

El Pabellón de Venecia de Claude Parent (1970): huellas teóricas y legado conceptual de la *Fonction Oblique*

Claude Parent's Venise Pavilion (1970): *Fonction Oblique's* theoretical traces and conceptual legacy

MARÍA PURA MORENO MORENO

María Pura Moreno Moreno, "El Pabellón de Venecia de Claude Parent (1970): huellas teóricas y legado conceptual de la *Fonction Oblique*", *ZARCH* 13 (diciembre 2019): 190-207.

ISSN versión impresa: 2341-0531 / ISSN versión digital: 2387-0346. https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2019133942

Recibido: 07-06-2019 / Aceptado: 21-09-2019

Resumen

En las vanguardias artísticas del s.XX, la abstracción propició la visión oblicua y asimétrica gracias a una mirada ajena a frontalidades que relegaran la importancia del binomio espacio — tiempo. El equilibrio entre peso e ingravidez, o estatismo e inestabilidad, protagonizó movimientos como el Constructivismo Ruso, el Neoplasticismo, el Elementalismo o el Suprematismo. Ciertas utopías espaciales posteriores, como la desarrollada por el grupo francés Architecture Principe, en el contexto cultural del Mayo del 68 francés, heredaron aquel legado teórico proponiendo desafiar el orden espacial establecido a través de su Teoría de la "Fonction Oblique". Su ámbito dimensional, reflejado en su ambicioso grafismo, abarcaba desde lo territorial hasta lo doméstico. Sin embargo, su fundamento conceptual quedó materializado de manera más literal en experimentos de escala reducida, como el Pabellón Francés de la 35 Biental de Venecia de 1970. Este artículo identificará los precedentes teóricos de la experiencia sensorial ofrecida por aquel espacio efímero, cuyo fundamento principal era el cuestionamiento de las directrices cartesianas de sus envolventes arquitectónicas —suelo, pared y techo— y su fusión indiscriminada. El análisis crítico de este Pabellón, realizado por Claude Parent integrando arquitectura y arte bajo el paradigma de lo oblicuo, permitirá cuestionar si arquitecturas contemporáneas siguen desarrollando aquel legado conceptual, y si a otras escalas ha dejado de ser tan utópico como entonces, y si tiene incluso más sentido.

Palabras clave

Claude Parent, Pabellón de Venecia, Biental 1970, Fonction Oblique.

Abstract

In the s.XX's artistic avant-garde, the abstraction contributed to the oblique and asymmetrical vision thanks to a look away from frontalities that would relegate the importance of the binomial space — time. The balance between weight and weightlessness, or statism and instability, led to movements such as Russian constructivism, Neoplasticism, Elementalism or suprematism. Some later spatial utopias, such as that developed by the French group "Architecture Principe", inherited that theoretical legacy proposing to challenge the spatial order established with its Theory of "Fonction Oblique", from the cultural context of May 68 French. Its dimensional scope, reflected in its ambitious graphics, ranged from the territorial to the domestic. However, its conceptual foundation was more literally materialized in reduced scale's experiments, such as the French Pavilion of the 35th Venice Biennale of 1970. This article will identify the theoretical precedents of the sensory experience offered by this ephemeral space, whose main foundation was the questioning of the Cartesian axes of its architectural envelopes —floor, wall and ceiling— and their indiscriminate fusion. The critical analysis of the Pavilion, carried out by Claude Parent integrating architecture and art under the paradigm of the oblique, will allow us to question whether contemporary architectures continue to develop that conceptual legacy, and if at other scales it has ceased to be as utopian as then, and if it makes even more sense.

Keywords

Claude Parent, Pavillon Venise, Biennale Venise 1970, Fonction Oblique.

María Pura Moreno Moreno (1972). Arquitecta (1998) y Doctora Arquitecta (2015) por la Universidad Politécnica de Madrid. Graduada en Sociología, Uned (2014). Profesora Asociada de Proyectos Arquitectónicos (de 2014 a la actualidad) en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Edificación de la Universidad Politécnica de Cartagena (UPCT). Acreditada por la Aneca de Contratada Doctora. Pertenece al Grupo de investigación "Estrategias del Proyecto Arquitectónico y Sistemas Culturales" [GESTAP] de la UPCT e investiga en torno a cuestiones del proyecto ligadas con la sociología cultural y la política de los contextos de creación. Ha realizado estancia de investigación en el *Laboratoire Architecture, Culture et Société* [ACS] de la École d'Architecture Paris-Malaquais. Participa en Congresos Internacionales de Arquitectura, Docencia y Ciencias Sociales y escribe artículos en revistas especializadas como *Ega*, *Cuadernos de Proyectos*, *VLC*, *En Blanco*, *Cuadernos de Notas*, *Rita*, *Abaco*, *Bitácora*, *Constelaciones*, *Zarch* etc Ha investigado en la *Fundation Le Corbusier*, *les Archives de Charlotte Perriand*, *les Archives d'architecture du XXe siècle de Paris*, en *Centre de Recherche du Musée National d'Art Moderne*, *Bibliothèque Kandisky*, *Bibliothèque des Arts Decoratifs* de París o el *Victoria and Albert Museum*, *Archive of Art and Design* de Londres. mpuramoreno@gmail.com

Estado de la Cuestión

Una aproximación teórica

La interpretación de la historia de la arquitectura evoluciona a finales del s.XIX impulsada por los paradigmas científicos. La identificación del espacio, como fundamento del hecho construido, generó un relato inédito que se alejaba de tendencias cronológicas únicamente referidas al progreso de sistemas constructivos, o a la capacidad de nuevos materiales.

Teóricos como Hildebrand (1847-1921), Schmarsow (1853-1936) y Riegl (1858-1905) identificaron al espacio como el verdadero valor de la arquitectura, frente al equívoco de concentrarlo en su estructura, su construcción o su imagen externa.¹

Las vanguardias artísticas del s.XX, contagiadas por ese contexto, apostaron a través de la abstracción por visiones oblicuas frente a las miradas frontales ofrecidas por la perspectiva matemática. Sus composiciones, vinculadas a ejes diagonales, ponían en cuestión la perspectiva renacentista que, según Erwin Panofsky, olvidaba la construcción psicofisiológica del espacio, al representar la arquitectura contemplada siempre por un sujeto en posición frontal y vertical. Y, por tanto, "...prescindiendo de que vemos con dos ojos en constante movimiento y no con uno fijo...".²

La teoría de la fenomenología —investigada por la psicología de la Gestalt— complementó estas reflexiones, en torno a la percepción espacial experimentada por el cuerpo en movimiento, anticipadas ya por el historiador de arte August Schmarsow (1853-1936) cuando afirmaba:

Además del eje vertical, la dirección de nuestro movimiento libre o sea, hacia delante, y a su vez la dirección de nuestra mirada, determinada por el lugar y posición de nuestros ojos, es decir la expansión en profundidad, es la dimensión más importante de la verdadera creación espacial...³

A su juicio, la explicación psicológica y fenomenológica, derivada de lo que él consideraba la cara interior de la arquitectura, había sido olvidada por especialistas en estética y composición arquitectónica, dejando de prestar suficiente atención "... a la creación del espacio como tal, al desbordamiento, la perspectiva y la composición espacial...".⁴

Sigfried Giedion (1888-1968) incorporaba al espacio el factor tiempo, traduciendo a la arquitectura la cuarta dimensión del cubismo coetáneo⁵ y realizando, desde esa nueva óptica, una innovadora clasificación del hecho construido en tres periodos. El primero, ligado a volúmenes exteriores —pirámides, columnas, etc...-que configuraban el vacío, irradiándolo. El segundo, centrado en la penetración de la luz al interior —románico, gótico...-. Y un tercero, donde la "interpenetración, hasta ahora desconocida, del espacio interior y exterior", había sido posible gracias al progreso ingenieril y a la transparencia de los límites envolventes.⁶

Ese impulso teórico ligado a lo espacial se proyectó a la arquitectura de la modernidad a través del juego de equilibrios y de la interacción entre peso e ingravidez concretada en la confrontación entre la axialidad vertical y la oblicua.⁷

De la diagonal inestable e ingravida a La Fonction Oblique

La abstracción radicalizada en el espacio fue experimentada especialmente por el constructivismo ruso y los movimientos relacionados con él, que exhibieron un deseo de liberar a la arquitectura de la fuerza de la gravedad y, por tanto, de la relación estable entre tierra-cielo o suelo-techo.⁸

Ese deseo de ingravidez manifestaba el dinamismo político y social de la revolución con esfuerzos cinéticos —rotacionales— de lo construido, a través de una apuesta por la diagonal.⁹

1 Oscar Linares de la Torre, "Las concepciones espaciales de Sigfried Giedion como teoría del proyecto", *BAC, Boletín Académico. Revista de Investigación y Arquitectura Contemporánea*, nº5, (2015):11-18.

2 Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*. (Barcelona: Tusquets Editores, 1973), 11.

3 August Schmarsow. "La esencia de la creación arquitectónica, 1893", (conferencia pronunciada en la Universidad de Lipzig el 8 de Noviembre de 1893, <https://historiadelarte2008.wordpress.com/2008/09/26/la-esencia-de-la-creacion-arquitectonica/> (consultado 1 de Mayo de 2019).

4 Ibidem.

5 Sigfried Giedion, *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*. (Madrid: Dossat, 1978).

6 Sigfried Giedion, *La arquitectura, fenómeno de transición: las tres edades del espacio en arquitectura*. (Barcelona: Gustavo Gili, 1975).

7 Juan Antonio Cortes, *La liberación vanguardista. Nuevos principios formales en el arte y la arquitectura del siglo XX, 1900-1931*, Volumen 2 (Madrid: Fundación Arquia, 2018), 171.

8 Juan Antonio Cortes, *La estabilidad formal en la arquitectura contemporánea*, (Valladolid: Secretariado de Publicaciones. Universidad de Valladolid 1991), 17.

9 Monumento a la Tercera Internacional de Vladimir Yevgráfovich Tatlin (1919-1920) o el Proyecto para el Concurso del edificio Leningradskaya Pravda en Moscú (1924) presentado por Konstantín Mélnikov. En ambos, cada planta giraba en torno a un núcleo central fijo.

MARÍA PURA MORENO MORENO

El Pabellón de Venecia de Claude Parent (1970):
huellas teóricas y legado conceptual
de la *Fonction Oblique*

Claude Parent's Venise Pavilion (1970):
Fonction Oblique's theoretical traces
and conceptual legacy

10 Cortes, *La liberación vanguardista. Nuevos principios formales en el arte y la arquitectura del siglo XX, 1900-1931*, 99.

11 Théo Van Doesburg, "La évolution de l'architecture moderne en Hollande", *L'Architecture Vivante*, (Automne & Hiver 1925): 14-20.

12 Hans Jaffé, "The diagonal Principe in the Works of Van Doesburg and Mondrian", *The Structurist* nº9, (1969): 14-21.

13 Juan Antonio Cortes, "La oblicuidad como recurso las vanguardias. Contra la ley del ángulo recto: de Theo van Doesburg a Louis Kahn" en *Escritos sobre arquitectura contemporánea, 1978-1988*. (Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid), 163-172, http://oa.upm.es/45487/1/1991_oblicuidad_JAC.pdf (consultado 20 de mayo de 2019).

14 La fundación del grupo francés *Architecture Principe* se realiza en 1963 por el arquitecto Claude Parent (1923-2016) y el filósofo urbanista Paul Virilio (1932-2018) con la colaboración puntual del pintor Michel Carrada y el escultor Morice Lipsi (1898-1986), en los prolegómenos reivindicativos del mayo del 68 parisino. Su objetivo era hacer frente, desde posiciones filosóficas, sociológicas, urbanas y arquitectónicas, a una sociedad que, según ellos, estaba en crisis y necesitaba ser repensada con programas espaciales renovadores.

15 El grupo *Architecture Principe* aparece en Francia en paralelo a otras líneas de investigación desarrolladas en otras geografías como Archigram en Gran Bretaña, los metabolistas en Japón, Superstudio en Italia o Paolo Soleri en EEUU. Todos ellos concibieron la actividad de la arquitectura no solo desde el ámbito del proyecto sino fundamentalmente desde una perspectiva intelectual y teórica que trataba de anticipar fundamentos espaciales para la sociedad futura.

16 Esas Arqueologías de *La Fonction Oblique* se identificaban con modelos de perfil topográfico, como las edificaciones de ingeniería civil regidas por la gravedad hidráulica o construcciones de culturas antiguas como Catal Huyk en Turquía, el Monte Alban en Méjico, la mezquita Samarrah, el observatorio de Jau Singh o también más

El mecanismo de dinamización espacial concretado en el poder de la geometría oblicua fue empleado de manera ejemplar en el Pabellón Soviético de la *Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales modernas de París (1925)*, realizado por Konstantin S. Mélnikov. Sus envolventes oblicuas expresaban plástica y espacialmente la convergencia de la cuarta dimensión —el tiempo— en la arquitectura. Una convergencia asociada también a la proposición pictórica y arquitectónica ensayada por Théo van Doesburg,¹⁰ y experimentada, sobre todo, en el grafismo de sus contra-construcciones de 1923. En ellas, partiendo de postulados neoplásticos como la supresión de simetrías y el desarrollo poliédrico del espacio-tiempo,¹¹ se suprimía la divergencia vertical-horizontal, irrumpiendo con agresiva energía¹² contra el rígido equilibrio neoplasticista y generando una tensión dinámica contrapuesta a la calma estática.¹³

Esas especulaciones de la vanguardia referidas a la interconexión entre envolventes y espacio, o al factor cinético de lo oblicuo, fueron recogidas críticamente en los años 60 por la teoría de la *Fonction Oblique* —enunciada por el Grupo Francés *Architecture Principe*— con el propósito de superarlas y proyectarlas al futuro con dos objetivos.¹⁴

El primero, integrado en el contexto generalizado de cuestionamiento de los planteamientos modernos, consistió en criticar la materialización con la que aquellos paradigmas teóricos habían construido la precedente modernidad. Una modernidad que, tras comprobar los resultados, fue puesta en crisis no solo desde el ámbito arquitectónico, sino también sociológico, psicológico y político.¹⁵

El segundo propósito, más arquitectónico, radicó en desestabilizar el plano del suelo que, a juicio de Claude Parent y Paul Virilio, al haber permanecido constante en horizontal salvo en excepciones denominadas por ellos "arqueologías de la *Fonction Oblique*"—¹⁶ había coartado la renovación de las formas de habitar.

Su argumento principal —expuesto en la revista homónima al Grupo—¹⁷ fue rebatir el planteamiento histórico de la ciudad, considerando que, tanto la yuxtaposición concéntrica de los modelos antiguos, como la superposición en vertical de las metrópolis modernas, disociaban las dos funciones de la vida del individuo en sociedad: el circular y el habitar.¹⁸

Ese enfoque les dirigía a asociar cada civilización con definiciones espaciales específicas, distinguiendo tres sucesivas cristalizaciones. Una primera, de orden horizontal, ligada a la ocupación del suelo y del territorio. Una segunda, de orden vertical, que asociada a la voluntad de conquista del espacio (abstracto y mítico) había provocado la jerarquización y discontinuidad social al independizar el habitar y el circular. Y, por último, una tercera, oblicua —por la que abogaban— ligada al mundo geológico y a las leyes de los fluidos, la acústica o la hidráulica que, aunque asumidas por la ingeniería, no habían sido trasladadas aún a la arquitectura.¹⁹

La oportunidad de un Pabellón

Aquella teoría de la *Fonction Oblique*, fue incluida como una más de las "*Utopías de Aire, Hormigón y papel*" francesas,²⁰ debido a la dificultad de llevarla a la práctica; especialmente en el ámbito urbano cuya representación gráfica, realizaba por Parent, abarcaba ambiciosamente, la escala territorial con encuadres aéreos. Pero sí fue experimentada parcialmente en tres proyectos construidos de escalas diferentes: la Iglesia de *Sainte Bernadette* en Nevers (1963-1966), el Centro de Investigación Thomson-Houston (1964-1971), y el Pabellón Francés para la Bial de Venecia (1970).

Por su carácter efímero, y debido a la potencia fotográfica de otros ejemplos más formalistas, —construidos o no— proyectados por Parent, el Pabellón de Venecia ha quedado relegado a un papel secundario en la crítica de su obra. Su protagonismo en este artículo pretende situarlo como punto de inflexión respecto a los fundamentos espaciales de las vanguardias arquitectónicas de la primera mitad del s.XX, cuyo éxito más relevante había sido independizar las plantas y los alzados de la estructura portante. Su disección confirmará si logró avanzar respecto a la modernidad arquitectónica al liberalizar ahora la sección, y conseguir con ello la anhelada fluidez entre las acciones de habitar y circular.

A pesar de su pequeña escala y su corta vida, su fortaleza conceptual se visualiza en la anticipación de aspectos asumidos por parte de una arquitectura contemporánea atenta a los efectos psico-sensoriales del complejo mundo interconectado actual. Su análisis permitirá deducir si su renovada libertad supuso el germen de geometrías complejas, como el anillo de Moebius o la botella de Klein, cuyos postulados han avalado proyectos de diversas escalas y funciones posteriormente.²¹ Todos ellos siguen intentando plasmar arquitectónicamente la modernidad líquida contemporánea —definida por el sociólogo Zygmunt Bauman— confiriendo la cualidad de lo permanente únicamente al estado de transitoriedad.²²

El objetivo es demostrar si la perspectiva del tiempo ofrece la certeza de que, conceptos avanzados y definidos parcialmente por aquel Pabellón, como los flujos continuos de circulación, el equilibrio inestable o la multifuncionalidad de los espacios oblicuos, han sido y siguen mereciendo ser asumidos y experimentados a todas las escalas.²³

Pabellón francés de la bienal de venecia 1970

En la trasposición literal de los fundamentos de la Teoría de la *Fonction Oblique* a este Pabellón Francés de la XXXV Bienal de Venecia (1970), colaboraron características como su reducida dimensión, su temporalidad caduca, y el hecho de desarrollarse al interior de un volumen pre-existente.

La documentación del proyecto permite reconocerlo como una maqueta conceptual a escala 1:1, a la que homotéticamente se desplazaron factores experimentados en propuestas construidas —o simplemente proyectadas— que recorrieron, con la inclinación de sus envolventes un amplio abanico de escalas; desde la territorial a la urbana, alcanzando incluso hasta la doméstica.²⁴

Su reducida dimensión fue una de las causas por las que, según Bruno Zevi, el pabellón no llegó a plasmar lo más “escandaloso” de la teoría, aunque sí consiguió autodefinirla.

...La obra no resultaba enteramente convincente, dadas las dimensiones demasiado restringidas y el artificio casi infantil de los encajes. No llegaba a plasmarse el anunciado “escándalo”, antes bien, el aburrimiento sustituía pronto a la curiosidad. Sin embargo, Parent había alcanzado el objetivo de una polémica autodefinición...²⁵

En esa “polémica autodefinición” intervenía el contexto, coincidente con la hipótesis pronosticada por Umberto Eco respecto a las múltiples interpretaciones de una obra, en función de la percepción individualizada. La relación obra-espectador dependía del factor cinético en su contemplación, quedando expuesto el hecho artístico a infinitas lecturas: tantas como observadores y recorridos.

La poética de la obra en movimiento instaura un nuevo tipo de relaciones entre el artista y su público, un nuevo funcionamiento de la percepción estética; ella asegura al producto artístico un lugar nuevo en la sociedad, establece, en definitiva, una relación inédita entre la contemplación y la utilización de la obra de arte.²⁶

contemporáneas como la Endless House de Frédérick Kiesler(1950-1959) o el Museo Guggenheim (1943-1959) de Frank Lloyd Wright.

- 17 La necesidad de publicar las hipótesis, como parte imprescindible de su propia elaboración, incitó al grupo *Architecture Principe* a elaborar una revista periódica de auto-manufactura, con escasos medios, de la que se publicaron nueve números mensuales —de Febrero a Diciembre de 1966-. Su contenido combinaba material gráfico junto a textos de Claude Parent y Paul Virilio, con temáticas como *L'abandon des villes, La Fonction Oblique, Le troisième ordre urbain, Circulation Habitable*, etc... o describiendo proyectos tanto urbanos de carácter utópico como el *Nauticité, Les Vagues, Les Crateres o Les Turbesites* o construidos como la Iglesia de Nevers.
- 18 Claude Parent, *Vivir en lo oblicuo*. (Barcelona: Gustavo Gili SL, 2009),14.
- 19 Juan Daniel Fullaondo, “Toujours l'oblique”, *Claude Parent Vue par...50 témoignages du monde entier*. (París: Ed. Groupe Moniteur, Département Architecture, 2006), 78-80.
- 20 Jean Louis Cohen, *L'architecture au XXe siècle. Modernité et continuité* (París: Hazan, 2014), 191-192.
- 21 Diego Fullaondo Buigas del Dalmau, “La invención de La Fonction Oblique” (Tesis Doctoral, Departamento de Proyectos de Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2012), 184, <http://oa.upm.es/10713/> (consultado 20 de mayo de 2019).
- 22 Antony Bryant, “Modernidad líquida, complejidad y turbulencia”, en *Arte, ¿Líquido?*, Zygmunt Bauman et al. (Madrid: Ediciones Sequitur, 2014), 59.
- 23 Fullaondo Buigas del Dalmau, 2012, 22.
- 24 Por ejemplo, *Palais des Expositions* en Charleville-Mézières (1965-1966), las viviendas *Toueg* (1969), *Woog* (1969), *Mariotti* (1966) y el experimento del *Instabilisateur Pendulaire* nº1 (1968) diseñado para testear científicamente el habitar doméstico oblicuo.
- 25 Bruno Zevi, “Encuentro con Parent”, *Nueva Forma* nº 78-79 (1972): 7.
- 26 Umberto Eco, *Obra Abierta* (1962). (Barcelona: Planeta de Agostini, 1992), 45, <https://fdocuments.co/document/obra-abierta-de-eco.html> (consultado 25 de mayo de 2019).

MARÍA PURA MORENO MORENO

El Pabellón de Venecia de Claude Parent (1970):
huellas teóricas y legado conceptual
de la *Fonction Oblique*

Claude Parent's Venise Pavilion (1970):
Fonction Oblique's theoretical traces
and conceptual legacy

Circunstancias del encargo: el espectador como parte activa y la síntesis de las artes

Las circunstancias de repulsa por la expulsión de artistas extranjeros, tras el Mayo del 68, confluyeron en la negativa del colectivo de críticos franceses a colaborar en la propuesta de su Pabellón. Esas protestas obligaron al Ministerio de Asuntos Exteriores a encargar, por primera vez, su comisariado a un arquitecto como Claude Parent que no dudó, desde el primer momento, en asumir su papel diferenciador respecto al experto crítico de arte, únicamente seleccionador de obras.

Era inconcebible, decía Parent, que yo me erigiera como crítico de arte. Por ello, elegí un equipo de artistas a partir de la red del Grupo Architecture Principe.²⁷

La premisa de convertir al espectador en parte activa de la exposición ayudó en la decisión de reflejar en el Pabellón el paisaje²⁸ cultural del grupo francés *Architecture Principe*, uno de cuyos protagonistas era el propio Parent. Sin embargo, causas ligadas a la coyuntura política, suscitaron la negativa del resto de los miembros del grupo —Paul Virilio, Michel Carrade y Morise Lipsi— a participar en el proyecto; y obligaron a Parent a recurrir a la ayuda de un antiguo colaborador —el escultor Gérard Mannoni— al que se unieron los pintores André Bellaguet, Samuel Buri y Charles Maussion, los fotógrafos Jean Pierre Cousin y Gilles Ehrmann y el cineasta François Morellet.

Semejante elección, confiada a una visión más arquitectónica, buscaba ampliar la participación y las visitas al pabellón, expandiendo su influencia desde un acotado público especializado a otro espectro de espectadores mucho más plural.

...Aparte del sacrosanto público especializado (los artistas, críticos de arte y marchantes) que dan animación los tres primeros días, están los turistas, los autóctonos, los estudiantes y los niños de las escuelas... Los organizadores de la Bienal ya nos habían advertido del deseo que tenían de salirse, en esta ocasión del conocido ballet de los especialistas y, por el contrario, hacerla entrar lo más posible dentro de la vida cotidiana...²⁹

El reto de las autoridades francesas ante aquella Bienal —calificada por sus responsables como “Experimental”— consistió en proponer la fusión de arte, arquitectura y espectador en un espacio global, renunciando a recorridos meramente narrativos. Ese objetivo avalaba la elección de Claude Parent cuya trayectoria estaba, desde sus inicios en el *Groupe Espace*,³⁰ asociada a la búsqueda de la Síntesis de las Artes. Él mismo contemplaba el contexto de crisis como una oportunidad para proponer una arquitectura “*violenta, escandalosa, poco elaborada y muchas veces balbuceante...*” que debía “*apreciarse por el germen que lleva consigo...*”.³¹

El ámbito de la propuesta, al interior de un edificio pre-existente, le permitió, con bajo presupuesto, trasladar los aspectos teóricos enunciados por la *Fonction Oblique*; que se concretaban en el cuestionamiento del orden cartesiano establecido —vertical y horizontal— en beneficio del plano oblicuo para suscitar la reinención de un nuevo vocabulario arquitectónico.³²

El objetivo de la integración de las artes estuvo favorecido por el fomento de una cooperación artística que eludía cualquier tipo de protagonismo. Lo colectivo se imponía a lo singular.

...No se trata en ningún caso de exponer obras particulares, pintura o esculturas, sino, por el contrario, de emprender una acción común en un sustrato arquitectónico. Este acto colectivo no es una exposición al uso sino el desarrollo de una acción creadora. Y esta acción, en sí misma, debe estar ligada estrechamente a la noción de espacio...³³

27 Michel Ragon, *Monographie critique d'un architecte. Claude Parent* (Paris: Dunod, 1982), 172.

28 Término Paisaje entendido tal y como lo describía Oteiza, y era reseñado por Juan Daniel Fullaondo a propósito de la obra de Claude Parent y Paul Virilio. “*Jorge Oteiza hablaba de la necesidad de un cambio en la visión de “paisaje”, como fuente de vitalidad para un nuevo desarrollo cultural. “Paisaje” es evidentemente paisaje, pero también, ampliando telescópicamente el significado del vocablo, entorno, naturaleza, universo, realidad, panorama integral, cultural, social, tecnológico*”. Juan Daniel Fullaondo. *Claude Parent y Paul Virilio 1955-1968, arquitectos* (Madrid: Alfaguara, 1968).

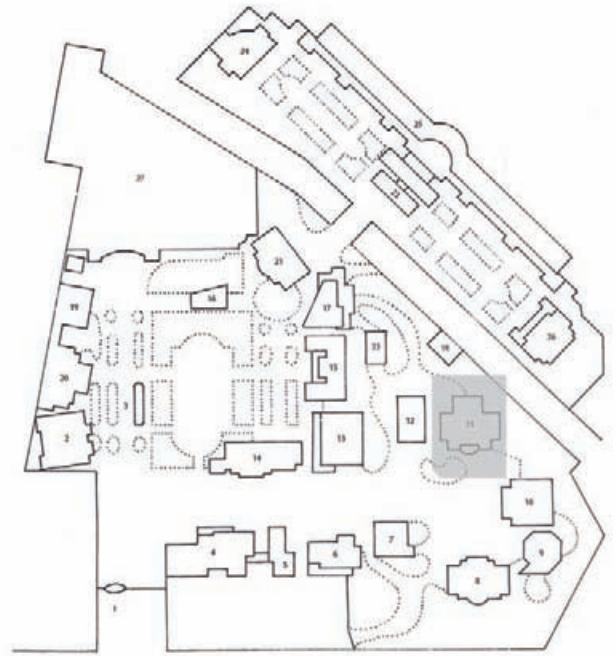
29 Claude Parent, “El Pabellón de Francia”, *Arquitectura* nº144 (1970): 34-35.

30 El *Groupe Espace* fue fundado en 1951 por el arquitecto André Bloc y Félix del Marle con el propósito de fomentar la síntesis de las artes con la arquitectura, evitando cualquier tipo de escisión entre disciplinas. Preconizaban entre otros objetivos el binomio color y forma indisolublemente ligados por sus cualidades intrínsecas y arquitectónicas en una expresión ideal de relaciones y proporciones.

31 Bruno Zevi, “Encuentro con Parent”, *Nueva Forma* nº 78-79 (1972): 7.

32 Paul Virilio, “La Fonction Oblique”, *Architecture Principe*, nº1, (Février, 1966). Recogido en *Architecture Principe: 1966 et 1996*. (Besançon: Les Editions de l'imprimeur, 1996).

33 Claude Parent, “El Pabellón de Francia”, *Arquitectura* nº144, (1970): 34-35.



[Fig.1]. Pabellón Francés de la 35ª Bial de Venecia realizado en 1912 con proyecto del ingeniero italiano Fausto Finzi. Plano de situación dentro del Giardini della Biennale sede principal de la Bial.

Arquitectura, pintura, escultura e iluminación establecían una relación sinérgica con las envolventes oblicuas situando al espectador ante la toma de conciencia de sus propias posibilidades físicas. Convirtiendo al sujeto en parte activa de la obra.

Emplazamiento y contenedor

La Bial de Venecia es una institución sin ánimo de lucro para el fomento de la cultura y de las artes, cuyo origen se remonta a 1895. Su escenario principal se emplaza en el *Giardini della Biennale*: un parque abierto construido a instancias de Napoleón Bonaparte a principios del s.XIX; y realizado gracias al drenaje del área pantanosa del este de Venecia, a la orilla del *Bacino di San Marco*.

Su internacionalidad durante los primeros años, y la falta de capacidad en su sede principal —*Palazzo dell'Esposizione*— incitó pronto a la construcción de sus propios pabellones, a los países más interesados en garantizarse su participación en sucesivas ediciones.³⁴

Francia descartó encargar su pabellón a un arquitecto nacional, eligiendo al ingeniero local italiano Fausto Finzi, en 1912.

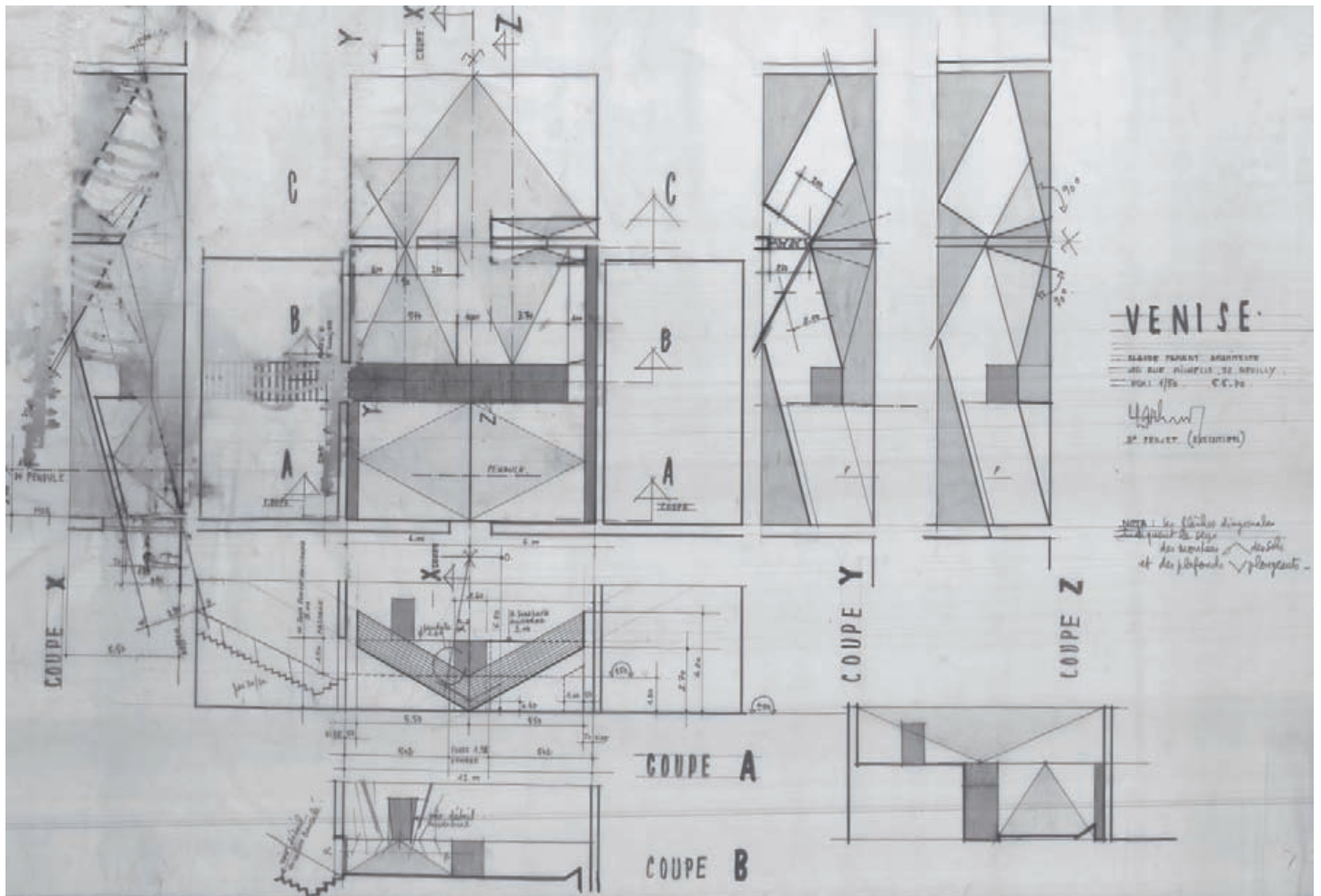
El hecho de prescindir de los técnicos autóctonos delataba tanto una falta de confianza en la continuidad del evento como una cierta arrogancia generada por la certeza de la influencia de su *École de Beaux Arts* en la arquitectura europea. De hecho, el proyecto, realizado por el italiano, avalaba las enseñanzas de las teorías compositivas impartidas por Julien-Azaïs Guadet en la escuela francesa, durante los años precedentes a la I Guerra Mundial.³⁵

Su emplazamiento, escorado respecto al eje principal del jardín, incentivó la inclusión de una *loggia* con cuatro columnas jónicas de granito rosáceo que ofrecían una imagen representativa para el reclamo de los potenciales visitantes [Fig.1].

Su composición simétrica, respecto al eje de entrada, estaba protagonizada por aquella *loggia*, de planta elíptica, elevada de la cota del suelo por un pódium de cuatro peldaños. Desde ese umbral se penetraba a un espacio de planta cuadrada, a cuyos tres flancos se adosaban salas rectangulares accesibles por huecos situados en los muros divisorios.

34 Entre los veintinueve pabellones permanentes del Jardín se encuentran ejemplos como los Pabellones de Holanda de Gerrit Thomas Rietveld (1953), de Austria de Josef Hoffmann (1934), Venezuela de Carlo Scarpa (1954), Finlandia de Alvar Aalto (1956), o de los Países Nórdicos —Suecia, Noruega y Finlandia— de Sverre Fehn (1962). El pabellón español fue realizado por Javier de Luque en 1922 y su fachada fue remodelada por Joaquín Vaquero Palacios en 1952.

35 Jean Louis Cohen, "French Pavilion, 1912, Fausto Finzi. A Beax-Arts exercise in the Giardini", <http://www.commonpavilions.com/pavilion-france.html> (consultado 15 de mayo de 2019).

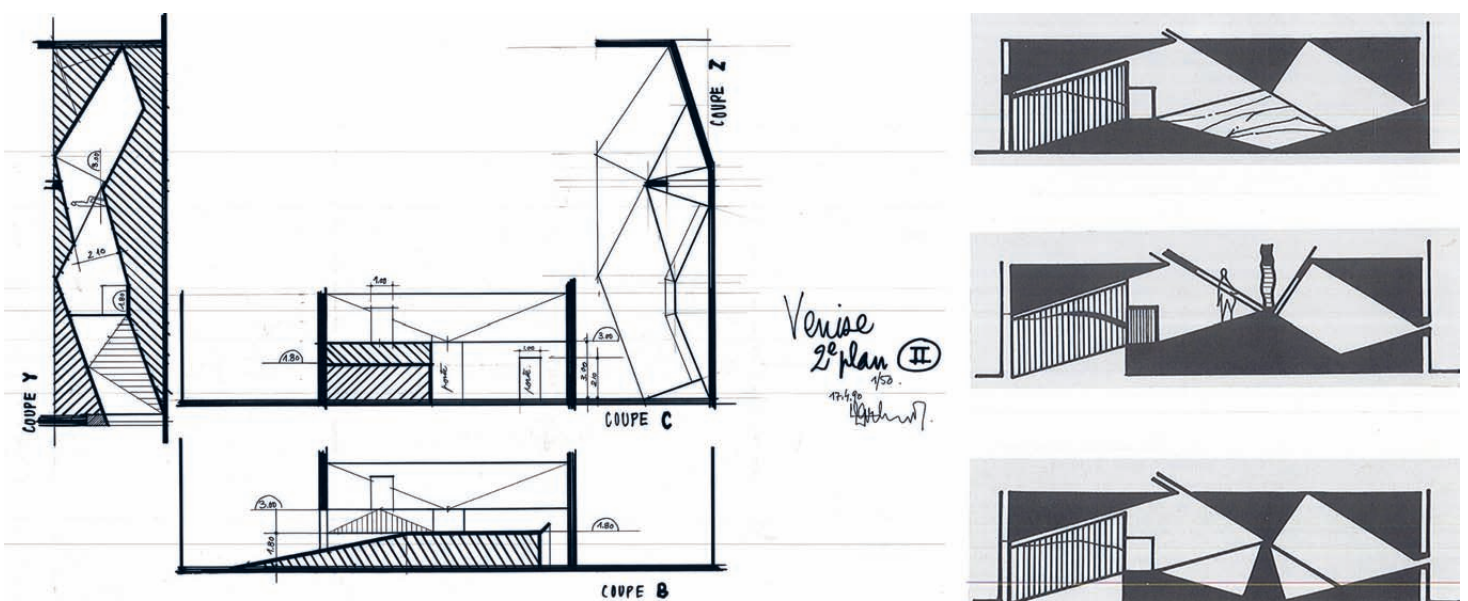


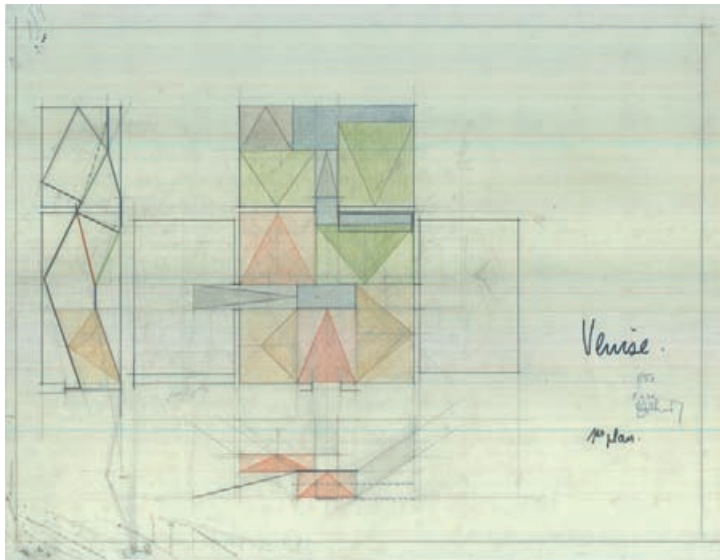
[Fig.2]. Proyecto nº3. Fase de Ejecución. Planta y Secciones. Documento AJ-21-08-08-41. SIAF/ Cité de l'architecture et du Patrimoine/ Archives d'Architecture du XXe Siècle.

[Fig.3]. Secciones del proceso del Proyecto del Pabellón Francés de la 35ª Bienal de Venecia (1970). Proyecto nº2 Secciones. Documento AJ-01-08-08-08. SIAF/ Cité de l'architecture et du Patrimoine/ Archives d'Architecture du XXe Siècle, Paris. Secciones del Pabellón Francés de la 35ª Bienal de Venecia 1970. Recogido en Claude Parent. Entrelacs de le oblique. Claude Parent, Architecte. Paris: Éditions du Moniteur, 1981, 82.

Su neutralidad espacial, fomentada por la ausencia de ventanas en los alzados laterales, ha favorecido, a lo largo de las diferentes ediciones, la flexibilidad necesaria para el montaje de las más variadas instalaciones en su interior. Su sala principal, de planta cuadrada de 12 metros de lado y 6,50 m de altura libre, ha propiciado la experimentación, con reducido esfuerzo económico y constructivo.

En aquella XXXV Bienal, el escaso presupuesto obligó a concentrar la propuesta exclusivamente a su interior, no quedando constancia documental de ninguna intervención en sus fachadas. El proyecto ocupó la sala central y dos salas rectangulares colindantes: la del flanco izquierdo desde la entrada y la situada frontalmente. La tercera, a la derecha, quedó clausurada y sin uso [Fig.2].





[Fig.4]. Proyecto nº 1 Planta y Sección, Pabellón Francés de la 35 Bial de Venecia. Documento AJ-01-08-08-07. SIAF/ Cité de l'architecture et du Patrimoine/ Archives d'Architecture du XXe Siècle.

[Fig.5]. Theo van Doesburg, Composición de color para el pequeño gabinete floral de la Villa Hyères construida por Robert Mallet-stevens en 1924. Photo Peter Cox, © Peter Cox, Van Abbemuseum, recogido en <https://www.dreamideamachine.com/en/?p=26630>. Café Aubette Composición de color para techo y paredes cortas de la gran sala de cine-baile, 1928.

Espace Provocation versus Espace Communication

El carácter experimental demandado como *leiv-motiv* de la Bial impulsó a Parent a idear un interior que, bajo la denominación "*La ligne de plu grande pente*", creaba un espacio complejo cuyos planos de suelo, techo y paredes perdían su condición de estabilidad al inclinarse en diferentes direcciones del espacio.

Esa topografía se reflejaba en dos clases de grafismo: el primero de ellos —confiado al cromatismo del blanco y el negro— expresaba la idea de un plegamiento superficial producto de un sistema de fuerzas oblicuas cuyo resultado parecía ofrecer un espacio excavado al interior de una materia sólida [Fig.3].

El segundo tipo de grafismo recordaba por su cromatismo y formalidad, a la revisión de la ortodoxia dual del neoplasticismo —horizontal/vertical— realizada por Theo van Doesburg a través del protagonismo de la diagonal. En el Pabellón, sin embargo, aquella geometría diagonal elementalista trascendía la bidimensionalidad pictórica para ser experimentada en las tres direcciones del espacio al incluir su directriz también en la sección [Fig.4].

Los ensayos de Doesburg se enfrentaban a la gravedad neoplástica en la arquitectura con la incorporación de la diagonal, primero sobre las dos dimensiones de un mismo plano como el techo octogonal del Hall de la Universidad de Amsterdam, 1922, de Cor van Eesteren. Y después simultáneamente, en las paredes y el techo tanto de *La composición de color para el pequeño gabinete floral* de la villa Hyères de Mallet-Stevens (1924) como del *Café L'Aubette* (1928) de Estrasburgo [Fig.5]. Frente a la propuesta de Parent para el Pabellón, en aquellas dos obras de Doesburg, las envolventes espaciales conservaban las direcciones cartesianas, aunque su cromatismo y formalidad pretendiera trascenderlas al no interrumpir la composición en las aristas.



[Fig.6]. Vista Interior del Pabellón Francés de la 35ª Bienal de Venecia (1970). à G. Ehrmann/ Fonds Claude Parent. Recogido en Cat. Claude Parent L'Œuvre Construite. L'Œuvre Graphique. Cité de l'Architecture & du Patrimoine du 20 janvier au 2 mai 2010, p.201. Café L'Aubette en Estrasburgo realizado por Théo van Doesburg (1928).

Sus prolongaciones cromáticas y compositivas difuminaban las esquinas y estimulaban recorridos giratorios similares a los sugeridos por Lissitzky en sus composiciones "*Habitación Proun*" a través de listones de madera que rotaban los 90° en las esquinas para dar continuidad. Cualquiera de aquellos ejemplos ofrecía al espectador una multiplicidad perceptual en función de su posición en el espacio.

Los giros y prolongaciones de líneas en paredes y techo a 45° de Doesburg aportaban un dinamismo espacial que fue superado por Claude Parent en el pabellón al incluir la diagonal no solo en las dos dimensiones de las superficies envolventes sino al hacerla participe de la propia tridimensionalidad del espacio global, en su sección. El efecto giratorio y centrífugo de los planos —techo y pared— del *Café L'Aubette* se acentuaban ahora con una topografía que evocaba el concepto de inclisio o lama habitada, definida en el ámbito más urbano por la teoría de la *Fonction Oblique* [Fig.6].

...Lama habitada, inclinada sobre la tierra, suelo de referencia, que ofrece dos zonas distintas como soporte. En la cara superior de la lama, la superficie (zona transitable y continua sobre la que se disponen los espacios habitables, asegurando su iluminación y ventilación natural...Y la cara inferior de la lama, la sub-ficie, suspendida en el vacío, asegura la intimidad de los espacios privativos...³⁶

Esa lama, que bifurcaba el espacio en superior e inferior, no fue resuelta con claridad en este pabellón debido a su reducida escala, quedando parte del volumen espacial sin uso verdadero. Su concepción teórica aludía más a situaciones urbanas, o irremediamente a escalas muy superiores a la de este ejemplo, para así poder ofrecer parte de la funcionalidad en la cara inferior —*sub-ficie*—.

El propósito de aquel complejo sistema de planos inclinados era establecer la combinación de las particulares obsesiones de la Teoría de la *Fonction Oblique* en una globalidad identificada por Parent con el binomio *espace provocation-espace communication*.³⁷

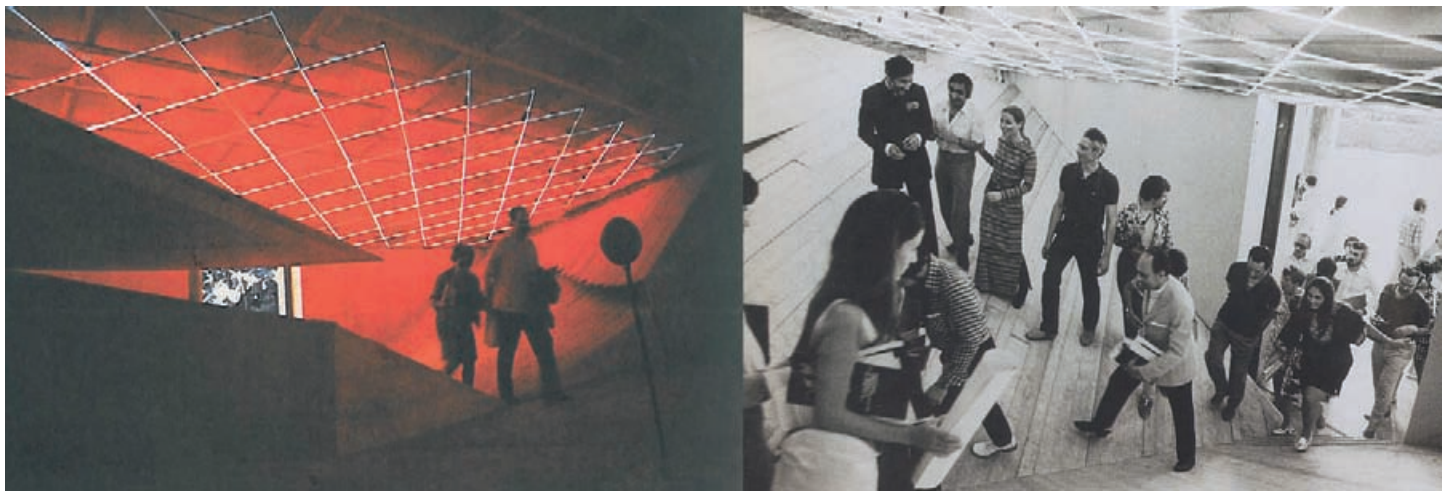
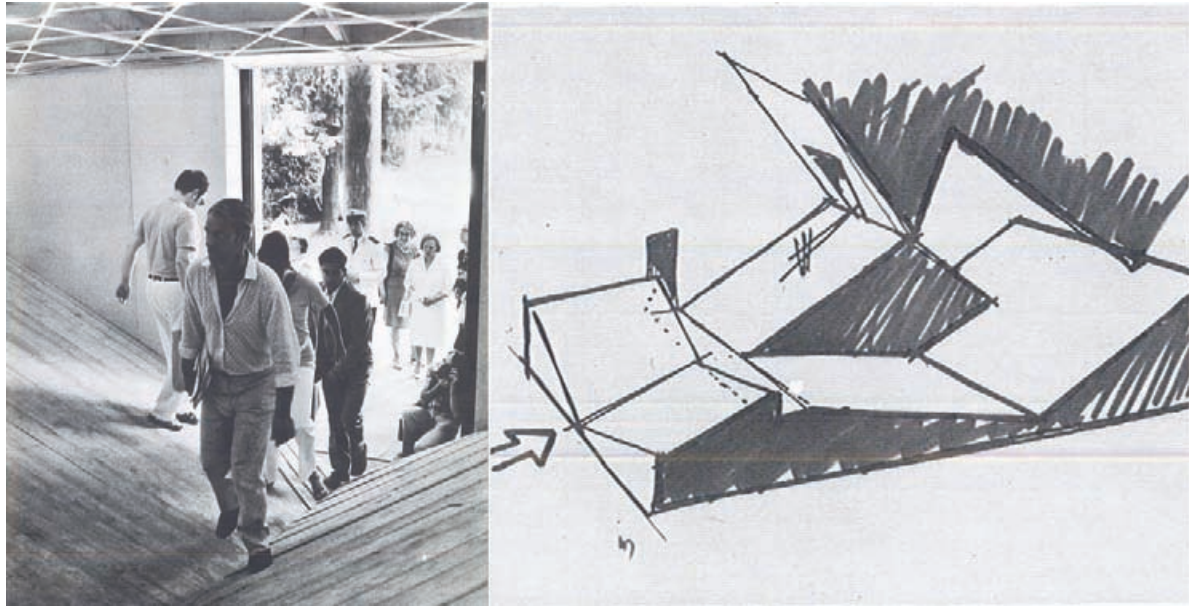
Provocación, porque remitía al visitante a los síntomas identificados por el resto de los artistas con los adquiridos en Luna-Park, para con ello desencadenar sensaciones iniciáticas en un nuevo espacio.³⁸

Y comunicación, por asumirse como maqueta conceptual de una nueva forma de habitar al trasladar sus fundamentos a través de operaciones de homotecia a otras dimensiones.

36 Claude Parent, *Vivir en lo oblicuo*. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.2009), 35-36.

37 Claude Parent, *Participation française à la biennale de Venise/ Préface de Claude Parent*. Exposition Venise, Biennale 1970. Recogido en Bibliothèque Kandinsky, Centre de Documentation et de Recherche du Musée Nationales. Centre Pompidou. 1970 VENIS 7 G.f.

38 Claude Parent, "Biennale de Venise 1970", *Nueva Forma* nº63, Abril, 1971: 66-67.



[Fig.7]. Entrada al Pabellón Francés de la 35° Bienal de Venecia 1970 y esquema de su "Espace pendule". Recogido en Claude Parent. *Entrelacs de le oblique*. Claude Parent, Architecte. París: Éditions du Moniteur, 1981, 85-86.

[Fig.8]. Pabellón Francés de la 35° Bienal de Venecia (1970). Cuadrícula de iluminación de neón aportada por el pintor-grabador-escultor François Morellet. à DR/Archives Parent. Recogido en Cat. Claude Parent *L'Œuvre Construite. L'Œuvre Graphique*. Cité de l'Architecture & du Patrimoine du 20 janvier au 2 mai 2010, p.200. Fotografía entrada a Pabellón à Michel-Charles Gaffier. Recogida en Béatrice Simonot. *La fou de la diagonale*. Claude Parent, architecte, Paris: Actes Sud, p.70.

Escalier basculé, Mur témoin y Espace pincé: Programa y contenido

El espacio interior del Pabellón ofrecía diferentes desafíos al cuerpo humano en su recorrido, pese a recurrir a un único objetivo conceptual.

...el pabellón francés: enteramente confiado a una poética de planos inclinados, cortes luminosos, colores y textura anormales, obligaba al espectador a tener que trepar a veces con auxilio de cuerdas y pasarelas, moviéndose incómodamente, por temor a resbalar de un momento a otro o caer en alguna trampa. Sin embargo, al detenerse, las sensaciones cambiaban, se acababa por participar en el juego arquitectónico gozando de sus múltiples deformaciones espaciales...³⁹

El pintor Samuel Buri distinguió tres identidades espaciales significativas que denominó "*Escalier basculé*", "*Mur témoin*" y "*Espace pincé*".

La primera, situada en la sala del flanco izquierdo del Pabellón, consistía en una escalera estrecha delimitada por paredes construidas *ad-hoc*, que ocupaba una franja de la sala. Y las otras dos se referían a distintas localizaciones generadas por la disposición inclinada de las envolventes.

Una vez atravesado el umbral de la *logia*, y la puerta del pabellón, los escultores Charles Maussion y Gérard Mannoni propusieron un suelo con dos planos inclinados en forma de V, cuya línea de convergencia —coincidente con el eje de simetría de la entrada— colocaba al visitante en un desequilibrio insólito [Fig.7].

Esas dos superficies, situadas justo en la transición exterior-interior y denominadas *Espace Pendule*, obligaban al espectador a asumir la falta de sumisión a ninguna

39 Bruno Zevi, "Encuentro con Parent", *Nueva Forma* n° 78-79 (1972): 7.



[Fig.9]. "L'espace pincé" del Pabellón Francés de 35° Bienal de Venecia (1970). ã G. Ehrmann/ Fonds Claude Parent. Recogido en Cat. Claude Parent L'Œuvre Construite. L'Œuvre Graphique. Cité de l'Architecture & du Patrimoine du 20 janvier au 2 mai 2010, p.200.[]

de las tres direcciones cartesianas. La variación progresiva de la altura libre en la sección se complementaba al interior con el desequilibrio provocado por un virtual plano del techo, también inclinado, que estaba definido por líneas luminarias diagonales de neones azules y rojos en forma de damero, introducidas por el especialista en arte lumínica François Morellet⁴⁰ [Fig.8].

Una vez atravesadas esas superficies en V se accedía a una especie de pasarela que aportaba el único remanso de estabilidad, al ser un plano horizontal de la sección. A partir de ella arrancaban frontalmente dos superficies inclinadas contrapuestas —una ascendente y otra descendente— ocupando cada una de ellas la mitad de la superficie en planta.

En el flanco izquierdo, el plano ascendente del suelo conformaba el denominado "Espace pincé" modelado por la convergencia con el plano del techo contrapuesto y descendente. El espacio muerto —en principio sin uso— generado por ese ángulo agudo de 60° de suelo y techo, se transformaba en transitable con la apertura de un hueco en el plano superior que inducía al espectador a atravesarlo; y que fue sugerido por los escultores Gérard Mannoni y Charles Maussion [Fig.9].

Esa apertura en el muro inclinado recreaba una transición entre la realidad y una virtual ficción. Su superficie pintada planteaba la penetración en una auténtica obra pictórica, escenificando la metáfora de Umberto Eco en *La Obra Abierta*, de someter al observador a sumergirse como objeto activo en un hecho artístico.

Para subrayar la conceptualización de este espacio agudo se mostraba su denominación con la instalación de las palabras "Espace Pincé", en una caligrafía que iba acoplándose a la inclinación del ángulo de los límites-pared. Se proponía espacialmente un lugar y en paralelo se representaba su calificación ajustando las letras a la envolvente [Fig.10].

El otro espacio singular era la *Escalier Basculé* propuesta por Samuel Buri para "...hacer sentir al visitante físicamente el fenómeno del plano inclinado en un marco familiar...". La sensación de inestabilidad se incrementaba por la decoración pictórica de los muros, que no continuaba la directriz del movimiento ascendente, sino que estaba concentrada en marcos horizontales y verticales⁴¹ [Fig.11].

El acceso a la escalera se realizaba a través de la pasarela horizontal, descendiendo cuatro peldaños para, a continuación, ascender hasta situar la cabeza

40 François Morellet (1926-2016), fue uno de los artistas fundadores en 1961 del *Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV)* junto a artistas como Francisco Sobrino Ochoa, Horacio Garcia-Rossi o Julio Le Parc entre otros. Trabajó con materiales como el neón, la cinta o telas investigando el uso del espacio en instalaciones y arte ambiental.

41 Buri, Samuel, Responses des artistes a l'Invitation de Claude Parent. Participation française à la biennale de Venise/ Préface de Claude Parent. Exposition Venise, Biennale 1970. Recogido en Bibliothèque Kandinsky, Centre de Documentation et de Recherche du Musée Nationales.Centre Pompidou. 1970 VENIS 7 G.f.

Fig.10]. "L'espace pincé" del Pabellón Francés de la 35ª Bienal de Venecia (1970), ã G. Ehrmann/ Fonds Claude Parent. Recogido en Cat. Claude Parent L'Œuvre Construite. L'Œuvre Graphique. Cité de l'Architecture & du Patrimoine du 20 janvier au 2 mai 2010, p.200.

[Fig.11]. "L'escalier basculé" de Samuel Buri en el Pabellón Francés de la 35ª Bienal de Venecia (1970). ã G. Ehrmann/ Fonds Claude Parent. Recogido en Cat. Claude Parent L'Œuvre Construite. L'Œuvre Graphique. Cité de l'Architecture & du Patrimoine du 20 janvier au 2 mai 2010, p.200.



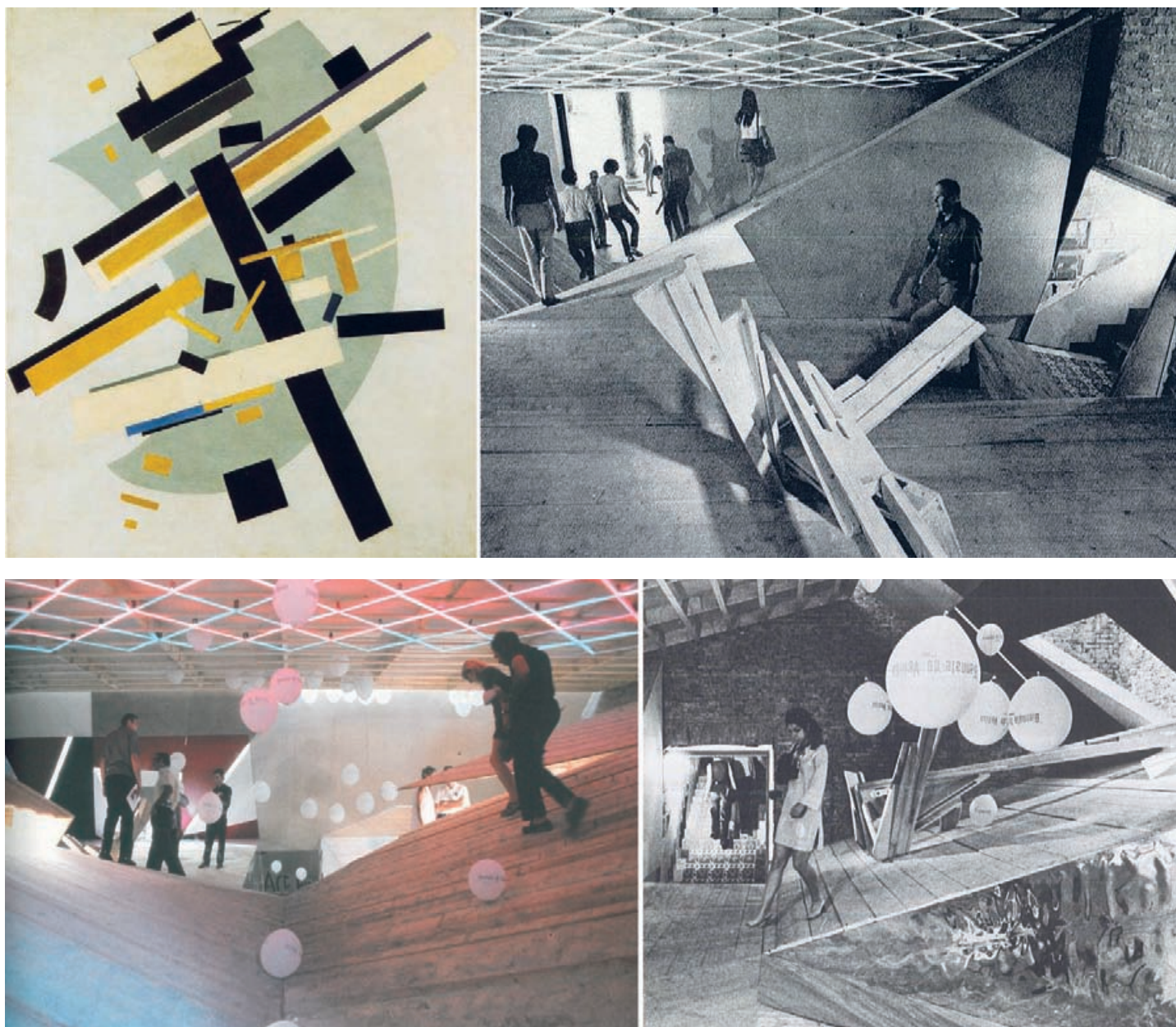
del espectador rozando el techo de la arquitectura pre-existente. El tránsito — situado en la pared divisoria— tenía apenas 1,50 m de altura, obligando al visitante a agacharse y sugiriendo la experiencia de contraponer un espacio muy comprimido frente al espacio dilatado, diagonal y ascendente de la escalera. Sus peldaños, de 30 cm de huella y 20 de contrahuella, estaban recubiertos pictóricamente, de manera que todos los límites configuradores de esa ascensión evocaban la introducción del cuerpo en una obra artística. El techo inclinado se cubría por líneas lumínicas —de neón— en horizontal, que acompañaban la experiencia sensorial de la circulación.

El programa expositivo no consistía en exponer autorías individuales, sino que la obra en sí contemplaba la comunicación y provocación a las que el visitante se enfrentaba.

Reclamé a los artistas, de confrontar su creatividad en un espacio desconocido para ellos fundamentado en los principios de la arquitectura oblicua. El espacio que yo había predeterminado se presentaba bajo la forma de una inmensa maqueta. Se trataba de un esquema de volúmenes sobre los que los artistas debían proyectar sus acciones creativas. El volumen era amorfo. Ellos tenían todo el derecho a modificar el espacio con la condición de ofrecer un juego de sensibilización, de la máxima expresión donde la atenuación o mejor, la comunicación de esta nueva noción de espacio se percibiera por los visitantes con la intermediación de sus acciones artísticas.⁴²

42 Claude Parent, *Claude Parent. Architecte. Un homme et son métier* (Paris: Éditions Robert Laffont S.A.,1975), 207.

En ese sentido, las esculturas de Gérard Mannoni lejos de ser objetos sujetos a la mera contemplación incrementaban la idea principal de oblicuidad. Sus tablo-



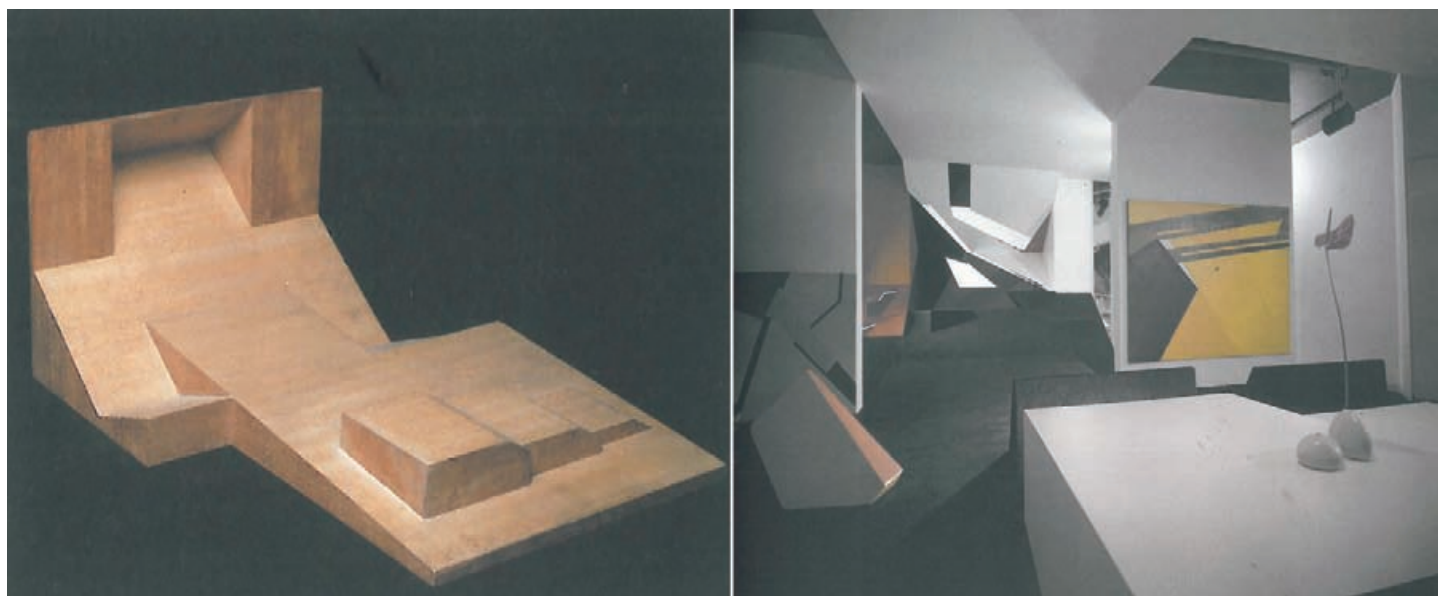
[Fig.12]. "Suprematism 58" (1916) Kazimir Malévich. Interior de Pabellón, recogida en Parent, Claude. 1970. El pabellón de Francia. *Arquitectura* nº144: 34-35.

[Fig.13]. Inauguración del Pabellón Francés de la 35ª Bienal de Venecia (1970), instalación con globos guías de Andrée Bellaguet à G. Ehrmann/ Fonds Claude Parent. Recogido en Cat. Claude Parent. *L'Œuvre Construite. L'Œuvre Graphique. Cité de l'Architecture & du Patrimoine* du 20 janvier au 2 mai 2010, p.199.

nes dislocados, surgiendo del plano inclinado del suelo en todas las direcciones, recordaban la operación de Malévich en sus composiciones de figuras geométricas flotantes. Aquella intención suprematista era superada en estas esculturas de Mannoni gracias a su tridimensionalidad, a su superficie de apoyo inclinada, y a las envolventes de su marco espacial. La diversidad formal de los cuadros de Malévich se incrementaba ahora en estas esculturas gracias a la pluridireccionalidad del espacio oblicuo [Fig.12].

Todas estas situaciones permanentes del pabellón —escalera, rampas, esculturas o pinturas en sus planos— fueron complementadas durante sus meses de existencia con diferentes manipulaciones artísticas. Por ejemplo, el pintor Andrée Bellaguet coloreó intencionadamente planos, e introdujo estratégicamente espejos que multiplicaban la visión interior del espacio. En la inauguración, una instalación de globos suspendidos del techo —descrita como móviles aéreos— introducían la constante vertical en un espacio totalmente oblicuo. La gravedad del aire de los globos aportaba una directriz estable, correspondiente con la coordenada cartesiana del eje "y" que contrastaba con los planos inclinados de las envolventes [Fig.13].

En definitiva, todo el conjunto exhibía la *Fonction Oblique* solicitando un esfuerzo físico del público para, según reconocía Parent, ofrecer una arquitectura que "...



[Fig.14]. Reforma del Apartamento de Andrée Bellaguet. Claude Parent 1970-1971 en Neully-Sur —Seine (Hauts de Seine). Maqueta ã G. Meguerditchian/Coll, Centre Pompidou, Dist.RMN. Fotografía ã G. Ehrmann/ Fonds Claude Parent. Recogido en Cat. Claude Parent L'Œuvre Construite. L'Œuvre Graphique. Cité de l'Architecture & du Patrimoine du 20 janvier au 2 mai 2010, p.234-235.

despierta y cataliza al hombre; se opone al confort que apacigua y que adormece, que conduce a la mente a la muerte...".⁴³

Huellas y legado: Síntesis

El recorrido por los precedentes conceptuales del espacio de este Pabellón, junto a su análisis arquitectónico permiten identificarlo —a pesar de su corta y efímera existencia— como el germen de arquitecturas posteriores.

Su escala reducida y su funcionalidad expositiva lo sitúan en la actualidad en una posición de ventaja experimental respecto a otros proyectos coéteanos que intentaron la oblicuidad parcial del plano del suelo; como el *Centre Commercial de Sens* (1967-1970) realizado por el propio Parent, articulando el espacio interiormente a través de su circulación por rampas. O el proyecto de los arquitectos Van de Broek & Bakema para el Auditorio de la Universidad de Delf (1959-1966), cuyas superficies inclinadas colaboraban en su funcionalidad escenográfica.

La equiparación del Pabellón de Venecia con aquellos dos proyectos es pertinente por la común inclinación de sus planos del suelo. Sin embargo, su comparación nos remite a la diferencia de intensidad en función de la escala, incorporando con ello a la crítica las condiciones de oscilación de la arquitectura en función del binomio posición-dimensión.⁴⁴

El intento de liberalización de la gravedad y la negación de un antropomorfismo arquitectónico referido al vector vertical abajo-arriba se reflejó de forma más radical en el Pabellón respecto a aquel auditorio, o a aquel centro comercial, por su concentración teórica en tan reducida dimensión y sobre todo por la oblicuidad coreográfica de paredes y techo coordinada con la inclinación de los planos de suelo.

La influencia del Pabellón fue ensayada inmediatamente en la configuración interior del espacio doméstico por el propio Parent. El traslado de la proposición de *espace pincé* al ámbito doméstico fue su apuesta funcional para un nuevo habitar. La convergencia en ángulo agudo de techo y suelo inclinado colaboraba en la supresión de equipamiento y mobiliario tanto en la reforma del apartamento del pintor Andrée Bellaguet (1970-1971) como en su propia vivienda en Neully (1970-1971) [Fig.14].

43 Claude Parent, *Vivir en lo oblicuo*. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.2009), 34.

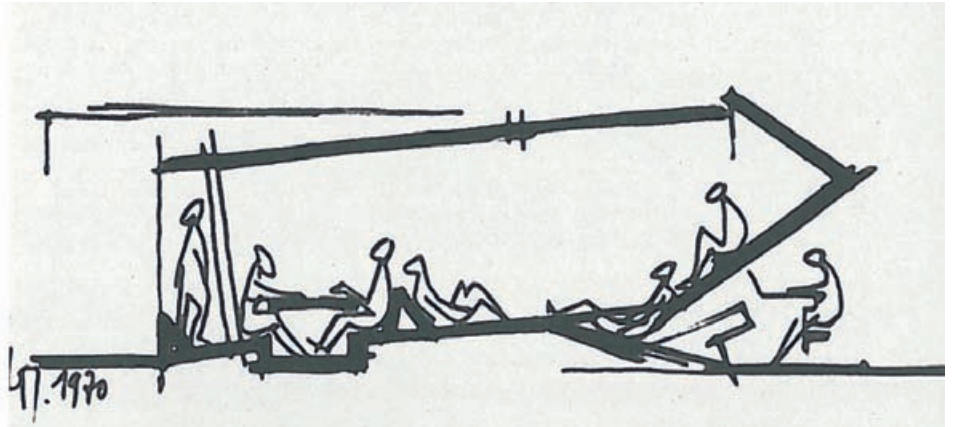
44 Juan Antonio Cortes, *La estabilidad formal en la arquitectura contemporánea*, 12.

Las huellas
de lo efímero
The traces
of the ephemeral

MARÍA PURA MORENO MORENO

El Pabellón de Venecia de Claude Parent (1970):
huellas teóricas y legado conceptual
de la *Fonction Oblique*

Claude Parent's Venise Pavilion (1970):
Fonction Oblique's theoretical traces
and conceptual legacy



[Fig.15]. Reforma del Apartamento de Andrée Bellaguet (1970-1971) en Neully-Sur —Seine (Hauts de Seine). Esquemas a Archives Parent. Recogido en Cat. Claude Parent L'Œuvre Construite. L'Œuvre Graphique. Cité de l'Architecture & du Patrimoine du 20 janvier au 2 mai 2010, p.234. Reforma de la Maison Claude Parent (1973-1974) en Neully-Sur —Seine (Hauts de Seine). Claude y Naad Parent rodeados de estudiantes en el salón. a Archives Parent. Recogido en Cat. Claude Parent L'Œuvre Construite. L'Œuvre Graphique. Cité de l'Architecture & du Patrimoine du 20 janvier au 2 mai 2010, p.237.

Él mismo a propósito de aquella idea de pliegue ergonómico afirmaba:

...los resultados se revelan extraordinarios y tengo la tendencia a considerar ahora como el mejor espacio de la arquitectura oblicua...El espace pincé ha emergido rehabilitado. Es el lugar de reposo por excelencia, el pliegue, la cama para reposar...⁴⁵

En ambos casos domésticos, la inclinación a 45° del suelo recubierto de moqueta negra —contrastando con las paredes claras— colaboraba en la desaparición de los objetos de mobiliario standard —camas, mesas, sillas, bancos, etc...— . Los muebles debían ser diseñados a medida para integrarse como un plano más del conjunto,⁴⁶ atendiendo a la posición ergonómica del cuerpo en cada función [Fig.15].

La hostilidad inicial hacia la formulación integral de la *Fonction Oblique*, confirmada por su poco reconocimiento en el panorama internacional de aquel contexto, ha menguado con el paso del tiempo. La experimentación de conceptos anticipados como continuidad, flujos de circulación o equilibrios inestables ha ido multiplicándose posteriormente en otras geografías y a otras escalas.

Su influencia conceptual, vista con la perspectiva del tiempo fue y sigue siendo inmensa. Y para corroborarlo solo hace falta preguntarse cuales son las huellas de topologías arquitectónicas contemporáneas como las sugeridas por Zaha Hadid, Greg Lynn, Lars Spuybroek o Foreign Office Architects o Lacaton & Vassal. Todas ellas evidencian una evolución respecto de otras propuestas realizadas anteriormente por arquitectos que colaboraron con Parent —en diferentes etapas— como Jean Nouvel, Daniel Libeskind o Coop Himmelb(l)au.

La exploración de aquella utopía de la *Fonction Oblique*, concretada al interior del Pabellón, se externalizó como en una homotecia, por ejemplo, a *promenades ex-*

⁴⁵ Michel Ragon, *Monographie critique d'un architecte. Claude Parent*, 174.

⁴⁶ Béatrice Simonot, "Claude Parent, el Riesgo erigido en modo operativo", *DC Papers, Revista de Crítica y Teoría de la Arquitectura*. Departamento de Composición Arquitectónica UPC nº 23, *Arquitecturas al límite* (Junio 2012): 55, <https://upcommons.upc.edu/handle/2099/12399> (consultado 7 de mayo 2019).

teriores que transformaban en transitables los planos inhabitados de las cubiertas de edificios de gran escala. Esa reversión de los tejados ha añadido una aprehensión novedosa de la arquitectura desde su quinta fachada. Proyectos construidos como la Opera de Oslo (2007) de la firma Snøhetta, el Museo en Neuhaus (2006) de Odile Decq⁴⁷ o la Terminal de Pasajeros de Yokohama (1995) de Foreign Office Architects, FOA dan prueba de ello, pero esta vez trascendiendo los principios del plano inclinado del interior de aquel Pabellón, al exterior configurando la propia volumetría de los edificios.

Otros ejemplos como *L'École d'Architecture* de Nantes de Lacaton & Vassal han ofrecido rampas que invitan a estudiantes y ciudadanos a establecerse en lo oblicuo no solo como lugar de circulación sino como otro hábitat más del edificio o de la ciudad, confirmando la intención del propio Parent, "...nosotros no hemos inventado la rampa, hemos propuesto que sea habitada".⁴⁸

La cuestión de la oblicuidad como elemento generador de una nueva concepción espacial ha evolucionado desde aquel dispositivo teórico, gracias a los avances tanto gráficos como constructivos y tecnológicos.

La exclusiva formalidad —incrementada por el uso del hormigón armado visto— de ejemplos construidos por Parent como la *Maison Drusch* (1963-1965) o la Iglesia de *Sainte Bernadette* de Nevers (1963-1966) adquirió consistencia conceptual en el espacio de aquel Pabellón que, aunque no abordaba las envolventes exteriores, marcó una proyección a nuestro presente. En este sentido, no resulta extraño el hecho de que Jean Nouvel, que negaba cualquier filiación de su obra con la pedagogía o el excesivo formalismo de Parent, recientemente le dedicara el Premio de su Concurso para la Philharmonie de París en 2008 a Claude Parent.⁴⁹

En definitiva, aquel pabellón efímero, ineficaz, oblicuo, e incómodo de atravesar proyectó un futuro, entonces inimaginable, donde la asunción de la belleza no consistía, como advertía Umberto Eco⁵⁰ en el placer de contemplar formas armónicas, sino al contrario, en una nueva manera de interpretar el mundo con otros ojos; disfrutando del retorno a modelos arcaicos, al mundo del sueño o la alucinación. Y principalmente al redescubrimiento de la materia a través de la interacción sensorial con el cuerpo.

La dificultad de la trasposición conceptual a otras escalas, o sus propias contradicciones —huecos muertos, y espacios inservibles— derivados de su escala reducida establecen un corpus crítico de profundo significado que merece ser superado y perdonado al contemplar su repercusión posterior.

El propio Parent era consciente de ello cuando confirmaba que "...sus mismas derrotas revisten un profundo significado: en el largo y contradictorio camino de la fantasía...". Y por ello, suscribimos, la identificación que hacía de aquel Pabellón como punto de inflexión hacia un porvenir por experimentar o como "... punto de parada que delimita el futuro que todavía queda por descubrir...".⁵¹ Descubramos ese nuevo porvenir, siendo conscientes de sus huellas precedentes.

Bibliografía

- 47 Lucía C. Pérez Moreno, "Claude Parent en Nueva Forma: La recepción de *Architecture Principe* en España" *Proyecto, Progreso y Arquitectura* nº11, (2014): 76-89, <https://revistascientificas.us.es/index.php/ppa/article/view/41/222> (consultado 19 de mayo de 2019).
- 48 Francis Rambert, "Absolument atypique, résolument moderne", en Claude Parent, *l'Œuvre construite, l'Œuvre graphique*, Frédéric Migayrou & Francis Rambert (Paris: Editions Hyx/ Cité de l'architecture, 2015), 21-27.
- 49 Béatrice Simonot, *La fou de la diagonale. Claude Parent, architecte*, (Paris: Actes Sud, 2008), 55.
- 50 Umberto Eco, "La Belleza", *A hombros de Gigantes. Conferencias en La Milanesiana 2001-2015* (Barcelona: Lumen, 2018), 55.
- 51 Bruno Zevi, "Encuentro con Parent", *Nueva Forma* nº 78-79 (1972): 7.

Bryant, Antony. 2014. Modernidad líquida, complejidad y turbulencia. En *Arte, ¿Líquido?*. Zygmunt Bauman et al. Madrid: Ediciones Sequitur, 59-70.

Buri, Samuel, Responses des artistes a l'invitation de Claude Parent. *Participation française à la biennale de Venise/ Préface de Claude Parent*. Exposition Venise, Biennale 1970. Recogido en

MARÍA PURA MORENO MORENO

El Pabellón de Venecia de Claude Parent (1970):
huellas teóricas y legado conceptual
de la *Fonction Oblique*

Claude Parent's Venise Pavilion (1970):
Fonction Oblique's theoretical traces
and conceptual legacy

Bibliothèque Kandinsky, Centre de Documentation et de Recherche du Musée Nationales.Centre Pompidou. 1970 VENIS 7 G.f.

Cohen, Jean Louis. French Pavilion, 1912, Fausto Finza. A Beaux-Arts exercise in the Giardini, <http://www.commonpavilions.com/pavilion-france.html> (consultado 15 de mayo de 2019)

Cohen, Jean Louis. 2014. *L'architecture au XXe siècle. Modernité et continuité*. París: Hazan.

Cortes, Juan Antonio.1991. *La estabilidad formal en la arquitectura contemporánea*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones Universidad de Valladolid.

Cortes, Juan Antonio. 1991. La oblicuidad como recurso las vanguardias. Contra la ley del ángulo recto: de Theo van Doesburg a Louis Kahn. *Escritos sobre arquitectura contemporánea, 1978-1988*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid). 163-172, http://oa.upm.es/45487/1/1991_oblicuidad_JAC.pdf (consultado 20 de Mayo de 2019)

Cortes, Juan Antonio.2018. *La liberación vanguardista. Nuevos principios formales en el arte y la arquitectura del siglo XX, 1900-1931*, Volumen 2. Madrid: Fundación Arquia.

Doesburg, Théo Van. 1925. La évolution de l'architecture moderne en Hollande. *L'Architecture Vivante*, (Automne & Hiver): 14-20.

Eco, Umberto.1992. *Obra Abierta (1962)*. Barcelona: Planeta de Agostini, <https://fdocuments.co/document/obra-abierta-de-eco.html> (consultado 25 de mayo de 2019).

Eco, Umberto. 2018. La Belleza. *A hombros de Gigantes. Conferencias en La Milanésiana 2001-2015*. Barcelona: Lumen.

Fullaondo, Juan Daniel.1968. *Claude Parent y Paul Virilio 1955-1968, arquitectos*. Madrid: Alfa-guara.

Fullaondo, Juan Daniel. 2006. Toujours l'oblique. *Claude Parent Vue par...50 témoignages du monde entier*. París: Ed. Groupe Moniteur, Département Architecture.

Fullaondo Buigas del Dalmau, Diego. 2012.La invención de La Fonction Oblique. Tesis Doctoral. Departamento de Proyectos de Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, <http://oa.upm.es/10713/> (consultado 20 de mayo de 2019)

Giedion, Sigfried. 1975. *La arquitectura, fenómeno de transición: las tres edades del espacio en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Giedion, Sigfried. 1978. *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*. Madrid: Dossat.

Jaffé, Hans. 1969. The diagonal Principe in the Works of Van Doesburg and Mondrian. *The Structurist* nº9: 14-21.

Linares de la Torre, Oscar. 2015. Las concepciones espaciales de Sigfried Giedion como teoría del proyecto. *BAC, Boletín Académico. Revista de Investigación y Arquitectura Contemporánea*, nº5:11-18.

Panofsky, Erwin. 1973. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores.

Parent, Claude.1970. El pabellón de Francia. *Arquitectura* nº144: 34-35.

Parent, Claude.1970. *Participation française à la biennale de Venise/ Préface de Claude Parent*. Exposition Venise, Biennale 1970. Recogido en Bibliothèque Kandinsky, Centre de Documentation et de Recherche du Musée Nationales.Centre Pompidou. 1970 VENIS 7 G.f.

Parent, Claude.1971. Biennale de Venise 1970. *Nueva Forma* nº63: 66-67.

Parent, Claude.1975. *Claude Parent, Architecte. Un homme et son métier* París: Éditions Robert Laffont S.A.

Parent, Claude. 2009. *Vivir en lo oblicuo*. Barcelona: Gustavo Gili S.A.

Pérez Moreno, Lucía C. 2014. Claude Parent en Nueva Forma: La recepción de *Architecture Principe* en España. *Proyecto, Progreso y Arquitectura* nº11: 76-89 <https://revistascientificas.us.es/index.php/ppa/article/view/41/222> (consultado 19 de mayo de 2019)

Ragon, Michel.1982. *Monographie critique d'un architecte. Claude Parent*. París: Dunod.

Rambert, Francis.2015. Absolutement atypique, résolument modern. En *Claude Parent, l'Œuvre construite, l'Œuvre graphique*, Frédéric Migayrou & Francis Rambert. París: Editions Hyx/ Cité de l'architecture, 21-27.

Schmarsow, August. *La esencia de la creación arquitectónica, 1893*, (conferencia pronunciada en la Universidad de Lipzig el 8 de Noviembre de 1893, <https://historiadelaarte2008.wordpress.com/2008/09/26/la-esencia-de-la-creacion-arquitectonica/> (consultado 1 de Mayo de 2019).

Simonot, Béatrice. Junio 2012. Claude Parent, el Riesgo erigido en modo operativo. *DC Papers, Revista de Crítica y Teoría de la Arquitectura*. Departamento de Composición Arquitectónica UPC nº 23, Arquitecturas al límite: 55, <https://upcommons.upc.edu/handle/2099/12399> (consultado 7 de mayo de 2019).

Béatrice Simonot. 2008. *La fou de la diagonale. Claude Parent, architecte*. Paris: Actes Sud.

Virilio, Paul. 1966. La Fonction Oblique. *Architecture Principe*, nº1, (Février, 1966). En *Architecture Principe: 1966 et 1996*. 1996. Besançon: Les Editions de l'imprimeur.

Zevi, Bruno. 1972. Encuentro con Parent. *Nueva Forma* nº 78-79: 7.