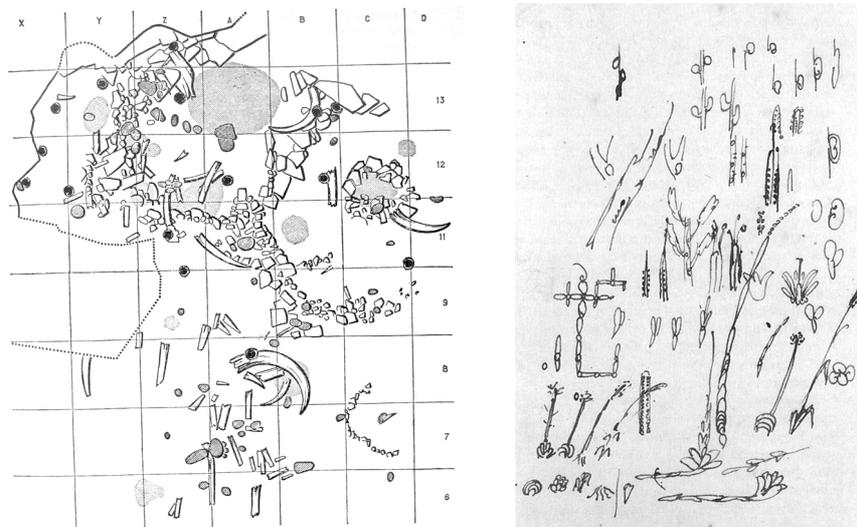
(Figura 2) Superposiciones sucesivas de las secciones de los tres casos, destacando en primero las trincheras, en el segundo la cámara oscura y en el tercero la superposición total.

Estos dibujos funcionan como resultado de la experiencia que se tiene al adentrarse en estos espacios y a su vez son un método para desvelar cualidades no aparentes. Así dibujo y experiencia comparten una

serie de características, la primera de ellas es que el cuerpo que se adentra en ellos y los elementos constructivos se van componiendo en una relación de igualdad, debido en parte a que la impronta del gesto que los construyó dejó en las formas construidas una cualidad corporal, tanto en las medidas como en el modo de ensamblarse los elementos. De este modo podemos apreciar en dichas arquitecturas cualidades corporales y frente a la habitual diferencia entre figura y fondo se produce aquí una suerte de simpatía entre cuerpo y envoltura. Es más el cuerpo que se propone adentrarse en ellas tiene que adaptarse, plegarse, subir, bajar o accionar mecanismos para avanzar, entregándose a una experiencia sensoriomotora en la que el cuerpo se ha de componer constantemente con la arquitectura. Otra de las experiencias que el dibujo hace patente es la dificultad para distinguir donde acaba la operación arquitectónica y donde empieza el territorio. Los dibujos ponen de manifiesto características que pertenecen también a la experiencia: la arquitectura se identifica más con una operación de entretejido que con la separación de volúmenes y espacios.

El dibujo como montaje. Trazas y gesto

Nos disponemos a examinar las posibilidades que tiene el dibujo como proceso de montaje, es decir, como articulador de relaciones no aparentes. Para ello observaremos dos grafías en paralelo. La primera es una transcripción del etnólogo y arqueólogo Leroi-Gourhan de un emplazamiento arqueológico de cabañas prehistóricas. En él la disposición de las formas componen una escena que nos remiten a las acciones que las han producido. Con este dibujo podemos asociar una valiosa idea de Leroi-Gourhan, que puede rastrearse especialmente en su obra *El gesto y la palabra*, y puede ser resumida de esta manera: toda forma es la traza de un movimiento, esa forma no es nada aislada del gesto que la engendra (Leroi-Gourhan 1965). En la disposición y medida de estas formas están inscritos una serie de gestos sucesivos y superpuestos que fueron efectuados en un tiempo amplio, así trazas y gestos han sido igualmente determinantes para componer dicha escena.



(Figura 3) Dibujo arqueológico que muestra el emplazamiento de cabañas construidas junto a la cueva de Renne à Arcy-sur-Cure. Cantelperronien, en torno a 35.000 años (Leroy-Gourhan 1965)

(Figura 4) Estudio de brotes, de flores y de ramificaciones, Goethe , 1787. Tinta sobre papel, 15*11,7cm. Stiftung Weimarer Klassik, Goethe –und Schiller- Archiv, Weimar.

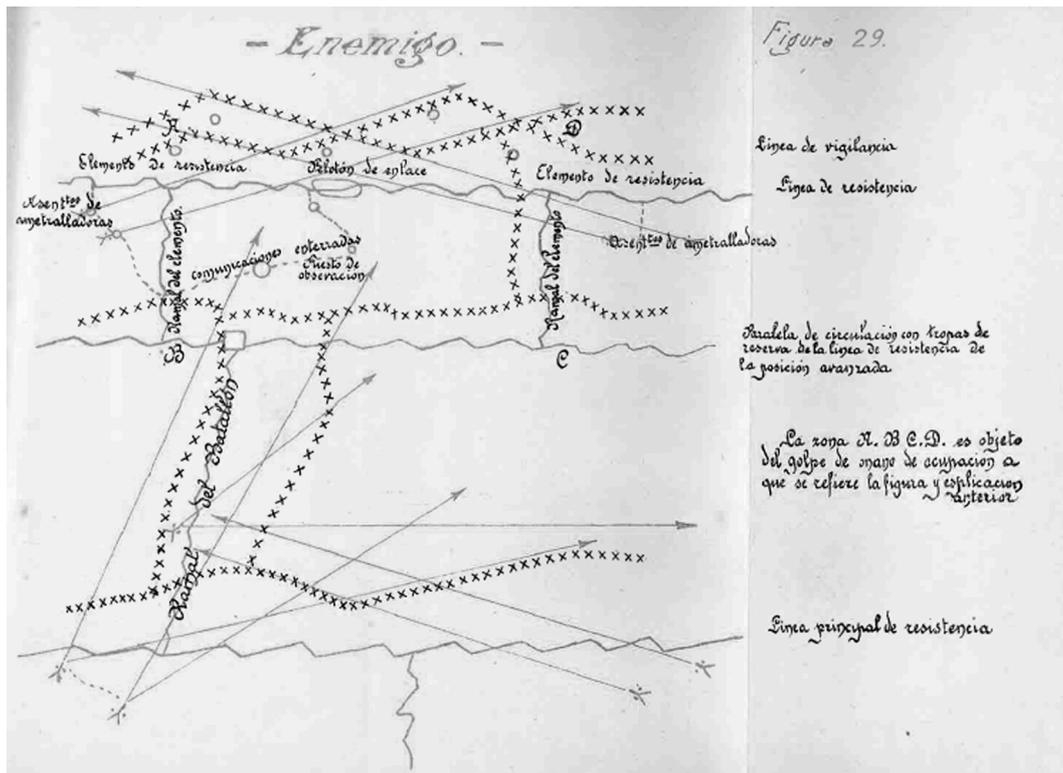
Observemos en segundo lugar la potencia que el dibujo adquiere en la mirada de Goethe, un “científico aficionado”, como gustaba definirse a sí mismo, entregado a muestrear los fenómenos y a recoger con la mayor precisión posible la fascinante diversidad del mundo. En el *Estudio de brotes, de flores y de ramificaciones* “la noción de morfología la sentimos actuar en los dibujos donde, por ejemplo, una flor no será mirada como esa bonita cosa que colocamos en un jarrón para un bodegón, sino como un organismo

fascinante que debe comprenderse a la vez según su antecedente (el brote, la yema) y su consecuente (la ramificación).”(Didi-Huberman 2010, 96). Estamos ante un dibujar donde transcurre un tiempo que se despliega ocupando el espacio, diferentes instantes cohabitando en la misma mesa de trabajo y afectándose entre sí. Aquí las transformaciones de un organismo no se entienden como una secuencia lineal sino que son estados que pasan a coexistir, a ritmar entre sí y a conformar una imagen procesual. Estamos frente a la tentativa del conocimiento por el montaje ya planteada por Walter Benjamin, Aby Warburg y Carl Einstein, puesto que “el montaje es el arte de producir esta forma que piensa. Procede, filosóficamente, como una dialéctica... Es el arte de *reflejar la imagen dialéctica*” (Didi-Huberman 2004, 205). En resumen, esta sería la potencia del montaje:

El proceso de montaje consiste en dar forma a un conjunto heterogéneo en el cual los archivos se construyen y contrastan entre sí rítmicamente, lo que hace que las imágenes y su legibilidad surjan intensificadas como resultado de su relación y choque recíproco, “entonces la dialéctica debe comprenderse en el sentido de una colisión desmultiplicada de palabras e imágenes: las imágenes chocan entre sí para que surjan las palabras, entran en colisión para que visualmente tenga lugar el pensamiento” (205).

Del mismo modo que el dibujo de Goethe se resiste a fijar, a congelar, los dibujos realizados en nuestro estudio de casos tienen esa misma preocupación, buscan transcribir un estadio concreto de la forma sin dejar de recoger la potencia de transformación de los artefactos. Se da en ellos una tensión entre querer asir la mutabilidad de estas proto-arquitecturas y definir cada una de sus potentes figuras, su topos mítico. Estamos ante algo parecido a aquello que los flamencos llaman “construir la estampa”ⁱⁱ, como la capacidad que tiene el flamenco para construir imagen, para, inmediatamente después, desplazarla y ponerla a andar.

Sobre la tensión entre imágenes fijas y capacidad de movimiento abordaremos una última cuestión: ¿qué relaciones pueden establecerse entre el dibujar y el territorio? Acudamos a dos imágenes más. En primer lugar un gráfico de estrategia militar que muestra un modo de organizar un frente defensivo (Figura 6), se trata de una planificación de operaciones en el territorio, de trabajos sobre el terreno, toma de posiciones, movimientos y ataques. Comparémosla con ciertas imágenes de los petroglifos trazados sobre piedra (Figura 7). En este caso el dibujo se realiza sobre el terreno mismo, el dibujar no es previo o posterior a la acción espacial, es una acción que está cargando el medio de intensidades, el dibujar es aquí un proceso de reterritorialización. Es un dibujar que nos remite a aquel canturrear de quien está inmerso en un medio, al *ritornelo* que va recorriendo el territorio y cosiéndolo con el hacer del cuerpo (Deleuze y Guattari 2006). Dichos dibujos in situ nos muestran la potencia de la acción de quien dibuja como si bailara sobre el terreno. A través de esta colección de casos podemos intuir que el cuerpo que baila, el que canturrea, es el mismo cuerpo capaz de construir con igual intensidad. El dibujar deja aquí de ser instrumental y pasa a ser matricial, no funciona como un *a priori* sino que está cosiendo, ya con su hacer, el cuerpo con el medio. Se trata de una *forma-lugar* pero sobre todo de un *tener-lugar* de la forma. Ya que lo importante no es tanto la forma en sí como su *tener-lugar*, una acción que, como veíamos con Leroi-Gourhan, no se puede separar del gesto que la engendra, por eso son formas que nos remiten a una suerte de danza capaz de construir territorio.



(Figura 5) Líneas de un frente organizado defensivamente, 1928.



(Figura 6 y Figura 7) Petroglifos en Old Bewick, Northumberland, Berwick Naturalist Club 1864 (Matthews, 1922, p.28)

Potencias del dibujar. El entretejido

Entre los objetivos de esta investigación ha estado el de pensar las implicaciones que se pueden dar entre el dibujar y el construir en tanto que son dos acciones que pasan por el cuerpo. Otro de los principales objetivos ha sido repensar las imágenes y los dibujos de arquitectura después de que todo haya devenido imagen y de que hayamos construido también toda una filosofía de resistencia contra el ojo y la espectacularización que ha sufrido nuestro mundo. Sin embargo podemos tratar de pensar que los ojos no son el problema, que sólo es la mirada retiniana la que nos ha llevado hasta aquí y no los ojos en tanto que órganos sensoriales. En el pensamiento de la arquitectura esta siendo Juhani Pallasmaa quien, recogiendo a su vez la sensibilidad de Merleau-Ponty, ha abierto esta vía con una propuesta de mirada periférica y desenfocada. Siguiendo esta línea de pensamiento la joven filósofa Marina Garcés ha recuperado dicha mirada periférica para ponerla al servicio de pensar un *nosotros*, lo que ella ha denominado “un mundo común”. Para Garcés nuestra condición esencial de espectadores de ambas escalas macro y micro, del mundo y de nosotros mismos, es consecuencia de un mismo régimen de visión, el de una mirada descarnada y focalizada, “una mirada que se sustrae al movimiento del cuerpo y a sus potencias perceptivas y que cancela, de este modo, nuestra relación con el entre, es decir, con el

mundo como aquello que hay entre nosotros y que está entretejido” (Garcés 2010). La filósofa nos propone relajar la pupila y liberar la visión dejando “que los ojos caigan de nuevo en el cuerpo” recuperando así la parte de tacto y de movimiento que les corresponde. Recordemos cómo antes hemos tratado de entender las implicaciones que hay entre el dibujar y el construir (dos acciones que pasan por el cuerpo)

¿Qué tiene que pasar para que el cuerpo y el lenguaje descubran su necesaria alianza con los ojos sensibles, tan maltratados por el imperio visual occidental? ¿Qué tiene que pasar para que la crítica a la centralidad de la visión no empuje a nuevos Demócritos contemporáneos a arrancarse los ojos, ya no para ver mejor con el alma, sino para tocar mejor con la piel o para agudizar la escucha del susurro de nuestra tradición cultural? ¿Cómo dejar que los ojos caigan en el cuerpo y asumir todas las consecuencias políticas, epistemológicas, vitales y artísticas de esta caída?(2010).

A partir de aquí reconocemos en la acción de dibujar un modo de atraer los ojos al cuerpo recogiendo en la carne aquello que ven y encontrando en esa mirada una sensibilidad corporal. Nada de renunciar a la visión, como bien advierte Garcés “no queremos arrancarnos los ojos para ver mejor, sino todo lo contrario: conquistar nuestros ojos para que la Medusa en que se ha convertido hoy el mundo deje de petrificarnos. Conquistar nuestros ojos para que nos permitan algo tan sencillo como en vez de ponernos el mundo enfrente aprendan a ver el mundo que hay entre nosotros”(2010). Es precisamente este espacio *entre*, enigmático y tentador, casi un espacio perdido en un mundo sin distancias o de distancias sin ningún valor. Al final de este recorrido aguarda una última cuestión, ¿no será ese mundo que hay *entre* nosotros precisamente el lugar propicio para la arquitectura?

Ese espacio *entre* es el que en la naturaleza hace posible que se alcance el equilibrio una y otra vez, es el lugar del encuentro, del intercambio, donde gestionar el rozamiento y las diferencias. Ciertos arquitectos, como Stanford Anderson han tratado de describir el lugar que ocupa el trabajo arquitectónico –el *In-between-* para nombrar la relación de la arquitectura con su contexto y se han referido a un estatus de quasi-autonomía que tendría la arquitectura (Anderson 2002). Por otra parte el estudio de casos nos ofreció modos de infiltrarse en ese espacio *entre*, de crear un entretejido en ciertos límites –del territorio y de la experiencia- capaz de encontrar una y otra vez el equilibrio, atento a los fenómenos y siempre dispuesto a auto-construirse de nuevo. Este entremedio –entretejido- logra una relación de igualdad con lo que ocurre en sus bordes, y parece hacerse cargo de un bello desafío que nos lanza Garcés al preguntarse sobre la potencia del *entre* y el *nosotros* : “lo que está en juego es la posibilidad de vivir liberando la riqueza del mundo”.

Referencias

- ANDERSON, S. 2002, Quasi-Autonomy in Architecture: The Search for an 'In-between', in M. Osman, A. Ruedig, M. Seidel and L. Tilney (eds.), *Perspecta 33: Mining Autonomy*. The MIT Press, Cambridge, London, 30–37
- BERGER, John. 2000. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, Árdora Express, Madrid, 2000
- DELEUZE , Gilles y GUATTARI. 2006. Felix. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2004. *Imágenes pese a todo*, Paidós, Barcelona
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2007. “Un conocimiento por el montaje”. Entrevista con Pedro G. Romero. *Revista Minerva* 5, Madrid
- FRAMPTON, Kenneth. 1990. *Llamada al orden. En defensa de la tectónica*, 1990 Architectural Design 60, n 3-4
- FRAMPTON, Kenneth. 2000. “Siete puntos para el milenio: Un manifiesto anticipado”. Vigésimo Congreso de la UIA, Beijing, Junio 1999. Dicha conferencia se editó y publicó posteriormente en *The Journal of Architecture* 5 (Primavera 2000), 21-32. Título original “Seven points for the millenium: an ultimately manifesto”.

GARCÉS, Marina. 2010. “Visión periférica. Ojos para un mundo en común”, *Arquitecturas de la mirada*, Cuerpo de Letra

LEROI-GOURHAN, A. 1965. *Le geste et la parole*, Ed. Albin Michel, Paris

MATTHEWS, W. H. 1922. *Mazes and Labyrinths*, Longmans, Green & Co. London

MERLEAU-PONTY, Merleau 1970. *Lo visible y lo invisible: seguido de notas de trabajo*. Seix Barral, Barcelona

PALLASMAA, Juhani. 2012., *La mano que piensa*, (2009), Gustavo Gili, Barcelona

Notas

ⁱ Sobre el estudio de estos tres casos se puede consultar un desarrollo más extenso en diversos documentos: VELASCO, Susana, “Agujerear el mundo. Dibujos de un Grand Tour por cabañas, cámaras y trincheras” *Palimpsesto* XI. Octubre 2014, 2 páginas y algunas comunicaciones de las que destacamos dos: La comunicación VELASCO, Susana “La construcción salvaje. Un caso de estudio: La Palombière” Congreso de sostenibilidad, Encuentros Internacionales, CONAMA 2012. Y la comunicación “*Red de trincheras en torno a Madrid. Un patrimonio desconocido de 100 kilómetros de arquitectura, ingeniería y paisaje*” presentada en el congreso PATRIMONIO, TERRITORIO Y PAISAJE. JORNADAS INTERNACIONALES DE INVESTIGACION (Tercer foro internacional de las ciencias en ámbitos antrópicos). 2013. Departamento de Arquitectura, Escuela de arquitectura. Universidad de Alcalá (España).

ⁱⁱ Recogemos la referencia completa “Giorgio Agamben hablaba de la importancia que tenía para él la imagen en el flamenco, de la capacidad del flamenco de construir imagen, de fijarla para, inmediatamente, desplazarla, ponerla a andar; de la capacidad que tiene la imagen en el flamenco de deshacerse y volverse a hacer. Lo decía hablando del baile, de forma evidente –es a lo que los propios flamencos llaman “hacer la estampa” pero también se refería a la música, a la utilización de los silencios como momentos en los que se detiene el sonido –un poco en el sentido que le daba Luigi Nono–, y se produce una intensidad que convierte la voz en un sonido puro pero que, a la vez, es como una imagen, una imagen de una gran densidad de significado.” (Didi-Huberman 2007).

Susana Velasco Sánchez. Arquitecta por la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid (2001) y Profesora asociada en la misma Universidad (2009). Su campo de investigación preferente es el primitivismo en arquitectura, la territorialidad y la autoconstrucción desde una perspectiva emancipadora. Es autora de artículos y ponencias en congresos sobre algunos de dichas arquitecturas como las *palombières*, las trincheras de la guerra civil española o las cámaras en el paisaje. Actualmente realiza su tesis doctoral *Agujerear el mundo: Cabañas, cámaras y trincheras en el dep. de Proyectos Arquitectónicos*, ETSAM. susana.velasco@upm.es