

Investigaciones Feministas

ISSN-e: 2171-6080

<https://dx.doi.org/10.5209/infe.84012> EDICIONES
COMPLUTENSE

Zoe Zenghelis y la representación gráfica del proyecto turístico

María Sebastián Sebastián¹

Recibido: Octubre 2022 / Revisado: Noviembre 2022 / Aceptado: Noviembre 2022

Resumen: Introducción. Rem Koolhaas cierra *Delirio de Nueva York* (1978) con un apéndice firmado conjuntamente con el resto de miembros de Office for Metropolitan Architecture (OMA) que incluye el proyecto del hotel Esfinge, un edificio compacto y de crecimiento en altura pensado para las dos manzanas situadas entre Broadway y la Séptima avenida. En 1981, el equipo formado por Elia Zenghelis, Ron Steiner, Elia Veneris y Zoe Zenghelis, dentro de la sección griega de OMA, presenta el complejo turístico Therma en la bahía de Gera (Lesbos, Grecia), formado por cuerpos geométricos puros dispersos por un olivar al borde del mar. En ambos casos, la representación gráfica corre a cargo de la artista Zoe Zenghelis, quien crea unas imágenes de gran fuerza visual. **Metodología y objetivos.** A partir del análisis de ambos proyectos, de su plasmación gráfica y del testimonio de la artista, se estudia y se compara la manera en que Zoe Zenghelis se enfrenta a las obras para proyectos arquitectónicos y a sus trabajos más personales dentro del contexto de la teoría posmoderna. **Resultados y aportaciones.** La exploración de su rol como artífice de los dibujos permite situarla como responsable última de la presentación pública de los proyectos y de la creación de una imagen icónica, además de reivindicar el papel de la mujer artista dentro del despacho de arquitectura.

Palabras clave: mujeres en la arquitectura; pintoras; Zoe Zenghelis; arquitectura posmoderna; arquitectura y turismo; dibujo arquitectónico.

[en] Zoe Zenghelis and the graphic representation of the tourist project

Abstract: Introduction. Rem Koolhaas closes *Delirious New York* (1978) with an appendix developed together with the rest of the members of Office for Metropolitan Architecture (OMA). It includes the project for Sphynx Hotel, a compact and tall building occupying two blocks between Broadway and Seventh Avenue. In 1981, the team formed by Elia Zenghelis, Ron Steiner, Elia Veneris and Zoe Zenghelis, as the Greek section of OMA, presents the project for the Therma tourist complex in the bay of Gera (Lesbos, Greece). It is formed by geometric volumes scattered around an olive grove next to the sea. In both cases, Zoe Zenghelis is in charge of the graphic representation and she creates very powerful images. **Methodology and objectives.** Beginning with the analysis of the two projects, their depictions and her words, the paper explores how Zoe Zenghelis deals with the architectural paintings and with her more personal ones in the context of Postmodern theory. **Results and contributions.** The insight into her role as the author of the depictions makes it possible to point at her as the final responsible for the public presentation of the projects and for the creation of an iconic image, also claiming the importance of women in the architecture office.

Keywords: women in architecture; women painters; Zoe Zenghelis; postmodern architecture; architecture and tourism; architectural drawing.

Sumario: 1. Introducción. 2. Los años en OMA: el hotel Esfinge. 3. Una carrera en solitario: el hotel Therma. 4. Una pintora entre arquitectos. 5. Conclusión. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Sebastián Sebastián, M. (2022). Zoe Zenghelis y la representación gráfica del proyecto turístico, en *Revista de Investigaciones Feministas*, 13(2), pp. 575-585.

1. Introducción

Built architecture can 'evoke' just as much as painting. A painting is not flat and you can walk into a painting as you can into a house.

La arquitectura construida puede 'evocar' tanto como la pintura. Una pintura no es plana y puedes caminar en una pintura como puedes dentro de una casa.

Zoe Zenghelis²

¹ Universitat de les Illes Balears (España).
m.sebastian@uib.eu
ORCID:<https://orcid.org/0000-0002-1826-3955>
Research ID: F-5805-2016
Google Scholar: <https://scholar.google.es/citations?user=fIZMmCcAAAAJ&hl=es>

² El texto original proviene de la entrevista de De Martino y Alex Wall a Zoe Zenghelis (De Martino *et al.*, 1991, 59). La traducción es de la autora.

La artista Zoe Zenghelis (Atenas, 1937) es artífice, junto con Madelon Vriesendorp, de parte de las imágenes más icónicas de los primeros años de Office for Metropolitan Architecture (OMA). No obstante, cuando se habla de dicho estudio, se impone la figura del arquitecto neerlandés Rem Koolhaas, seguido del griego Elia Zenghelis. Ambas pintoras, cofundadoras de OMA en el mismo grado que sus compañeros, permanecen en un segundo plano a pesar de ser responsables de las perspectivas de proyectos y obras teóricas clave en la arquitectura de las últimas décadas del siglo XX como *Delirio de Nueva York*.

La participación de las mujeres en el mundo de la arquitectura ha sido silenciada de forma sistemática hasta fechas recientes. Son sobradamente conocidos la negativa inicial de Le Corbusier a admitir en su estudio a Charlotte Perriand, la ocultación de la participación de Lilly Reich en los proyectos de Mies van der Rohe o la concesión del premio Pritzker en 1991 a Robert Venturi en solitario, a pesar de firmar sus proyectos en coautoría con su compañera Denise Scott-Brown. En la última década, diversas investigaciones han puesto de relieve el papel de las mujeres en la arquitectura. Así, además de las ya mencionadas, se han dedicado monografías a Aino Aalto (Kinnunen, 2004), Lina Bo Bardi (Carvalho Ferraz, 1993; Abramov, 2020) o Matilde Ucelay (Sánchez de Madariaga, 2012; Sánchez de Madariaga, 2021), primera española que obtuvo el título de arquitectura. Uno de los frentes más activos ha sido el de la Bauhaus. Con motivo de su centenario, diversas exposiciones y publicaciones visibilizaron el papel de la mujer en la escuela de arquitectura alemana (Hervas y Heras, 2015; Otto *et al.*, 2019).

Si los casos de arquitectas han quedado en un segundo plano, las aportaciones de aquellas colaboradoras con otra titulación o formación son todavía más desconocidas. En este terreno se enmarca la figura de Zoe Zenghelis, formada en pintura y dibujo con Orestis Kanelis y en diseño de escenografía e interiores en la Regent Street Polytechnic de Londres.

Su obra se inscribe en el terreno incierto de la posmodernidad, concepto difícil de delimitar estilística y cronológicamente por su carácter ecléctico y por su todavía reciente desarrollo que acarrea falta de perspectiva histórica. Como apunta Masson sobre la falta de consenso de los críticos “if the concept of ‘postmodernism’ was unclear from the start [...], it has become even more confusing revisiting the discussion today”³ (2016, 109). Ramírez, por su parte, dice:

¿Qué es, pues, la posmodernidad para un historiador de la arquitectura? Por el momento, un cajón de sastre donde se mete todo aquello que se enfrenta críticamente a la modernidad, y todo lo que vino después de que ésta dejara de ser la doctrina dominante en los medios especializados y en los centros de decisión político-económicos (1999, 433).

El hecho de que el objeto de estudio se centre en dos obras hoteleras no es casual. El turismo es otro ámbito relegado por los enfoques histórico-artísticos. Ha sido un campo secundario en la arquitectura tanto para la práctica profesional como para la crítica. Aunque ha sido precisamente la posmodernidad el momento en el que se ha despertado el interés por los proyectos para el ocio, reivindicados como nuevos modelos arquitectónicos y urbanos en *Aprendiendo de Las Vegas* (1972) de Robert Venturi, Denise Scott-Brown y Charles Izenour y materializados por el marcado personalismo de los diseños de Philippe Starck o los excesos de Michael Graves.

Así, la investigación combina el tratamiento de cuestiones relegadas por la bibliografía y la revisitación del pasado reciente, a partir de la imbricación de la representación arquitectónica en las corrientes artísticas de los últimos años.

El trabajo tiene como objetivo la aproximación a dos proyectos hoteleros grafiados por Zoe Zenghelis en dos momentos clave de su trayectoria profesional: sus inicios en la práctica arquitectónica dentro de OMA a mediados de la década de 1970 y sus primeros pasos al margen del estudio, ya entrados los años 80. A través del estudio de ambas obras y su representación pictórica, se realizará un análisis comparativo con las declaraciones de la propia artista y se reivindicará su papel como responsable de la creación de las imágenes a través de las cuales han trascendido los proyectos, legitimando al mismo tiempo la importancia de la expresión gráfica dentro de la propia disciplina arquitectónica bajo el prisma de posmodernidad.

2. Los años en OMA: el hotel Esfinge

En 1975, Rem Koolhaas, Madelon Vriesendorp, Elia Zenghelis y Zoe Zenghelis se asocian para crear OMA. El equipo, formado por dos arquitectos y dos artistas plásticas, ya había trabajado conjuntamente en 1972 en *Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture*, el especulativo trabajo fin de carrera que Koolhaas presenta en la Architectural Association de Londres, y, poco después, bajo el nombre de Dr. Caligari Cabinet of Metropolitan Architecture (Ventura 2020, 262).

³ Traducción de la autora: «si el concepto de ‘posmodernismo’ ya era poco claro desde el principio [...], visitar el debate en la actualidad se ha vuelto todavía más confuso».

En sus primeros años de funcionamiento, el grupo trabaja en propuestas teóricas y concursos. La obra más conocida de este período, *Delirio de Nueva York. Un manifiesto retroactivo para Manhattan* (1978), está firmada por Koolhaas, si bien cuenta con un apéndice en el que participa todo el equipo y que funciona como contrapunto práctico del resto del texto, eminentemente teórico e histórico, “como una conclusión ficticia, una interpretación del mismo material pero no con palabras, sino con una serie de proyectos arquitectónicos” (Koolhaas, 2018, 293).

El anexo consiste en cuatro proyectos utópicos y un cuento fechados entre 1972 y 1977⁴. Su nexo de unión es la aplicación del “manhattanismo” y la “cultura de la congestión” que Koolhaas identifica en el cuerpo del texto como propios de Manhattan, pero que serían fácilmente extrapolables a otras regiones porque “su potencia ya no está limitada a la isla que lo inventó” (Koolhaas, 2018, 293).

De las cuatro propuestas, dos se vinculan con el turismo y el ocio. Uno es el Welfare Palace (1976), en el que no se profundizará dado que fue ideado por Koolhaas y Vriesendorp; el otro es el hotel Esfinge, firmado por Elia y Zoe Zenghelis⁵, ubicado frente a Times Square en la confluencia de Broadway y la Séptima Avenida, con acceso desde la calle 47 y sobrevolando la 48 ya que ocupa dos manzanas.

Las escasas dos páginas que definen el programa lo presentan como “un hotel de lujo entendido como modelo de vivienda colectiva” (Koolhaas, 2018, 297). En su interior se combinan usos de ocio –auditorios, teatros, restaurantes, salas de baile–, con hoteleros y residenciales –apartamentos y villas además de oficinas y clubs para residentes–. Esta hibridación enlaza con los *apartment hotels* y los grandes bloques de apartamentos para residentes pero con servicios comunes –restaurante, lavanderías– que proliferaron a principios del siglo XX en Norteamérica (Koolhaas, 2018, 132-151; Puigjaner, 2014). Su programa también conecta con proyectos icónicos de la arquitectura estadounidense como el Auditorium Building (1889) de Louis Sullivan.

La descripción se acompaña de una única axonometría del edificio (Figura 1) que hace honor al nombre del establecimiento. En la fachada principal, se alza una gran torre de planta casi circular que se asemeja al cuello de la esfinge y alberga los clubs para residentes; en su “cabeza” o coronación de la torre, se colocan una piscina, un bar y un planetario. En el alzado posterior, dos torres cuadradas alojan estudios. Los laterales son permeables; atravesados en planta baja por la calle 48 –que separa las “patas” de la esfinge– y por un vacío a unos ocho o diez pisos de altura que se utiliza como zona de juegos infantiles y que marca las “alas” del ser mitológico. Son de altura mucho inferior a las dos primeras fachadas y finalizan con un escalonamiento en forma de V “para evitar las excesivas sombras que derivarían de la estrechez del solar, y para lograr mejores vistas en dirección este-oeste” (Koolhaas, 2018, 297).

En el dibujo, la mayor parte de la superficie de fachada es de un potente cromatismo rojizo que resalta por encima de la trama urbana, gris y plana, que lo rodea. El punto de vista, elevado, se repite en otras perspectivas del apéndice, como la de la Welfare Island, también firmada por Zoe Zenghelis. En este caso, la composición hace sobresalir la gran altura del edificio, de unas cincuenta plantas.

El uso de la línea en el cuerpo construido pero no en las manzanas que lo rodean ayuda a su definición y, al mismo tiempo, enfatiza su carácter independiente respecto de sus vecinos. Aunque se destaca el escalonamiento de la azotea como mecanismo para minimizar el impacto visual, prevalece la actitud vigilante del edificio, implícito en su carácter de esfinge, supervisando la actividad en Times Square. Hay una voluntad icónica que se alinea con la de los edificios Chrysler, Empire State o Flatiron que aparecen a lo largo del libro, entre otros. El hecho de que el hotel salte sobre la calle 48 potencia la indiferencia hacia la ciudad, una megalomanía propia de muchas arquitecturas de finales del siglo XX y principios del XXI.

La ironía sobrevuela la sucinta memoria del proyecto y su representación, en la que se aprecian elementos tal vez discutidos por OMA pero no recogidos en el texto. El nombre del edificio y la forma de referirse a sus partes en el texto –las garras, las colas, el cuello, la cabeza– hacen que el lector imagine un edificio en clave *seudofigurativa*, hipótesis que se concreta con el dibujo, aunque éste añade detalles como los cipreses en las terrazas escalonadas o el balcón con reminiscencias constructivistas de la fachada principal. La repetición de las ventanas, todas ellas cuadrados blancos sin carpintería, apuntan a la monotonía de la tipología hotelera y contrastan con la torre o cuello de la esfinge en la que se aglutinan retranqueos y aberturas de tipos muy diversos que conducen hasta un remate con cinco terrazas en punta accesibles desde el bar de la última planta y que no son sino una referencia directa a la corona de la estatua de la libertad.

La imagen analizada hasta aquí es la que más ha trascendido del hotel debido a su inclusión en *Delirio de Nueva York* y difiere ligeramente respecto de dos pinturas de Zoe Zenghelis del mismo proyecto. En el MOMA se conserva una axonometría explosionada de la cabeza de la esfinge⁶ en la que el cromatismo se decanta por

⁴ Madelon Vriesendorp sostiene que sus ilustraciones incluidas en el libro son previas al estudio (Jacob, 2018, 98).

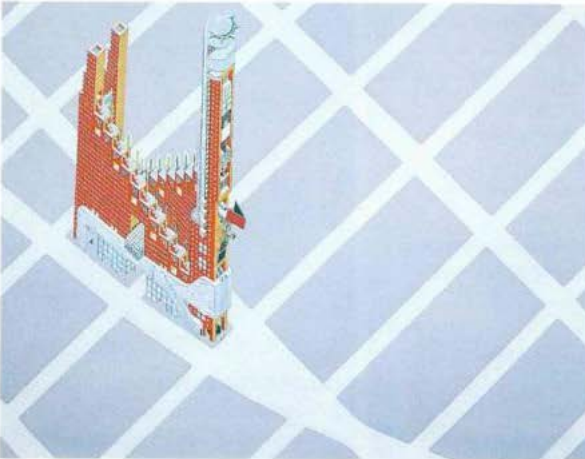
⁵ En *Delirio de Nueva York* no se distinguen autorías. Koolhaas se limita a señalar: “el apéndice es una creación colectiva de Madelon Vriesendorp, Elia y Zoe Zenghelis, y yo mismo, trabajando conjuntamente en la Office for Metropolitan Architecture (OMA)” (2018, 317). En cambio, el catálogo del MOMA, donde se conservan parte de las pinturas, distingue a los responsables de cada uno de los proyectos y señala al matrimonio Zenghelis como únicos autores del hotel Esfinge. Museum of Modern Art (2022). *Hotel Sphinx Project, New York, New York (Axonometric)*. <https://www.moma.org/collection/works/104704>

⁶ Museum of Modern Art (2022). *Hotel Sphinx (The Head), Project, New York, New York (Axonometric)*. <https://www.moma.org/collection/works/943>

Fig. 1. Página del catálogo de la exposición “Zoe Zenghelis. Shapes in Space”.
En el centro, perspectiva del hotel Esfinge. Procedencia: (1992).
Zoe Zenghelis. Shapes in Space. London: Academy Editions, 23.



'... In La Villette we find in fact the pure exploitation of the metropolitan condition: density without architecture, the culture of the invisible congestion...' *L'Architecture d'aujourd'hui*



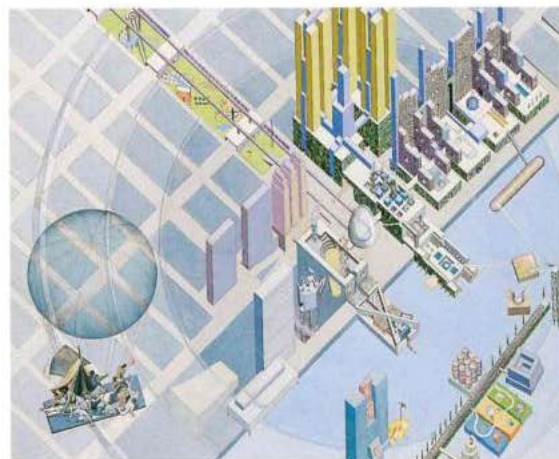
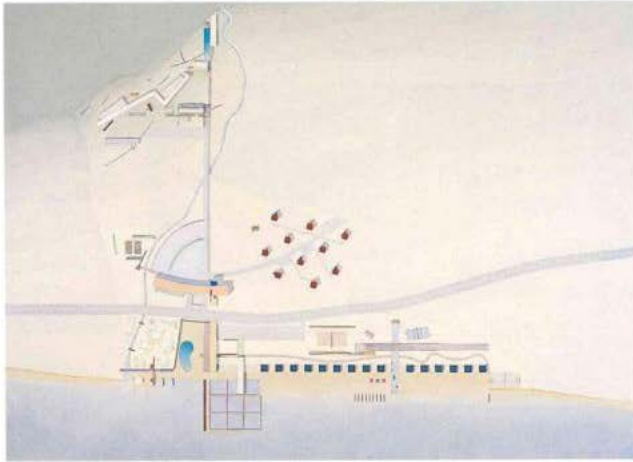
'... visionary projects such as a vast hotel, called Sphinx Hotel, because of its shape; for the middle of the north end of Times Square...' *Paul Goldberger, New York Times, 14/3/75, from 'Architectural Studies and Projects' exhibition, Museum of Modern Art, New York*



'... she presents the buildings as coloured boomerangs, an array of inexact geometric shapes dotted about a muted background...' *Jasia Reichard*

Above: *Parc de la Villette*, 1984, acrylic on paper; Centre: *Hotel Sphinx*, Elia and Zoe Zenghelis, 1975; Below: *Antiparos*, 1982, oil

Fig. 2. Página del catálogo de la exposición “Zoe Zenghelis. Shapes in Space”.
 En el centro, perspectiva del hotel Therma. Procedencia: (1992).
Zoe Zenghelis. Shapes in Space. London: Academy Editions, 22.



PAINTINGS FOR **OMA**

'... OMA is, to my knowledge, the only office to have artists as partners. They have celebrated congestion, artificiality, megalomania and optimism. Partly because of the collaboration of the two artists and their visual presentations of OMA's work, the office has been associated with mythical buildings which are more like monuments or sculptures than the throbbing, bustling conglomeration of disparate elements which make up the city as we know it ...'

Jasia Reichard

'... For Zoe Zenghelis, the role of the gentle artist, for it is she who makes the paintwork for much of both Elia's and Rem's drawings. But it is in this gentleness of colouration that the work of OMA can relate to more placid observers than, say, the work of the Krier brothers ...'

Peter Cook

Above: *Hotel Therma*, 1982, Centre: *Hotel Therma*, aerial view, 1982, Below: *The Egg of Columbus Center*, 1975, mixed media on board

tonos fríos, plateados, más en línea con la paleta de la artista. La mayor uniformidad suaviza y dulcifica el proyecto, sin que sus formas y programa pierdan radicalidad. De hecho, la vista profundiza todavía más en elementos inusuales como el jardín en la base de la cabeza, la piscina y los ya mencionados retranqueos.

El catálogo de la exposición monográfica “Zoe Zenghelis. Shapes in Space” (Gallery K, Londres, 1992) reproduce en monocromía el óleo *The Pool of the Sphynx* (1992, 24). Es una vista desde el interior de la piscina ubicada en la cabeza de la esfinge, debajo del bar, enmarcada por el cerramiento acristalado que separa el volumen de agua interior del exterior de forma que:

Los nadadores puedan pasar buceando bajo esa pantalla para ir de una parte a otra. La sección interior está rodeada por cuatro pisos de vestuarios y duchas; un muro de bloques de vidrio los separa del espacio de la piscina. Desde esta pequeña playa al aire libre se puede disfrutar de una espectacular vista de la ciudad. [...] El techo de la piscina es un planetario con galerías voladas para el público y un bar semicircular que forma la corona de la Esfinge; los clientes pueden intervenir en la programación del planetario improvisando nuevas trayectorias para los cuerpos celestes (Koolhaas, 2018, 299).

La perspectiva central funciona como una transcripción del texto en la que se representan aspectos descritos, como las cuatro plantas de vestuarios que enmarcan la vista o el planetario de la cúpula. En el fondo se despliega una panorámica de la ciudad. En esta ocasión, al margen de la información del texto y al igual que en la axonometría general, Zoe Zenghelis suprime los edificios de los alrededores que quedan cubiertos bajo una capa de nubes. Sólo dos rascacielos –uno de ellos, presumiblemente, el Empire State– son capaces de superarla.

En resumen, un hotel desconectado del tejido de la ciudad, como tantas otras obras de la propia urbe o de tipología similar; un testimonio del eclecticismo posmoderno con mezcla de elementos a priori inconexos y retorno a la figuración. Queda claro que no hay intención de generar un proyecto con posibilidad de ser construido; todo se circunscribe al terreno teórico y, sin embargo, encaja muy bien dentro del contexto histórico. En un momento en el que la crisis del petróleo había sacudido la economía mundial y el turismo había caído en picado, la única posibilidad era limitarse al campo de lo especulativo, como crítica y reflexión sobre el sistema imperante de alojamientos cada vez más despersonalizados y estandarizados.

3. Una carrera en solitario: el hotel Therma

A medida que los encargos a OMA aumentaron, el trabajo de la parte femenina del equipo se redujo. Zoe Zenghelis explica:

Madelon and I were doing the presentations of the architectural designs, for exhibitions, competitions and publications. The office survived the first years from the sale of those paintings. When ‘real’ work started coming in, we became less needed and started spending much more time on our own painting and teaching (Zoe Zenghelis. *Shapes in Space*, 2).⁷

En 1979, realiza su primera exposición individual en la galería Ora de Atenas. A lo largo de la década de 1980, su obra pictórica al margen de OMA se difunde en otras muestras en Nueva York, París y Londres. Paralelamente, se implica en tareas docentes en la Architectural Association de Londres donde impartirá el Taller de Color junto a Vriesendorp. Se inicia así la desvinculación progresiva de la práctica en el despacho, si bien su obra continuará ligada a un imaginario arquitectónico.

En 1981, la sección ateniense de OMA, que dirigía Elia Zenghelis, presenta el anteproyecto del Hotel Therma en la isla de Lesbos, en un solar de la bahía de Gera a 11 kilómetros de la capital, Mithilene. La propuesta, no ejecutada y poco conocida, fue reseñada en el número 52 de 1986 de *Lotus International*. A partir de aquí, parece caer en el olvido con la excepción de la reproducción de la pintura *1.000 Olivos*, una perspectiva de conjunto firmada por Zoe Zenghelis, recogida en la reseña de su exposición “Paintings by Zoe Zenghelis” (Reichardt, 1985) y en el ya mencionado catálogo *Shapes in Space*. En fechas recientes, esta vista ha sido difundida desde el archivo Drawing Matter y se ha podido ver en las exposiciones “Do You Remember How Perfect Everything Was?” (Architectural Association, Londres, 2021) y “Zoe Zenghelis: Fields, Fragments, Fictions” (Heinz Architectural Center, Pittsburgh, 2022).

El proyecto consiste en un complejo hotelero con capacidad para 300 huéspedes situado en un solar entre el mar y una suave pendiente cubierta de pinos. Un inmenso campo de olivos se extiende a este y oeste conformando un paisaje típicamente mediterráneo. Una carretera, paralela a la costa, conecta el emplazamiento con los principales núcleos de la isla.

⁷ Esta pintura y otra versión a lápiz se han podido ver en la exposición “Do You Remember How Perfect Everything Was?” (2021).

⁷ Traducción de la autora: «Madelon and yo hacíamos las presentaciones para los diseños arquitectónicos, para exposiciones, concursos y publicaciones. Los primeros años, el despacho sobrevivió de la venta de esas pinturas. Cuando empezó a entrar trabajo ‘real’, nos volvimos menos necesarias y empezamos a pasar mucho más tiempo con nuestra propia pintura y con la enseñanza».

Como se explica en el texto de la revista, el programa se desarrolla en consonancia con la topografía. En el área de cota más baja, entre el mar y la carretera, se construiría una marina y un poblado de pescadores con *bungalows* alineados en el litoral. En la parte central, entre la vía de circulación y la colina posterior, se situaría el cuerpo del hotel, rodeado de villas independientes y conectado con la marina a través de un paso subterráneo. En la zona más elevada, se levantaría un poblado de vacaciones siguiendo la topografía. La descripción finaliza señalando que “two natural axes (north-south and east-west) link the three groups both architecturally and programmatically, forming a cross. They intersect in the center of the development (the marina)”⁸ (Zenghelis *et al.*, 1986, 32).

El artículo se complementa con planos, una fotografía de la maqueta y tres pinturas de Zoe Zenghelis: una planta general y dos perspectivas –una nocturna y otra diurna– a vista de pájaro. La primera ofrece una visión del recinto en la que se han suprimido los elementos de contexto. El terreno es una superficie de un tono indefinido entre gris y verde; el mar es muy similar, con una ligera deriva hacia el azul. Los edificios se han esquematizado hasta no ser más que formas geométricas con una ligerísima sombra proyectada; su gama de colores se amplía hacia el salmón del hotel, el tejado de las villas o el gris oscuro de los *bungalows*.

Las dos perspectivas amplían la información. La nocturna perfila de forma dura los volúmenes, que son vistos al contraluz que genera el reflejo de la luna sobre el mar. Zenghelis la define como “a dramatic painting of strong dark trees with even stronger shadows, with only the top of the buildings catching the last light of the evening”⁹ (Zenghelis, 2021). El límite entre el mar y la tierra se distingue claramente y los cuerpos construidos son volúmenes blancos que contrastan con las sombras, de un gris profundo, y que, como explica la artista, “rarely follow the rules of reality, mostly they are there to play a positive role in the relationships of the shapes and space”¹⁰ (Zenghelis, 2021).

La perspectiva diurna, en cambio, es extremadamente suave. Se trata de una vista panorámica desde el este con la carretera que, paralela a la costa, dirige la vista hacia el punto de fuga que sale del cuadro por su parte superior. La tonalidad de la escena recrea el efecto cegador del sol sobre el litoral en un mediodía caluroso de verano en el Mediterráneo. Los edificios parecen vistos a través de una neblina plateada, próxima al color del follaje de los olivos, como si reprodujera la pereza de un día veraniego. Los tonos pastel y los grises que predominan en la escena se traspasarán a buena parte de su producción pictórica posterior. De hecho, sus pinturas “cannot be read without a sense of the mediterranean, and the architecture of classical civilisation; a sense of the coastline is often present, in the suggestions of a horizon, a limitless sky”¹¹ (Vaizey, 1992, 1).

La línea continúa definiendo el contorno arquitectónico, no el del entorno; aunque ahora es tal la fuerza de este que se diluye el efecto de agresividad del hotel Esfinge. Los edificios colonizan el espacio –como todo complejo turístico– pero no hay un efecto de imposición. Naturaleza y construcción todavía conviven. La vista aérea capta “the serene quality of the surrounding view and the stillness of the bay”¹² (Zenghelis *et al.*, 1986, 31) a la que se refieren los autores del proyecto y hace que coexista con la abstracción de la arquitectura. En el dibujo ya no hay detalles. La marina y el puerto se transforman en una rejilla que parece una alineación de los cuadrados de Malevich; el poblado de pescadores, formado por una alineación de bloques idénticos, funciona como una instalación minimalista; el hotel es un volumen compacto que parece sobrevolar el terreno como si fuera uno de los prouns de El Lissitzky. No en vano el artículo que presenta el proyecto se titula “In-cursión suprematista en el Mediterráneo”. El texto no explicita esa relación, algo que sí hace el dibujo. Por otra parte, Zoe Zenghelis no ocultará su interés por las vanguardias rusas y en concreto el constructivismo al que encuentra “fascinating with its use of geometry and proportions”¹³ (De Martino *et al.*, 1991, 59).

La composición de la vista aérea podría recordar en cierto modo a la del hotel Esfinge incluida en *Delirio de Nueva York*, con la trama urbana sustituida ahora por la retícula de olivar. Pero al contrario que en el establecimiento neoyorquino, los olivos y demás especies vegetales ganan protagonismo y toman altura proyectando unas sombras sobre el terreno que les dan volumetría.

La luz aporta una apariencia etérea a la pintura y describe el contexto sin mostrarlo por completo. En el proyecto griego, la luz no hiere como en las primeras representaciones de los proyectos para OMA. Ya no va de la mano con la oscuridad para remarcar la crueldad de la ciudad de *Exodus*; tampoco define abruptamente todas las aristas como en el hotel Esfinge. Ahora parece querer acariciar, acoger al turista. Pintora y arquitectos tal vez eran conscientes de que el proyecto tenía visos de llevarse a cabo.

⁸ Traducción de la autora: «Dos ejes naturales (norte-sur y este-oeste) unen los tres grupos arquitectónica y programáticamente, formando una cruz. Estos se intersecan en el centro del desarrollo (la marina)».

⁹ Traducción de la autora: «una pintura dramática de árboles muy oscuros con sombras más oscuras todavía, únicamente las cubiertas de los edificios atrapan la luz de la tarde».

¹⁰ Traducción de la autora: «raramente siguen las reglas de la realidad, la mayoría están ahí para cumplir un papel positivo en las relaciones entre las formas y el espacio».

¹¹ Traducción de la autora: «no pueden leerse sin un sentido de lo mediterráneo y de la arquitectura de la civilización clásica: un sentimiento de lo costero siempre está presente, en las sugerencias de un horizonte, de un cielo infinito».

¹² Traducción de la autora: «la cualidad serena de la vista de los alrededores y de la quietud de la bahía».

¹³ Traducción de la autora: «fascinante con su uso de la geometría y las proporciones».

Se desconocen los motivos por los que la propuesta se detuvo pero los elementos que se describen son los habituales de la arquitectura del ocio de las últimas dos décadas del siglo XX, en las que se popularizan gigantes complejos turísticos que ofrecen al visitante todas las comodidades primando la ocupación de grandes extensiones de territorio por encima de la concentración y verticalidad de las décadas centrales de la centuria. Un programa *a priori* relativamente convencional para los estándares de grandes grupos hoteleros, pero que con las pinturas de Zoe adquiere un carácter propio.

4. Una pintora entre arquitectos

Zoe Zenghelis mantiene una relación peculiar con la arquitectura. Trabaja el proyecto constructivo desde la plástica para, finalmente, liberarse del primero a la vez que cuestiona la rigidez de los códigos de representación arquitectónica ya que para ella “buildings are not black lines on paper”¹⁴ (Museum of Modern Art)

El color es un elemento clave que Zenghelis reivindica como propio del artista plástico pero cuyo uso cree que debería hacerse extensivo a la arquitectura. Como procuraba transmitir a sus alumnos en las clases en la Architectural Association: “colour is basic to our perception of the world, though to most architectural students it comes at best as an afterthought”¹⁵.

Si bien el cromatismo y los puntos de vista de las pinturas del hotel Esfinge apuntan veladamente hacia la futura dirección de la obra plástica de Zoe Zenghelis, la representación del hotel Therma se posiciona de forma clara en el límite entre lo arquitectónico y lo pictórico. En la perspectiva aérea, los olivos forman una red que recuerda a la de pinturas como *Confetti* (1992) y la planta sugiere un horizonte próximo al de *Dreaming City* (1992). Al contrario de lo que pudiera parecer dada su relación con despachos profesionales, la artista coloca la arquitectura como subsidiaria de la pintura:

Architecture is a stage to painting. I use architectural signs as a way of developing analogies between space and forms. I like to poeticise the urban environment and I don't feel that my work imitates objective reality, but it is realistic enough to create a mood and an atmosphere. And though these moods such as sadness, emptiness and loneliness may be seen as negative, with my painting I try to turn them into something beautiful and seductive (De Martino *et al.*, 1991, 59)¹⁶.

Así, la artista ve en sus obras para OMA una especie de ensayo para la liberación de su pintura personal, a pesar de que en ella mantiene el vínculo arquitectónico. En lugar de términos como volúmenes o cuerpos, Zenghelis habla de “architectural signs”, enlazando con el discurso prefigurador del posmodernismo de Venturi, Scott-Brown e Izenour para quienes “la comunicación domina al espacio en cuanto elemento de la arquitectura y el paisaje” (2008, 29), con la semiótica de Eco y con la creación de los “puntos singulares” de Rossi que se constituyen en “los signos concretos del espacio” (2013, 187). En cierto modo, la iconicidad del hotel Esfinge y, sobre todo, su representación como elemento aislado en una trama indiferenciada, hacen de él un punto singular.

El uso de este léxico vincula a la pintora con la idea de que la arquitectura y, por ende, su representación gráfica, deben ser ante todo un sistema comunicativo. Este posicionamiento es uno de los estandartes de las diferentes tendencias posmodernas. Aquí se podría objetar que Charles Jencks, uno de los principales teóricos que sientan las bases de la arquitectura del momento, no considera a Rem Koolhaas como posmoderno sino como neomodernista (1991, 15). Cabría entonces la posibilidad de cuestionar la adscripción de las pinturas de Zenghelis para OMA como posmodernas, pero su necesidad de construir un relato y transmitir una sensibilidad encajan más en las nuevas corrientes que en las por entonces agotadas vías del Estilo Internacional. En obras como *Vive la Différence!* (1991) en la que unos personajes diminutos observan pinturas abstractas muy similares colgadas de unos cubos distorsionados, Zenghelis parece cuestionar la forma univalente que se genera a partir de la simplificación de valores y que había caracterizado los últimos estertores del Estilo Internacional (Jencks, 1991, 27).

Otras ideas clave de las palabras de Zenghelis son la apelación al estado de ánimo y la atmósfera que genera su pintura. Las perspectivas del hotel Esfinge, con sus colores contrastados y su definición lineal, transmiten la agresividad del edificio-centinela frente a su entorno. Se nos presenta más como una máquina perfectamente regulada –el texto explica que la cabeza debía rotar– que como un lugar de ocio relajado. En cambio, en el hotel Therma, las tonalidades suaves y la convivencia del medio natural con los volúmenes geométricos, irra-

¹⁴ Traducción de la autora: «los edificios no son líneas negras sobre papel».

¹⁵ Traducción de la autora: «el color es básico para nuestra percepción del mundo, a pesar de que para la mayoría de estudiantes de arquitectura se presenta como una idea de última hora».

¹⁶ Traducción de la autora: «La arquitectura es una etapa de la pintura. Yo uso signos arquitectónicos como una vía para desarrollar analogías entre el espacio y las formas. Me gusta poetizar el entorno urbano y no creo que mi trabajo imite la realidad objetiva, pero es lo suficientemente realista para crear un estado de ánimo y unas atmósferas. Y a pesar de que estados de ánimo como la tristeza, el vacío y la soledad puedan parecer negativos, con mi pintura intento transformarlos en algo bello y seductor».

dian sensualidad y distensión. En ambos casos, la imagen pictórica es el vehículo directo de unas sensaciones que no se encuentran en las palabras que acompañan a los proyectos.

Esta *sensorialización* de la arquitectura ha sido entendida en ocasiones como un territorio meramente especulativo al margen de la profesión entendida como técnica. En este sentido, es significativo que en la reseña de la exposición “Paintings by Zoe Zenghelis”, publicada en *AA Files* (Reichardt, 1985), sólo se nombre a mujeres artistas cuando se trata de poner ejemplos de artistas que basan su repertorio en arquitecturas imaginarias –Deanna Petherbridge, Margaret Priest, Madelon Vriesendorp y la propia Zoe Zenghelis–. Mientras, la representación de arquitecturas reales queda reducida a un protagonista masculino, David Hepher. Parece querer acentuar la distancia entre la mujer y la praxis de la arquitectura, relegándola al plano de lo ficticio y caprichoso. El artículo afirma: “theoretical architecture need not assume responsibility for efficient plumbing, but it is quite reasonable for us to expect that it will concern itself with the needs of a definable public, imagined or otherwise”¹⁷ y más adelante continúa: “But while most architects making drawings *qua* drawings still stick to plausible schemes, an artist like Zoe Zenghelis, whose affinity with architecture is thematic rather than practical, goes straight into the realm of what in another genre would be called pure fiction”¹⁸ (Reichardt, 1985).

Se valora la capacidad creativa de Zenghelis pero simultáneamente se le expulsa del terreno arquitectónico por el hecho de trabajar la parte sensible y sensorial del entorno construido. Se deja de lado su condición de cofundadora de OMA y su participación en las tareas del despacho que, con toda probabilidad la familiarizaron con aspectos técnicos.

Pero la representación gráfica de un proyecto, como sucede con los actuales renders, no tiene porqué ser técnica. Además, apelar a los sentimientos del observador, lejos de resultar una falta, es uno de los puntos fuertes del lenguaje plástico de la artista. Esta vía la coloca de nuevo dentro de la recuperación de la comunicación con el usuario/observador, tan ansiada por los defensores del posmodernismo.

Frente a la ampliación de miras que se presupone en el Posmodernismo como período marcado por “la incredulidad con respecto a los metarrelatos” (Lyotard, 1998, 10), la disciplina arquitectónica continúa dominada por hombres y mantiene una connotación centralista (Mattsson, 2016, 111). En el caso de la práctica y la crítica arquitectónicas, esto se hace patente en muchos despachos. Zoe Zenghelis y Madelon Vriesendorp juegan un papel fundamental en la viabilidad de OMA durante los primeros años, puesto que sus obras pictóricas son los únicos productos del despacho que generan un rendimiento económico al ser comercializadas en el circuito de galerías y museos (Hall *et al.*, 2022). Sin embargo, ya se ha explicado más arriba que el trabajo de ambas empieza a ser prescindible en el momento en el que los edificios pasan de utopías a realidades.

La web actual de OMA resume el despacho como “an international practice operating within the traditional boundaries of architecture and urbanism”¹⁹ (OMA, 2022). Hay que acceder a la ficha personal de Rem Koolhaas para leer la única referencia a los orígenes del grupo y los nombres de todos los cofundadores. En el apartado de obras, donde se recopilan los proyectos –construidos o no–, pueden encontrarse propuestas de principios de 1980 pero no se han localizado referencias al hotel Therma²⁰. En el listado de colaboradores –actuales y pasados– a Zoe Zenghelis sólo se le reconoce participación en los proyectos para las viviendas de Lützow Strasse (Berlín, 1980) y en el Parc Citroen Cevennes (París, 1985). Esto contrasta con la ficha de Elia Zenghelis en la que se indica su participación en el concurso para el Parc de la Villette (París, 1982), para el que Zoe realizó algunas de sus vistas más famosas.

Koolhaas se ha erigido como el gran productor de OMA y en ocasiones se trata el grafismo de sus proyectos sin identificar los diferentes autores de cada uno de ellos (Puebla, 2006). Sin embargo, desde sus inicios, Koolhaas se centra en la escritura y deja la trasposición a imágenes de sus proyectos a sus colaboradores (Ventura Blanch, 2020), con una clara atribución de funciones como ya sucedió en el desarrollo de *Exodus*:

Los roles de cada uno estaban muy claros, Elia era el romántico, Rem el racionalista, entre los dos se constituía una dialéctica común. En el desarrollo del trabajo Zoe y Madelon se encargaron de realizar todos los dibujos, acuarelas y fotomontajes, mientras que Koolhaas se encargó de idear el proyecto y redactar el texto con la ayuda de Zenghelis. El proyecto lo dividieron en plazas que se repartieron proporcionalmente entre cada pareja (Ventura Blanch, 2020, 262).

Zoe Zenghelis y Madelon Vriesendorp son por tanto las responsables últimas de la imagen de los edificios. Zoe explica que compartía con Elia “the idea to do atmospheric, emotional paintings for the Therma Hotel”²¹ (Zenghelis, 2021), pero la paleta de colores que elige para crear estas atmósferas es propia de ella. En una

¹⁷ Traducción de la autora: «la arquitectura teórica no necesita asumir la responsabilidad de una fontanería eficiente, pero nos parece razonable esperar que se involucre con las necesidades de un público definible, imaginario o de cualquier otro tipo».

¹⁸ Traducción de la autora: «pero mientras que la mayoría de arquitectos que realizan dibujos como dibujos todavía están restringidos a esquemas plausibles, una artista como Zoe Zenghelis, cuya afinidad con la arquitectura es más temática que práctica, va directa al reino de lo que en cualquier otro género se habría llamado ficción pura».

¹⁹ Traducción de la autora: «un ejercicio internacional operando en los límites tradicionales de la arquitectura y el urbanismo».

²⁰ En la búsqueda, se obvia *Delirio de Nueva York* por su carácter eminentemente teórico.

²¹ Traducción de la autora: «la idea de hacer pintura emocionales y atmosféricas para el hotel Therma».

entrevista anterior a propósito de la construcción de su vivienda, reconocía que sus pinturas acababan volviendo irremediamente a las mismas tonalidades (De Martino *et al.*, 1991, 55) que son precisamente las que predominan en las pinturas para el hotel.

Como se ha visto al analizar las composiciones del hotel Esfinge y el hotel Therma, los dibujos y pinturas van más allá de los textos a los que ilustran. Zoe explica así el funcionamiento de OMA:

We [Zoe and Madelon] could hear [Rem and Elia] arguing or being very happy...and then they would come into our room and explain, and that was the beginning of a painting. Of course, we were trying to turn our paintings into exactly what the idea was, what the design wanted to do. That really made it more important than just coloring (Heinz, 2022)²².

Las perspectivas, transmiten sensaciones, añaden detalles, aportan capas de información sensorial que las colocan más allá de simples ilustraciones de los textos a los que acompañan. No son reproducciones de proyectos sino las encargadas de la fijación visual del modelo arquitectónico como icono y extensión de la propia dialéctica de la arquitectura.

5. Conclusión

Las obras de Zoe Zenghelis –junto con las de Madelon Vriesendorp– para OMA son un claro ejemplo de la importancia de la imagen para la definición del proyecto. Al hablar de trabajos teóricos como *Exodus* o *Delirio de Nueva York*, el contenido es conocido, pero lo son aún más las pinturas y los fotomontajes que los ilustran y completan. En lo que se refiere a los casos concretos de los hoteles Esfinge y Therma, constituyen la más fiel aproximación volumétrica, al tratarse de proyectos no realizados.

Las pinturas de ambos edificios, además, son una muestra de la búsqueda de Zoe Zenghelis de una expresividad propia como artista, partiendo de la radicalidad de colores y líneas en el primero para llegar a la suavidad y calma del segundo, sin dejar de lado la geometría y los juegos de planos y volúmenes propios del lenguaje tectónico.

Además, con este acercamiento se ha pretendido poner en valor el trabajo de los diversos colaboradores y colaboradoras que ayudan a definir y transmitir los proyectos en los despachos de arquitectura. Unos colaboradores que, especialmente en el caso de las mujeres, han quedado históricamente relegados.

Referencias bibliográficas

- Abramov, K. I. (coord.) (2020). *Lina Bo Bardi: Habitat*. Prestel.
- Carvalho Ferraz, M. (coord.) (1993). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.
- De Martino, S., & Wall, A. (1991). House for Zoe Zenghelis, London. *Architectural Design*, 61 (3-4), 55-59.
- Heinz, M. (2022). Zoe Zenghelis on Pursuing Creative Freedom. *Metropolis*. <https://metropolismag.com/profiles/zoe-zenghelis-pursuing-creative-freedom/>
- Jacob, S. (2018). Ada Louise Huxtable Prize. Madelon Vriesendorp. *Architectural Review*, 243 (1449), 98-99.
- Jencks, C. (1991), *The Language of Postmodern Architecture*. Londres: Academy Editions. [1977]
- Hall, R., & Rutherford, E. (2022). *Opportunism. Drawing Matter*. <https://drawingmatter.org/opportunism/>
- Hervas y Heras, J. (2015). *Las mujeres de la Bauhaus: del espacio a lo bidimensional*. Diseño Editorial.
- Kinnunen, U. (ed.) (2004). *Aino Aalto*. Jyväskylä: Alvar Aalto Museum.
- Koolhaas, R. (2018). *Delirio de Nueva York. Un manifiesto retroactivo para Manhattan*. Gustavo Gili.
- Liotard, J. (1998). *La condición postmoderna*. Càtedra.
- Mattsson, H. (2016). Revisiting Swedish Postmodernism: Gendered Architecture and Other Stories. *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 85(1), 109-125. <https://doi.org/10.1080/00233609.2015.1116605>
- Museum of Modern Art (2022). *Hotel Sphinx Project, New York, New York (Axonometric)*. <https://www.moma.org/collection/works/104704>
- Museum of Modern Art (2022). *Zoe Zenghelis*. <https://www.moma.org/artists/7559>
- Office for Metropolitan Architecture (2022). *OMA*. <https://www.oma.com/>
- Otto, E., & Rössler, P. (2019). *Bauhaus Women. A Global Perspective*. Herbert Press.
- (2022) Painterly Style. *Interior Design*, March, 26.
- Puebla Pons, J. (2006). Sobre la innovación expresiva del proyecto contemporáneo. *EGA. Expresión Gráfica Arquitectónica*, 11, 132-141. <https://doi.org/10.4995/ega.2006.10322>

²² Traducción de la autora: «Nosotras [Zoe y Madelon] podíamos oírlos [a Rem y Elia] discutiendo o mostrándose muy felices... y entonces ellos vendrían a nuestra habitación y nos explicarían, y eso sería el inicio de una pintura. Por supuesto, intentábamos transformar nuestras pinturas en lo que era la idea, lo que el diseño requería. Aquello lo hacía mucho más importante que simplemente colorear».

- Puigjaner, A. (2014). *Ciudad sin cocina. El Waldorf Astoria, apartamentos con servicios domésticos colectivos en Nueva York, 1871-1929*. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona. <http://www.tdx.cat/handle/10803/279387>.
- Ramírez, J. A. (1999). Aprendiendo de la arquitectura postmoderna. En Valeriano Bozal (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II* (pp. 427-433). La Balsa de la Medusa.
- Reichardt, J. (1985). An Artist in an Architectural Context. Paintings by Zoe Zenghelis. *AA Files*, 10, 61-65. <https://www.jstor.org/stable/29543475>
- Rossi, A. (2013). *La arquitectura de la ciudad*. Gustavo Gili.
- Rodríguez Ortiz, E. (2018). MoMoWo. La creatividad de las mujeres desde el Movimiento Moderno. *Hábitat y Sociedad*, 11, 249-256. <https://doi.org/10.12795/HabitatySociedad.2018.i11.15>
- Salgado de la Rosa, M. A., Raposo Grau, J. F., & Butragueño Díaz-Guerra, B. (2017). El dibujo de arquitectura como instrumento de crítica. Un recurso posmoderno. *EGA. Expresión Gráfica Arquitectónica*, 22(31), 54-65. <https://doi.org/10.4995/ega.2017.8864>
- Sánchez de Madariaga, I. (Dir.) (2012). *Matilde Ucelay. Una vida en construcción*. Ministerio de Fomento.
- Sánchez de Madariaga, I. (2021). *Matilde Ucelay. La primera arquitecta española*. Instituto de Arquitectura de Euskadi.
- Sexton, R. W. (1929). *American Apartment Houses, Hotels and Apartments Hotels of Today. Exterior and Interior Photographs and Plans*. Architectural Book Publishing Company.
- Zenghelis, E., Steiner, R., Veneris, E., Zenghelis, Z., Galani, K., Gilles, R., & Wall, A. (1986). Incursione suprematista nel Mediterraneo. Therma Hotel, Baia di Gera, Lesbo. *Lotus International*, 52, 30-39.
- Zenghelis, Z. (2021). Two Early Paintings With OMA. *Drawing Matter*. <https://drawingmatter.org/two-early-paintings-with-oma/>
- Zenghelis, Z. (2022). *Zoe Zenghelis. Artist*. <http://www.zoezenghelis.com/>
- Ventura Blanch, F. (2020). La relación entre el dibujo y la escritura en la formación como arquitecto (1968-1972) de Rem Koolhaas. *EGA. Expresión Gráfica Arquitectónica*, 25(40), 254-265. <https://doi.org/10.4995/ega.2020.13242>
- Venturi, R., Scott-Brown, D., & Izenour, C. (2008). *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Gustavo Gili.
- (1992). *Zoe Zenghelis. Shapes in Space*. Academy Editions.