

Skanderbeg, Tirana. Una sección llena de nada (plano fijo)

Urtzi Grau Magaña
Guillermo Fernández-Abascal
Christina Deluchi

Las imágenes del fotógrafo belga Maxime Delvaux de la plaza de Skanderbeg en Tirana completada por el despacho de arquitectura belga 51N4E y el artista albanés Anri Sala en 2017 tienen al menos tres lecturas. Su contenido nos permite acceder a la compleja historia del proyecto, revelando las conexiones entre las decisiones de diseño, las políticas de transformación urbana de la ciudad y sus dirigentes, e incluso, en algunos casos, la imaginación política de Albania frente a la Unión Europea. Su formato, a medio camino entre fotografías tradicionales y videos de plano fijo, nos ayuda a entender como 51N4E trata de explicar no solo sus proyectos sino sus los procesos de diseño y la reorganización de la oficina. Finalmente, como fotografía de arquitectura, nos desvelan los efectos que la irrupción de la fotografía digital ha tenido en la documentación de proyectos arquitectónicos.

PALABRAS CLAVE

Fotografía de arquitectura, espacio público, renovación urbana, fotografía digital

KEYWORDS

Architectural Photography, Public Space, Urban Renewal, Digital Photography

En 2008, el despacho de arquitectura belga 51N4E y el artista albanés Anri Sala ganaban el proyecto para el ordenamiento del área de la plaza de Skanderbeg en Tirana¹. El hiperbólico título del concurso, “llamada de ayuda” [*call for help*], daba a entender tanto la urgente necesidad de una intervención, como la ambición del organizador, el alcalde de la ciudad y actualmente primer ministro del país, Edi Rama. El dirigente, adalid del acercamiento de Albania a la Unión Europea, se encontraba inmerso en una campaña de transformación urbana conocida globalmente por la decisión de repintar las fachadas de la ciudad con murales de colores vistosos. El paso de las superficies verticales a la

Urtzi Grau Magaña

Arquitecto que combina la práctica profesional y la investigación académica. Es responsable de proyectos de renombre internacional como el Velódromo de Medellín (2012), Casa OE (2016), Biblioteca Lorenteggio en Milán (2019) o *The future of Living* (2019). Es autor de varios libros, entre ellos *Folk Costumes Indo Pacific Air* (Bruselas: APE, 2022), *Better Together, Stories of Contemporary Documents* (Melbourne: URO, 2022) o *Learning to Live Together: Humans, Cars, and Kerbs in Solidarity* (Madrid: Bartlebooth, 2021). Su trabajo ha sido exhibido en la Bienal de Venecia (2021); la Bienal de Seúl (2017), la Trienal de Diseño de Estambul (2016); y la Bienal de Arquitectura de Chicago (2015). Afilación actual: Senior Lecturer, School of Architecture, University of Technology Sydney (UTS)
E-Mail: urtzi.grau@uts.edu.au
ORCID iD: 0000-0003w1906-1615

Guillermo Fernández-Abascal

Arquitecto, profesor en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Sídney y socio fundador de la oficina GFA2 trabajando desde Sídney (Australia) y Santander (España). Su obra cuestiona la diferencia que existe entre investigar y diseñar edificios e incluye diagramas, historias, exposiciones, películas, prototipos, viviendas y edificios públicos alrededor del mundo. Sus proyectos colaborativos incluyen los libros *Regional Bureaucracy*, *Folk Costumes, Indo-Pacific Air*, la exhibición *Analogue Images* y la sede de la Fundación Enaire en Santander. Afilación actual: Practice Fellow, School of Architecture, Design, and Planning, The University of Sydney
E-Mail: guillermo.fernandez-abascal@sydney.edu.au
ORCID iD: 0000-0002-0334-3290

Christina Deluchi

Profesora en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Tecnológica de Sydney (UTS). Christina está actualmente cursando un doctorado en la Universidad de Melbourne. Sus investigaciones recientes examinan la relación entre la arquitectura, la política y las imágenes y cómo estas participan en la producción de identidades urbanas. Christina ha publicado recientemente un capítulo en el libro titulado 'La construcción política de la imagen global de Medellín: estrategias de reemplazo, borrado y desconexión a través de intervenciones urbanas y arquitectónicas' en *The Routledge Handbook of Architecture, Urban Space and Politics, 2022*. También ha publicado en revistas académicas como *Interstices, idea journal e Interiority*, y ha exhibido su trabajo en la Bial de Chicago, el Taubman College of Architecture y la UTS Gallery. Afiliación actual: Lecturer, School of Architecture, University of Technology Sydney (UTS)
E-Mail: Christina.Deluchi@uts.edu.au
ORCID iD: 0000-0003-2413-3927

horizontalidad de la plaza tenía una dificultad: debía negociarse la enorme superficie del solar de 40.000 m² en el centro de la capital albanesa que, aunque parecía vacío, contenía restos de los múltiples pasados que el país balcánico, y por extensión Europa, habían atravesado a lo largo del siglo XX.

Skanderbeg se abrió en 1917, cinco años después de la independencia albanesa del imperio Otomano, durante la ocupación Austrohúngara en la primera guerra mundial. Nació con el ímpetu de convertirse en un espacio de representación institucional de la futura capital, que no sería tal hasta 1920. Producto de sucesivas remodelaciones, el bazar histórico y la mezquita de Mahmud Muhsin Bey Stërmasi que la rodeaban desaparecerían en 1959 cuando Nikita Khrushchev, por entonces primer secretario del Partido Comunista de la Unión Soviética, colocó la primera piedra del Palacio de la Cultura de Tirana [*Pallati i Kulturës*]. Una segunda mezquita, la Hajji Et'hem Bey de 1821 sobrevivió las sucesivas reformas y los cambios políticos, abriendo de nuevo sus puertas en 1991 tras el final del régimen de comunista. Frente a ella, se levantaría en 2012 la catedral ortodoxa de la Resurrección [*Katedralja Orthodhokse 'Ngjallja e Krishtit'*], completando la representación de edificios religiosos en la plaza y el equilibrio de culto tras la guerra de los Balcanes de los años noventa. Por el lado secular, la torre del reloj de 1822, la biblioteca nacional, presente desde la institución de Tirana como capital de Albania, y la Ópera y el Museo Nacional de Historia [*Muzeu Historik Kombëtar*], resultado de las políticas culturales socialistas durante el régimen comunista se contraponen con la sede del Banco Nacional de Albania [*Banka e Shqipërisë*], responsable de la política monetaria del país, el Hotel Internacional de Tirana [*Pesëmbëdhjetëkësh*], construido en 1975 como símbolo de la modernidad Soviética y lugar de reuniones del Politburó, remodelado en 2001 para adaptarse a las necesidades de las reuniones corporativas, y el nuevo Hotel Plaza, completado por 51N4E un año antes de terminar Skanderbeg e icono de la apertura del país a Europa. Por último, el Ayuntamiento de Tirana [*Bashkia Tiranë*], así como las sedes de los ministerios de Infraestructuras, Agricultura, Economía, y Energía, completan los alzados de la plaza recorriendo, de manera casi pedagógica, la historia nacional y sus modos de gobierno, culminando en la estatua ecuestre de la figura que le da nombre al lugar, el héroe Albano del siglo XV, George Kastrioti Skanderbeg.

El proceso de construcción iniciado en 2010 vendría a reproducir las contraposiciones sociales, políticas y urbanas presentes en el solar, así como su fragmentaria historia. Tras el primer año de construcción, el cambio en el gobierno municipal tras las elecciones de 2011 lleva a la suspensión del proyecto. El nuevo alcalde, Lulzim Basha del Partido Democrático de Albania, cercano a las posiciones de los partidos de derecha y centro derecha europeos, cancela el proyecto, construye una gran rotonda temporal y devuelve el tráfico rodado a la plaza, reproduciendo las posiciones ideológicas sobre la presencia de coches en los centros urbanos que aún persisten en toda Europa. Cuatro años más tarde, tras las elecciones municipales de 2016, el Partido Socialista de Albania recupera la alcaldía y un nuevo edil, Erion Veliaj, continua el proyecto, añadiendo un aparcamiento subterráneo y aumentando el área verde. Las obras tardarán dos años más en completarse, nueve desde del concurso, y la plaza abrirá al público en 2017². Un año más tarde, fiel al fervor europeísta del convocante, el proyecto ganará el Premio Europeo

Fig. 01
Fotograma de video digital sin título de
Maxime Delvaux de 2019 del centro de la
plaza de Skanderbeg en Tirana.

de Espacio Público de 2018 y en 2019 sería uno de los cinco finalistas del Premio de Arquitectura Contemporánea de la Unión Europea (Premios Mies van der Rohe).

Posiblemente la imagen más conocida de la plaza de Skanderbeg es la que aparece en la portada del libro de *51N4E, Skanderbeg Square, Tirana* (Ruby Press, 2017). Tomada por el fotógrafo belga Filip Dujardin con zoom y desde la distancia, seguramente desde lo alto del *Pesëmbëdhjetëkateshi*, es una fotografía que aleja los puntos de fuga hasta hacerla parecer una proyección axonométrica. La imagen muestra el pavimento de la plaza, una retícula pétreo de tonos rojos apastelados girada 30 grados, y el público que la atraviesa. Unas manchas parabólicas en el suelo señalan los lugares donde el agua discurre hacia el perímetro de la plaza, fuera de la imagen, cambiando el color del pavimento en su recorrido. El nivel de abstracción por la falta de puntos de fuga, amplificado por la desaparición de los límites de un pavimento que parece extenderse hasta el infinito, es extremadamente efectivo para introducir extrañeza en la imagen. La plaza no solo está separada de su contexto urbano, sino de muchas de las historias que la construyen. En contraposición al paisaje surrealista de Dujardin, la fotógrafa albanesa Blerta Kambo ha capturado la intimidad de la plaza a través de zooms de la vida cotidiana. Una de sus fotos más icónicas retrata a tres señoras sentadas sobre las sillas verdes de manera no convencional mientras charlan y parece el alter ego de la imagen de Dujardin. Centrada sobre los usuarios en la plaza, captura con precisión sus actividades diarias, dejando de lado las decisiones de diseño urbano que las hacen posible.

Quizá tratando de sintetizar a Dujardin y Kambo, 51N4E encargó al fotógrafo belga Maxime Delvaux documentar el de nuevo proyecto para su nueva página web³. Delvaux, nacido en los años ochenta, combina con soltura los enfoques de otras figuras antagónicas de la generación anterior como el fotógrafo holandés Iwan Baan, que en los primeros del siglo XXI reintrodujo la figura humana, el contexto y las fotos aéreas en las fotografías de arquitectura y del también holandés Bas Princen que construye sus imágenes con una tensión formal desmesurada enfatizando la autonomía de los objetos retratados. El resultado del encargo fue una serie de dieciséis imágenes, que, en realidad, no son tan diferentes a las que las precedieron. Algunas son prácticamente idénticas. El desplazamiento del objetivo de Delvaux hacia el contexto y la ocupación del espacio público, que tanto le interesa a Kambo, recurre a encuadres similares a los de Dujardin. Pero las nuevas imágenes permiten leer otra plaza. Una que combina heroísmo e intimidad, en continua tensión entre las narrativas de identidad nacional inscritas en el solar, el pragmatismo de una obra pública de esa escala y la efectividad del diseño para auspiciar nuevas condiciones colectivas.

¿Pero cuál es el proyecto que ha de retratar Delvaux?

¿Cómo es el espacio público que aspira a transformar la percepción de una ciudad? ¿Qué tipo de fotografías permiten explicar el *realpolitik* albanes en Europa? ¿Cómo se construyen estas imágenes? La ambición desmedida de las preguntas no es casual; están a la altura de la propuesta ganadora del concurso de la plaza. 51N4E propuso construir, en mitad de los edificios institucionales de Tirana, una pirámide de dimensiones similares a sus parientes egipcias. La inversión simbólica (llenar el vacío destinado al público frente a las arquitecturas del poder con una de sus formas primigenias más reconocibles) es tan disruptiva como contextual.

La pirámide de la plaza replica otra ya existente en la ciudad, la *Pirámide de Tirana [Piramida]*, de dimensiones similares y ubicada dos manzanas al sur de la plaza. Si la acelerada historia de *Piramida* había acabado con su aplacado marmóreo y había convertido sus paredes inclinadas en improvisados espacios públicos, la pirámide de Skanderbeg recupera la materialidad pétreo y la acompaña de una brutal reducción de altura. La *Piramida* alcanzaba los 21 m de altura. La cúspide de la pirámide de Skanderbeg se eleva sólo 2.3 m sobre su perímetro, o más exactamente, iguala en altura al plinto del *Pallati i Kulturës*. El centro de la plaza es pues un mirador excepcional y accesible que invierte la direccionalidad de las miradas. No solo es el punto más alejado de los edificios, es un lugar que existe en oposición a ellos. Desde esta cúspide, la actividad pública se despliega en unas pendientes del 4%, mucho menos vertiginosas que las del antiguo museo comunista en ruinas⁴.

Un cinturón de vegetación que separa la pirámide de los edificios existentes, y surtidores escondidos bajo 24.000 m² de baldosas levemente inclinadas que transforman el conjunto en una gran fuente accesible, completaban la propuesta. La extensión del pavimento hacia innecesario limitar las zonas húmedas. Invisibles excepto cuando están activas, las únicas trazas de su existencia son las pátinas de agua deslizando lentamente. En los collages de 51N4E y Anri Sala para el concurso, el agua forma espejos informes. Las imágenes recuerdan a un cuadro de Jean Arp rodeado por la vegetación tomada de Henri Rousseau y todo ello insertado en una obra de René Magritte⁵. Las referencias no son casuales, sino que apuntan a los intereses artísticos de los autores, y, más importante, a las ambiciones europeizantes del jurado⁶, que premió un espacio público construido combinando realismo exotizante francés, dadaísmo alemán, y surrealismo belga, quizá una de las definiciones más pertinentes de los orígenes de la Unión Europea.

A pesar de los retrasos en su ejecución, el proyecto finalmente construido mantiene sus elementos principales: un anillo verde rodeando una pirámide de piedra manchada por el agua de las fuentes que la puntúan. El cambio más notable es invisible, un aparcamiento subterráneo. Una de las imágenes de Delvaux que mejor permite entender el funcionamiento del conjunto está tomada desde los porches del *Pallati i Kulturës*, apuntando la cámara al Oeste de la plaza, desde el único lugar en cinturón verde donde los árboles desaparecen para permitir el acceso al Palacio de la Ópera. La imagen es en realidad un díptico, dividido en dos cuadrados casi perfectos por uno de los pilares del porche. El derecho encuadra el escorzo del *Muzeu Historik Kombëtar* flanqueando el Norte de la plaza y el izquierdo muestra la fachada del *Banka e Shqipërisë* al otro lado de la pirámide. Es una imagen teatral y didáctica. Recuerda un decorado organizado en una secuencia de planos que presentan las capas del proyecto enmarcadas en la arquitectura existente. Al fondo, el anillo verde que separa Skanderbeg de Tirana no llega a ocultar sus nuevos rascacielos. Su ancho es variable. Tras su incorporación en la fase de desarrollo del proyecto, la oficina de paisajismo belga Plant en Houtgoed diseñó y especificó los doce jardines perimetrales que la componen. Construidos con hierba, sombra, bancos, árboles, insectos, y pájaros, reaparecen en los márgenes del primer plano de la imagen, recordándonos que rodean la plaza completamente.

A diferencia de las actividades informales que pueblan las imágenes del concurso, en el proyecto construido los elementos que

permiten al público ocupar el perímetro vegetal están cuidadosamente diseñados. La imagen de Delvaux así lo explica. En primer plano, protegidos del sol en un probable día caluroso de verano en Tirana, cuatro personas observan a los paseantes cruzar la plaza, sentadas en las sillas que 51N4E diseñaron especialmente para el proyecto. Móviles, como las sillas Sénat de 1923 para el *Jardin du Luxembourg* en París (también conocidas como las sillas Luxemburgo) y, obviamente inspiradas en la geometría y el tono verde de la colección de muebles de exterior Palissade de los hermanos Rowan y Erwan Bouroullec para HAY de 2015, la distorsión de sus proporciones transforma radicalmente su uso. Sus 80 cm de ancho las convierte en un asiento demasiado grande para una persona y demasiado pequeño para dos. Así que, como muestra la imagen, se puede usar de ambas maneras. Las sillas obligan a los usuarios a tomar posición sobre cómo se comparte el reposo en la plaza. No buscan confort, sino que construyen una incomodidad donde los usuarios deben decidir por sí mismos cómo gestionar las distancias interpersonales. Se trata de la pieza del proyecto que más claramente ilustra el interés de 51N4E en la participación y la negociación para definir el papel de la arquitectura, y, no por casualidad, refuerza la idea que la nueva plaza tiene sus ancestros en espacios públicos clásicos de otras capitales de la Unión Europea.

A la derecha de la imagen aparece el otro banco que 51N4E diseño para el proyecto. Se trata de un robusto banco de terrazo, inmóvil, y sólido, que parece revertir la ligereza de las sillas verdes. Pero por muy diferentes que parezcan sus ambiciones son similares en términos de usos y orígenes. Su geometría es torpe, demasiado robusta para su discreto tamaño. El prisma triangular que los divide en dos en su centro cancela la horizontalidad que los acercaría a los grandes bancos corridos que pueblan las plazas vacías de la alta modernidad, pero les permite conversar con la robusta modernidad soviética del *Pallati i*

Fig. 02

Fotograma de video digital sin título de Maxime Delvaux de 2019 del oeste de la plaza de Skanderbeg en Tirana visto desde los porches del *Pallati i Kulturës*.



Kulturës y el *Muzeu Historik Kombëtar*. Cada uno de los lados del banco es lo suficientemente amplio que dos personas se sienten cómodamente, pero la pieza triangular también puede utilizarse de respaldo, lo que lo transforma en una *chaise longue* doble que obliga a colocar las piernas sobre el banco, excluyendo a otros usuarios. La ambivalencia de uso se reproduce en su materialidad que pudiera referir a Milán o Bruselas, aunque es, a la vez, tautológicamente contextual. Construidos con los restos de las preexistencias del solar, los bancos refieren tanto a la historia de la plaza como a la fachada de la torre del Hotel Plaza, construida con el mismo material, otro icono del renacimiento europeo de Tirana auspiciado por Rama completado por 51N4E un año antes de completar Skanderbeg.

La cantidad de decisiones de diseño en el perímetro verde contrasta con la pirámide que encuadra, una superficie aparentemente vacía, pero simbólicamente henchida. Desde las imágenes del concurso la superficie de piedra ha pasado de ser gris a estar cubierta por un manto de polvo amarillo blanquecino bajo el que se distingue un mosaico que podría ser una de las alfombras *Farben* de Gerhard Richter. En realidad, se trata de 129,600 baldosas de piedra, de treinta tipos distintos, tomados de diferentes regiones del país formando un collage multicolor. En el funcionamiento simbólico de este gesto se entrelazan las biografías de los autores y los clientes, al igual que la historia de las relaciones entre arte y poder en Tirana. Una historia que podría comenzar en otro mosaico, titulado *Los Albaneses*, que preside la plaza desde la fachada desde el *Muzeu Historik Kombëtar* que aparece a la izquierda en la imagen de Delvaux. Completado en 1981, en sus 400 m² presenta, al más puro estilo del realismo socialista, trece figuras históricas albanas avanzando hacia la culminación de la historia. Rama, artista y académico antes que político, e hijo de Kristaq Rama, uno de los representantes más destacados del realismo socialista albanes, conocía íntimamente el funcionamiento de estos grandes murales cuando a su llegada a la alcaldía comienza a cubrir con murales las fachadas de la capital. Rama ha explicado hasta la extenuación el funcionamiento social de estas operaciones de transformación urbana aparentemente superficiales⁷, pero el reconocimiento global del proyecto llegaría gracias al video “Dammi i Colori” de un antiguo alumno suyo en la escuela de arte, Anri Sala⁸. Cinco años más tarde sería Sala, en colaboración con 51N4E, quien estaría al cargo de proponer el mural más grande de toda la ciudad, la superficie de Skanderbeg, que cerraría la colección de representaciones históricas de la identidad nacional que rodean la plaza. Completada al mismo tiempo que la restauración del mural *Los Albaneses* eliminaba la estrella roja de la bandera albana y el volumen del *Manifiesto Comunista* de las manos de uno de sus protagonistas, el diseño de la plaza construye una nueva representación nacional a través la abstracción y *land art* que ha permeado los memoriales públicos desde el *Vietnam Veterans Memorial* de Maya Lin de 1982. El mosaico del pavimento elimina las figuraciones que personifican los valores nacionales para ligar la identidad albana a la multiplicación casi infinita de individualidades transfiguradas en las baldosas de 40 x 45 cm, hechas, literalmente, de la materia que compone el país, sus rocas. Esta burda metáfora, una pirámide en el centro de Tirana construida con las rocas de la nación albana, se negocia con banalidad doméstica de las baldosas. La alfombra de piedra que dibuja el mapa geológico del país parece inconmensurable por su



03

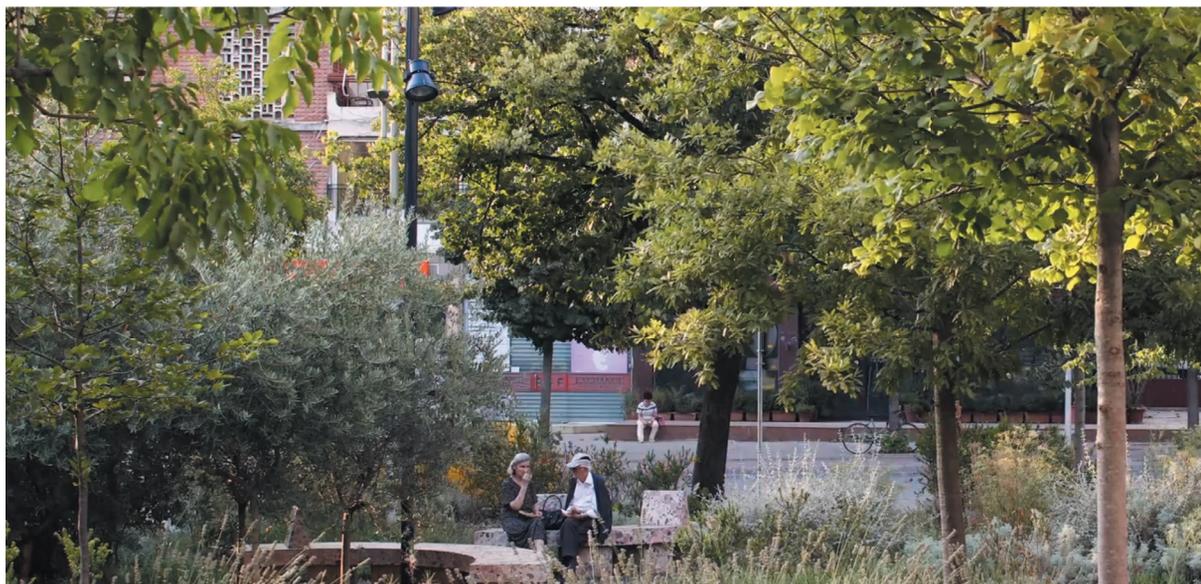
dimensión, pero en realidad es ilegible porque está permanentemente cubierta de polvo.

La suciedad propia de los pavimentos públicos, la contaminación de la ciudad y la sequedad del verano no son accidentales. Ocultan la superficie de la pirámide, para que las fuentes la revelen. La imagen de Delvaux muestra como los surtidores de las imágenes del concurso han desaparecido, y han sido sustituidos por escorrentías que emanan del pavimento. El agua, en su recorrido, reduce la temperatura de las piedras, y, por evaporación, la temperatura general de la atmósfera. En la imagen, las manchas más lejanas funcionan como espejos donde se refleja el paisaje urbano y fragmentos del cielo. Las más cercanas, gracias a la diferencia del ángulo de visión y la capacidad del agua para retirar la suciedad superficial, nos permiten ver lo que hay debajo, fragmentos de la geología albana. El agua, por tanto, opera como la pirámide, en equilibrio entre la legibilidad de narrativas populistas sobre la identidad nacional, la economía de medios de una operación pública de gran escala, y la autonomía poética que caracteriza de las decisiones estéticas. Las manchas de agua refieren a los lagos de Albania, permiten descubrir su geología, refrescan la plaza y que el cielo recorte el lateral de una pirámide⁹.

Esta estrategia de representación por capas explicativas no es una excepción. Reaparece en continuamente en imágenes de Delvaux. En el caso de la tomada desde los porches del *Pallati i Kulturës*, pero esta vez mirando hacia el sur, no está construida como un alzado teatral, sino como una sección que desvela las bambalinas de la imagen anterior. A la izquierda aparece la cúpula y el minarete de la mezquita Hajji Et'hem Bey, a la derecha la sede del Ministerio de Agricultura, frente al que ondea la bandera nacional de Albania. La base de la pirámide, a la derecha de la imagen, se encuentra varios metros más abajo que el observador y ha dejado de ser un mosaico de píxeles rosados para

Fig. 03

Fotograma de video digital sin título de Maxime Delvaux de 2019 del sur de la plaza de Skanderbeg en Tirana visto desde los porches del *Pallati i Kulturës*.



04

Fig. 04
Fotograma de video digital sin título de Maxime Delvaux de 2019 de las áreas verdes de plaza de Skanderbeg en Tirana tomada de la web de los autores del proyecto, el despacho belga 51N4E.

pasar a ser un plano gris cruzado por una lámina de agua. El centro de la imagen lo ocupa la vegetación que define el límite del proyecto y negocia sus cambios de nivel. Los árboles, aún precarios, sustentados por cortavientos, se completan con una capa de arbustos altos, otros bajos y finalmente las plantas perennes más cerca del suelo incluyendo especies como la *Salvia argentea*, la *Euphorbia dendroides*, la *Phlomis fruticosa*, o la *Asphodeline lutea* y otras variedades nativas que, en algunos casos, extintas en Albania, se recuperaron en diferentes lugares de Europa. El collage vegetal conecta con la red de espacios verdes de la ciudad, da continuidad a las arquitecturas inconexas que en su día representaron sistemas de gobierno aparentemente antagónicos, y a la vez, como un foso medieval, las separa del pavimento, defendiendo la autonomía de la pirámide. Desde la plaza, la vegetación difumina la presencia de los edificios institucionales, ocultándolos tras un telón verde. En la imagen podemos ver como el *Pallati i Kulturës* conserva parte de sus escalinatas ceremoniales, pero ya no llegan a la plaza, acaban abruptamente en la zona ajardinada. Gracias a ella es imposible observar la plaza desde sus porches. Las copas de los árboles lo impiden. Para disfrutar de la vista es necesario bajar los escalones. Acercarse a la sombra de los árboles. Bajo ellos, los bancos de terrazo permiten observar la plaza desde una posición privilegiada. Al otro lado de la vegetación, sobre el pavimento, unas piezas de mobiliario urbano en forma de barcas demuestran que el diseño de la plaza ha continuado su curso y ya no respeta el proyecto original.

Los mecanismos narrativos y compositivos son tan explícitos, que pueden llegar a cegarnos. Mientras leemos el proyecto a través de las imágenes de Delvaux, no debemos olvidar lo que estamos mirando: un conjunto de imágenes a las que se puede acceder, en la mayoría de los casos, sólo a través de dispositivos digitales, una serie de documentos que carecen del sustrato físico de las fotografías analógicas, un conjunto de emisiones lumínicas que nuestra retina lee como unitarias,

una colección de representaciones que se desplazan cuando nuestros dedos rozan la superficie del móvil. Sin tener en cuenta esta transformación material no se puede entender su funcionamiento. Si el papel de la fotografía como medio y mediador hizo que la arquitectura moderna se difundiera masivamente —visual y discursivamente—, la llegada de la tecnología digital ha aumentado drásticamente su alcance, transformando las representaciones de la arquitectura en una mercancía consumida a una escala sin precedentes. La velocidad de circulación afecta a las imágenes de Delvaux. De la serie de dieciséis, seis, literalmente, se mueven, algunos de sus elementos no se están quietos. No son fotografías, sino seis videos, tratados como planos fijos similares a *Empire* de Andy Warhol, pero con una duración muy limitada. El encuadre no varía, y la acción está limitada a elementos menores en el cuadro. El viento moviendo la hierba, un sutil gesto de cariño de una pareja compartiendo un banco o un coche que se mueve al otro lado de la vegetación registran los acontecimientos de la vida cotidiana que se desarrollan en la plaza. Como los planos anodinos de su compatriota Chantal Akerman, pero con un cariz quizá más optimista, los planos fijos de Delvaux obligan al espectador a tener paciencia con la lentitud de la vida diaria, para poder apreciar la relación entre el paso del tiempo y el espacio que se ocupa.

No es la primera vez que Delvaux utiliza esta técnica. Desde 2014, videos similares han formado parte de sus colaboraciones con el despacho belga BAUKUNST y la compañía francesa de producción de imágenes digitales ArtefactoryLab¹⁰. El encuentro entre tres disciplinas necesario para crear estas imágenes digitales no sólo permite añadir movimiento, también desmontan las formas tradicionales de autoría¹¹. Pero los planos fijos de Skanderbeg no ponen en cuestión la autoría del proyecto. Más bien apuntan una colaboración que, encajada dentro del encargo profesional, es posible gracias al vídeo corto y sus formas de distribución. Las imágenes son un encargo para la web 51N4E, diseñada por el estudio londinense OK-RM, no están limitadas al proyecto de la plaza. En la web puede encontrarse videos similares de otros proyectos y de los procesos participativos que los han generado, así como los cambios creativos y organizativos del despacho¹². Actualmente, los videos de plano fijo de Delvaux se han convertido en la imagen virtual de 51N4E. Cada una de las secciones de su web se abre con uno de ellos a pantalla completa. Su capacidad para capturar las relaciones entre la arquitectura y sus ocupantes permite argumentar las capacidades sociales de la primera. Su limitada duración está ajustada para el régimen de déficit de atención que define el consumo de imágenes digitales. Su estilizado realismo, hace que trascienda el encargo profesional para validarse como ejercicios visuales separados los proyectos que documentan. En ese sentido estos planos fijos parecieran llevar en su lógica la tensión entre marketing, pragmatismo y alta cultura que tan bien capturan la plaza.

En cualquier caso, la adecuación de las imágenes a los encargos de 51N4E no hace justicia a los planos fijos de Delvaux. Su poder se encuentra en otro lado. Su capacidad de representar la plaza encaja en la lectura histórica que evalúa las imágenes por su capacidad de presentar la realidad. Pero van más allá. Hay algo en ellas que anula la dualidad realidad-representación. Los sutiles movimientos introducidos en lo que a todas luces parece una fotografía, desorganizan nuestra relación con ella. La desgarran, como ha argumentado Andrea Soto Calderón refiriéndose al trabajo de la cineasta argentina Lucrecia Martel¹³.

Como en Martel, la duración, el cambio de ritmo que altera la percepción del tiempo es el material con el que trabaja Delvaux. Reducir la velocidad, construir imágenes que producen un lapso parece ser el proyecto último de sus planos fijos. Hay que recordar que, en su trabajo como fotógrafo, Delvaux se niega a usar cámaras digitales porque considera que la lentitud del revelado analógico de gran formato introduce un bloqueo en la velocidad de producción y consumo de las imágenes actuales. No sorprende por tanto que sus videos, tomando lecciones aprendidas del artista belga David Claerbout, sean planos fijos llenos de nada. RA

Notas

01. El concurso y la obra fueron financiados por Sheikh Sabah Al-Ahmed Al-Jaber Al-Sabah, Emir de Kuwait. Para la fase de desarrollo y construcción el equipo de 51N4E y Anri Sala se amplió con los paisajistas Plant en Houtgoed, y la compañía albanesa IRI. La propuesta del despacho holandés MVRDV y los paisajistas alemanes TOPOTEK recibió el segundo premio, y el despacho español MAP Arquitectos el tercer premio. La heterogénea lista de invitados también incluía la oficina francesa Architecture-Studio, el arquitecto afincado en Estados Unidos Daniel Libeskind, y el despacho italiano Atena Studio & Partners.

02. Entre 2011 y 2016, durante la paralización del proyecto, 51N4E se curte en proyectos en Albania, de ser turistas pasan a ser un agente habitual en la ciudad. A la experiencia en intervenciones urbanas de reducida escala que van desde una gasolinera escenográfica (Europetrol, 2006) a una barandilla para un puente (Lana Bridge, 2008), a una remodelación interior institucional para el Centro de Apertura y Diálogo (COD, 2015) se suma a la torre del Hotel Plaza, cuyo concurso ganó en 2004, y sigue levantándose a pocos metros de la plaza paralizada. En la actualidad 51N4E está completado, una nueva torre de viviendas y oficinas (Book Building, 2020) junto a la plaza.

03. No todas las imágenes han llegado aún a www.51n4e.com, la página es un perpetuo work in progress, pero la serie completa de 16 imágenes, incluyendo retratos de los ocupantes de la plaza y que en 2020 formó parte de la exposición *The Things Around Us: 51N4E and Rural Urban Framework* en el Canadian Centre for Architecture (CCA), pueden encontrarse en la página web de Delvaux, <https://maximedelvaux.com/51n4e-skanderbeg-square-tirana>

04. Desde su apertura en 1988 *Pirámida* ha sido museo dedicado al líder de la Albania comunista durante cuatro décadas Enver Hoxha, palacio de congreso tras el final del régimen comunista, cuartel general de la OTAN durante la guerra de los Balcanes, sede de Top Channel y Top Albania Radio tras el 2001, y, tras un fallido intento de convertirla en ópera, ruina abandonada parcialmente utilizada como estación de autobuses. Dorina Pllumbi ha sido una de las voces más críticas con el proyecto de la oficina holandesa MVRDV de 2021, actualmente en construcción, para transformar la Pirámide de Tirana en un Hub tecnológico, añadiendo escaleras en sus fachadas, por su incapacidad para reconocer el valor del espacio público existente. PLLUMBI, Dorina "Outrage: the unwinding of the Pyramid of Tirana" *The Architecture review* 19 May

2021. <https://www.architectural-review.com/essays/outrage/outrage-the-unwinding-of-the-pyramid-of-tirana>. Oliver Wainwright, crítico de arquitectura de The Guardian, también ha criticado la actividad de MVRDV en la capital albanesa, que se expande en múltiples proyectos más allá de la pirámide, asociada a la amistad declarada entre Winny Maas y Edi Rama. WAINWRIGHT, Oliver "What the Marble Arch Mound architects did next: a skyscraper shaped like Albania's national hero" *The Guardian* 15 Aug 2022 <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/aug/15/mrvdv-albania-tirana-skanderbeg-skyscraper-marble-arch-mound>

05. Una selección más amplia de las imágenes de la propuesta del concurso pueden encontrarse en el monográfico dedicado a la plaza 51N4E, *Skanderbeg Square, Tirana* (Ruby Press, 2017) y en la noticia de la resolución del concurso online "Skanderbeg Square Tirana Renewal Design" *e-architect.com*. Con motivo de las elecciones de 2011, 51N4E and Anri Sala realizan una versión levemente más desarrollada de imágenes para incluirlas en un video de la campaña electoral de Edi Rama, ligando irremediamente el futuro del proyecto al futuro político del alcalde. "51N4E and Anri Sala: Winning proposal for the redesign of Skanderbeg Square, Tirana, Albania." 2008. <https://www.youtube.com/watch?v=cpg-3jll5CmQ>. Las imágenes del concurso también aparecen en el libro *Double or Nothing* (Londres, AA Publications, 2011) y en el volumen 51N4E. *How Things Meet* (Gante, Art Paper Editions, 2016) que resume algunos de los proyectos como fracasos, tratando de buscar una narrativa para los interminables proyectos albanos.

06. El jurado estaba compuesto por Andreas Ruby, Arben Kumbaro, Edi Rama, Elia Zenghelis, Ismail Khudhr A-Shatti, Maks Velo, Marco Casamonti, Marin Biçoku, Valerio Olgiati, Vedran Mimica, and Xaveer de Geyter. <https://www.skyscrapercity.com/threads/sheshi-sk%C3%ABnderbej-arkivuar-skanderbeg-square-archived.600696/page-3>

07. La conciencia de que el éxito de las operaciones de transformación urbana recae tanto sobre las narrativas internas como sobre la percepción global, ha llevado a Edi Rama a explicar el proyecto de las fachadas de Tirana en múltiples foros, especializados o populares. Su TED talk en Thessaloniki de 2012 es quizá uno de los ejemplos mejor documentados. RAMA, Ed., *Take back your city with paint*, TEDxThessaloniki https://www.ted.com/talks/edi_rama_take_back_your_city_with_paint

08. El video "Dammi i Colori" (2003) de Anri Sala forma parte de la colección de la TATE desde 2003 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/sala-dammi-i-colori-t11813>

09. La importancia del agua es obvia en los créditos del proyecto, que siempre reconocen la autoría de la solución técnica de una forma similar a la colaboración con el despacho de paisajismo. La oficina belga de diseño de fuentes Aquafontal y la británica Gatic aparecen como autores de las fuentes.

10. El trabajo de BAUKUNST, Delvaux y ArtefactoryLab ha producido imágenes y videos desde 2014 en concursos como *Hôtel de Bollye* en Verbiers (2014), *Watersportbaan* en Gante (2015) o *The Bastion* en Ginebra (2016) con anterioridad a las imágenes producidas para dos grandes concursos ganados en colaboración con Bruther. BAUKUNST discutió más a fondo el papel de las imágenes en su práctica en una conferencia reciente en la Escuela de Arquitectura de la University of Technology Sydney. VERSCHUERER, Adrien. *Arquitectura como lenguaje*, 23 de septiembre de 2020.

11. En 2017, ArtefactoryLab, Delvaux, BAUKUNST y el despacho de arquitectura francés Bruther compartieron los créditos de las imágenes del concurso para *Life Sciences* en Lausana y *la Maison des Media* en Bruselas. Guillermo Fernández-Abascal y Urtzi Grau han analizado este y otros casos discutiendo las lógicas de autoría en las imágenes de arquitectura en FER-NÁNDEZ-ABASCAL, G y GRAU, U. "A long List" *Better Together: (33) Documents of Contemporary Australian Architecture & Their Associated Short Stories* (Melbourne, URO, 2022).

12. Delvaux se encargó de la serie de videos sobre la transformación de Zurich para la cátedra en la ETH de Freek Persynn, uno de los socios de 51N4E, y filmó de manera similar el trabajo de 51N4E en el complejo de oficinas del Norte de Bruselas Norte, donde la oficina se instaló temporalmente como parte del proceso de transformación urbana del este distrito y que sirvió como laboratorio para la reorganización del despacho. La colaboración también ha continuado a través del retrato sistemático de los usuarios de edificios de 51N4E, no muy diferentes de los retratos de Delvaux tomó a diferentes ciudadanos en la plaza de Skanderbeg como parte de la serie.

13. SOTO CALDERÓN, Andrea. *La performatividad de las imágenes*. (Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2020) p. 50.

Bibliografía

- 51N4E.
 - *51N4E: Skanderbeg Square, Tirana*, Berlin, Ruby Press, 2017.
 - *How Things Meet*. Ghent, Art Paper Editions, 2016.
 - *Double or Nothing*. Londres, AA Publications, 2011, Bruselas, Bozar Books, 2011.
- 51N4E and Graziani, Stefano. "Strata" *Accattone*. No. 4 (2016), 52-73.
 - 51N4E FSHAZI Falma. and GRAZIANI, Stefano. *How Things Meet*. Ghent, Art Paper Editions, 2016.
- BOLCHOVER, J. P., and C. J. Lin. *The Things Around Us: 51N4E, Rural Urban Framework*, Montreal, CCA/Jovis, 2021.
- CENTRAL office for architecture and urbanism & Maxime Delvaux. *Virtuous situations from the industrial past and some ideas for the 'climatic metropolis' to come (cases of Brussels and Paris)* Ghent, Art Paper Editions, 2016.
 - DUJARDIN, Filip. *Fictions*. Berlin, Hatje Cantz, 2014.
 - FERNÁNDEZ-ABASCAL, G., et al (Ed.). *Better Together: (33) Documents of Contemporary Australian Architecture & Their Associated Short Stories*. Melbourne, URO, 2022.
- DECLERCK, J., ZENGHELIS, E., AURELI, P.V. *Tirana Metropolis*. Rotterdam, Berlage Institute, 2004.
- NORWOOD, Vanessa (Ed.). *The Construction of an Image: Bas Princen*. London, Bedford Press, 2017.
- PERSYN, Freek. "New Ritual New Ruins" *Accattone*. No. 4 (2016), 140.
- PLLUMBI, Dorina. "Outrage: the unwinding of the Pyramid of Tirana" *The Architecture Review*. May, 2021.
- SOTO CALDERÓN, Andrea.
 - La performatividad de las imágenes. Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2020.
 - *La imaginación Material*. Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2022.
- VASSALLO, Jesús.
 - *Epics in the Everyday: Photography, Architecture, and the Problem of Realism*. Zurich, Park Books, 2019.
 - *Seamless: Digital Collage and Dirty Realism in Contemporary Architecture*. Zurich, Park Books, 2016.

