

El Evento como arquitectura: aprendiendo de los urbanismos pop-up

The Event as architecture: learning from pop-up urbanisms

PEDRO PITARCH ALONSO

Pedro Pitarch Alonso "El Evento como arquitectura: aprendiendo de los urbanismos pop-up / The Event as architecture: learning from pop-up urbanisms", *ZARCH* 22 (junio 2024): 50-63. ISSN versión impresa: 2341-0531 / ISSN versión digital: 2387-0346. https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2024229856

Recibido: 09-11-2023 / Aceptado: 23-01-2024

Resumen

A lo largo de las últimas décadas, los eventos urbanos en torno a programas efímeros se han multiplicado y consolidado. Los festivales de música constituyen un ejemplo modelo de una forma de urbanismo que, dotada de presupuestos comparables a algunos tipos más convencionales, genera urbanidad y co-construye nuestras sociedades desde un nuevo paradigma metropolitano menos dependiente de la forma que de la experiencia. Este artículo tratará de desarrollar cómo el Evento urbano opera como Arquitectura. Para ello se trazarán sus antecedentes históricos, identificando cómo la contracultura de los años 60 supuso un caldo de cultivo para un nuevo tipo efímero sustentado en lo que se podría denominar "urbanismos pop-up". Se ha establecido una metodología por la que se toma el ejemplo concreto de los Festivales Pop como materialización de este tipo metropolitano y se identifican tres tipos que, estudiados a través de tres casos de estudio, definen los esquemas infraestructurales en torno a la relación del Evento con el territorio y la ciudad. Glastonbury, Lollapalooza y Burning Man serán analizados para extraer las características particulares de cada categoría. Finalmente, se enunciarán las condiciones generales que definen este tipo urbano con fecha de caducidad en el que "forma arquitectónica" corresponde a la "performance del evento".

Palabras clave

Evento; urbanismos pop-up; festival; Glastonbury; Lollapalooza; Burning Man

Abstract

Over the last decades, urban events around ephemeral programs have multiplied and consolidated. Music festivals constitute a perfect example of a form of urbanism that, equipped with budgets comparable to some more conventional types, generates urbanity and co-constructs our societies from a new metropolitan paradigm which is less dependent on form than on experience. This article will try to develop how the urban Event operates as Architecture. For such a purpose, its historical antecedents will be traced, identifying how the counterculture of the 60s provided a breeding ground for a new ephemeral type supported by what could be defined as "pop-up urbanisms." A methodology has been established by which the specific example of Pop Festivals is taken as a materialization of this metropolitan type. Three types have been identified that, studied through three case studies, define the infrastructural schemes around the relationship of the Event with the territory and the city. Glastonbury, Lollapalooza and Burning Man will be analyzed to extract the particular characteristics of each category. Finally, the general conditions that define this urban type with an expiration date will be stated. A type in which "architectural form" corresponds to the "performance of the event."

Keywords

Event; pop-up urbanisms; festival; Glastonbury; Lollapalooza; Burning Man

Pedro Pitarch Alonso Arquitecto (ETSAM, UPM, 2014) y músico (COM Adolfo Salazar, 2009). Es Profesor Asociado en la ETSAM - UPM (Universidad Politécnica de Madrid) desde 2020. Ha sido Teaching Fellow en Bartlett School of Architecture (UCL, 2017-2019) y Steedman Fellow, Washington University en St Louis (2017-2019). En 2015 fundó su propio estudio 'Pedro Pitarch architectures & urbanisms' que ha sido galardonado internacionalmente: Primer Premio European 16 Aalst (Bélgica, 2021), Primer Premio Cine Central de Cartagena (España, 2020), Segundo Premio 'Dom Competition' (Rusia, 2018), Segundo Premio 'New Cyprus Museum' (Chipre, 2017), Primer Premio Rehabilitación CLESA (España, 2015) entre otros. Su trabajo ha sido expuesto en la Bienal de Venecia, Trienal de Lisboa, Bienal de Arquitectura de Seúl, Trienal de Milán y Viena Design Week. Sus proyectos y escritos han sido publicados en plataformas como Domus, Arquitectura Viva, MONU, E-Flux, Archdaily, Pasajes, PLOT, El País o Metalocus. ORCID: 0009-0002-0109-3918



Figura 1. Francis Hawkins, Fotografía Aérea del festival de Glastonbury, SWNS, Pilton, 2017.

*"The exodus is here
The happy ones are near
Let's get together
Before we get much older
Teenage wasteland
It's only teenage wasteland"*¹

Con el cambio del siglo, Glastonbury se convirtió en uno de los festivales pop más grandes del mundo, al que cada verano asisten alrededor de 175.000 y que requiere de una extensa infraestructura arquitectónica equiparable a la de tipos urbanos más convencionales.² (Figura 1). Glastonbury es un ejemplo de cómo los festivales pop han cambiado drásticamente nuestra noción de urbanidad y, más importante aún, de cómo han transformado la arquitectura que define nuestro ámbito público.

- 1 The Who, "Baba O'Riley", Who's Next?, (Londres: Olympic, 1971)
- 2 Reality Check team, "Music festivals: What's the world's biggest?"- BBC News, 4 Julio 2018
- 3 Nicolas Bourriaud, *The Radicant* (Nueva York: Sternberg Press, 2009), 15. Bourriaud utiliza el término "altermoderno" para referirse a una nueva modernidad basada en la traducción y la criollización, enfatizando la conexión de grupos culturales dispares y la posibilidad de crear singularidades en una sociedad estandarizada. Como consecuencia, "está apareciendo un nuevo tipo de forma, la forma-viaje, hecha de líneas trazadas tanto en el espacio como en el tiempo, materializando trayectorias en lugar de destinos" (Bourriaud, 2009). El término "Evento Altermoderno" (Pedro Pitarch, Archipelago Lab, Madrid: UPM, 2014) es un intento de enmarcar en ese contexto multicultural una serie de prácticas urbanas que, surgidas de lo efímero, han definido una nueva tipología urbana con fecha de caducidad y catalizada a través de arquitecturas pop-up.

Durante las últimas décadas se ha experimentado un cambio radical dentro de la ciudad contemporánea. El *urbanismo* se ha diversificado en múltiples *urbanismos*. Y se evidencia que la simetría entre lo privado y lo público, que gobernó la ciudad moderna durante años, está completamente rota, más que nunca. La forma ya no sigue a la función. En cambio, la forma sigue a la experiencia generada por mediación de los dispositivos arquitectónicos que producen estos nuevos urbanismos. En la ciudad contemporánea, la práctica de la arquitectura está migrando del diseño de espacios a la construcción de experiencias, a la realización de eventos particulares dentro de condiciones contextuales dadas, estableciendo el marco de un nuevo paradigma metropolitano. Eventos sociales como los festivales, dotados de presupuestos comparables a algunos tipos urbanos más convencionales, generan urbanidad y co-construyen nuestras sociedades a partir de ese nuevo paradigma. Estos acontecimientos que podrían considerarse "altermodernos" siguiendo el término acuñado por Nicolas Bourriaud, aunque están arraigados desde hace mucho tiempo en nuestras sociedades, aún no han sido incluidos en el aparato disciplinario de la arquitectura o el urbanismo.³

Entre la permanencia
y la temporalidad.
Campos, urbanidad
y tiempo

In between permanence
and temporariness.
On camps, urbanity
and time

PEDRO PITARCH ALONSO

El Evento como arquitectura:
aprendiendo de los urbanismos pop-up.

The Event as architecture:
learning from pop-up urbanisms

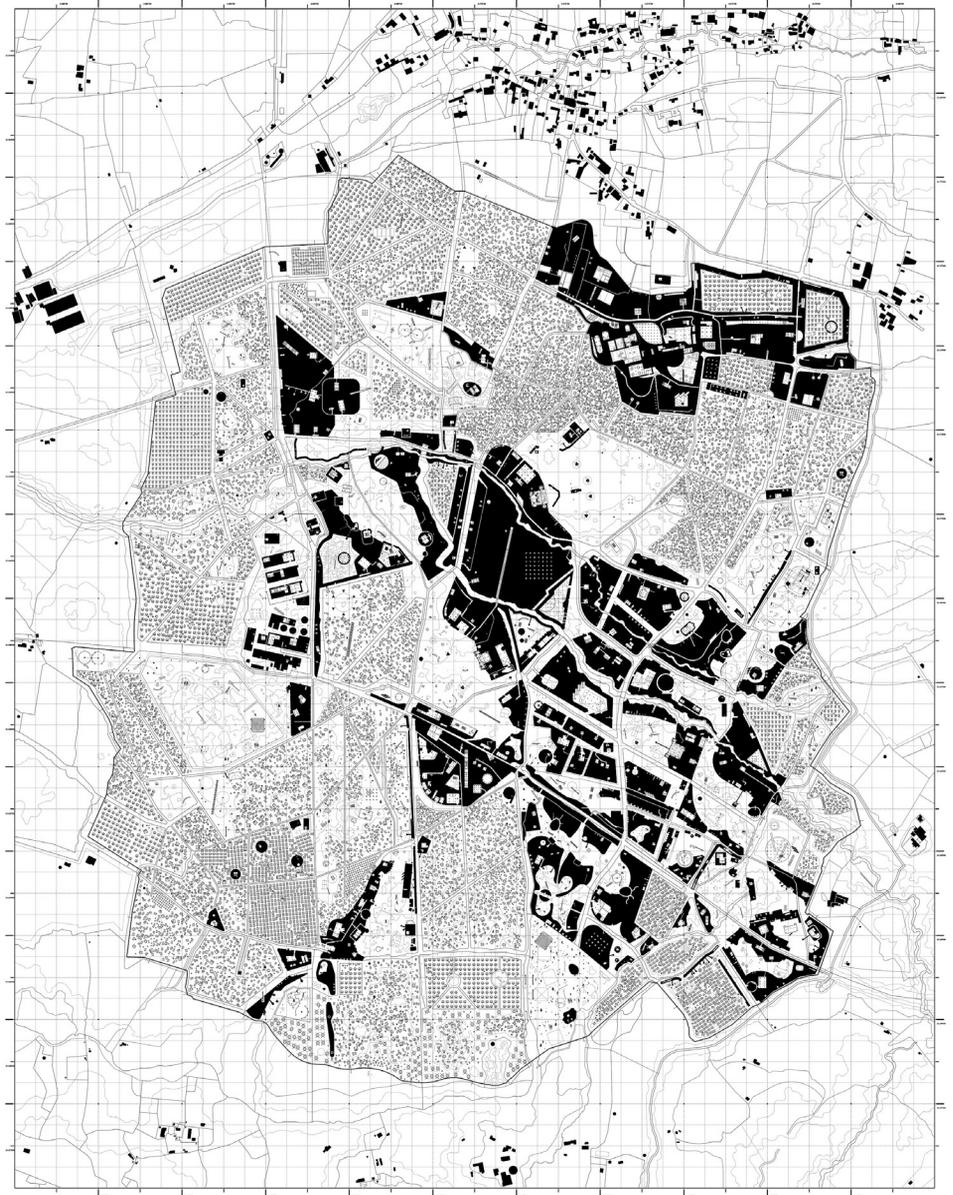


Figura 2. Elaboración Propia, Planta del Festival de Glastonbury 2017, Londres, 2017.

En breves períodos de tiempo, estas aglomeraciones sociales de escala masiva formalizan y materializan las líneas de fuga de los deseos de la vida cotidiana.⁴ Fabrican contextos efímeros donde nuevas realidades temporales son posibles. Dentro de ellos, la construcción de la identidad es tan importante como la definición de sus infraestructuras. Podrían considerarse ciudades efímeras, asentamientos arquitectónicos contemporáneos reunidos en torno a un acontecimiento.

Estos *urbanismos emergentes*, o mejor dicho, “*urbanismos pop-up*”, son catalizadores de sociedades alternativas con una duración de fin de semana y de comunidades cuyo sentimiento de pertenencia depende de territorios efímeros donde la “*performace*” es equivalente a la *construcción*.

Desde las primeras versiones de la Plug-in City (1962-1964) hasta el desarrollo posterior de Instant City (1968-1970), el trabajo del grupo Archigram es crucial para comprender cómo las arquitecturas pop-up se convirtieron en una respuesta directa a la demanda social y la agitación cultural de la sociedad de posguerra de la década de los años 60, que fue el caldo de cultivo cultural del Festival como tipo urbano. Proyectos como la Drive-in Housing (1964), el Cushicle (1966-1967) o la Moment Village (1967) exploraron el cambio entre el ethos de permanencia de la modernidad y un creciente deseo de emancipación, que sentó las bases de modelos urbanos ciertamente transgresores.⁵ La afirmación de Peter Cook “El almuerzo congelado preenvasado es más importante que Palladio”⁶ definió claramente el

4 Henri Lefebvre, *Critique of Everyday Life*, (London: Verso, 1991).

5 Archigram Group, *Archigram*, (New York: Princeton Architectural Press, 1999).

6 Peter Cook, *Archigram No. 7*, (London: Archigram Group, 1967), p 17.

espíritu del proyecto de Archigram, que reivindicaba lo efímero como catalizador de territorios emancipadores para toda una nueva generación. La posterior obra de Mark Fisher a través de su oficina Stufish, precisamente desarrolla esta línea de investigación abierta por el grupo Archigram mediante proyectos como su colaboración con Pink Floyd para la puesta en escena del tour *The Wall* o su extensa producción de “arquitecturas del entretenimiento” ligadas a las giras de bandas como U2 o The Rolling Stones.⁷

Para entender los llamados *urbanismos pop-up*, primero tenemos que buscar sus antecedentes, historias y raíces, para poder contextualizarlos, y para finalmente concluir que, dentro de este nuevo marco urbano, el evento actúa como arquitectura.

Antecedentes

Las reuniones masivas en torno a un programa efímero no son nada nuevo, aunque generalmente han sido acotadas o adscritas a edificios muy concretos de nuestras ciudades, siendo convencionalmente confinadas dentro de arquitecturas particulares en las que su tipo arquitectónico respondía a un esquema espacial consolidado y específicamente definido para una función precisa. En la ciudad contemporánea esta relación entre arquitectura y programa se ha invertido. No es el programa el que habita la arquitectura, sino la arquitectura la que habita el programa y lo articula.

El Festival como tipo urbano responde a un deseo de emancipación de los programas convencionalmente reclusos en las formas arquitectónicas, y que traza conexiones con una larga tradición histórica de ejemplos urbanos como son las procesiones religiosas, ligadas a liturgias en que la ceremonia se extiende por el espacio público o las representaciones teatrales y escénicas en el espacio público, tan comunes durante la Edad Media. De esta manera, el Festival se relaciona históricamente con eventos deportivos desarrollados al aire libre, fuera de la arquitectura del estadio y de ritos trascendentales emancipados del interior de los templos, iglesias o mezquitas. Al igual que sucede en el festival, en estos ejemplos no es el programa el que habita la arquitectura, sino la arquitectura la que habita el programa y lo articula.⁸

Los festivales pop son un claro ejemplo de este cambio tipológico. Están dispuestos dentro de nuestra sociedad como reuniones de muchas arquitecturas que fabrican el desarrollo de un evento. Aunque han existido muchos otros ejemplos de estos fenómenos urbanos desde la época medieval, no ha sido hasta la década de los años 90 del siglo XX cuando el evento se ha consolidado totalmente como tipo arquitectónico. Con muchos precedentes desde los carnavales medievales hasta los conocidos festivales pop de los años sesenta que se celebraban en Woodstock y la Isla de Wight, nuevos ejemplos de estos urbanismos se pueden encontrar hoy en día en acontecimientos como las “gamers-cons”, las “campus parties”, las “gay parades” o los festivales de música. Si a finales de la década de los años 60 Woodstock era el heraldo de un urbanismo emergente que aún estaba por llegar, durante la década de los años 90 Glastonbury se convirtió en el laboratorio de su desarrollo. Woodstock fue un prototipo. Glastonbury definió un tipo.

Además, durante la última década del siglo XX y las primeras décadas del XXI, el ámbito íntimo o personal ha sufrido un proceso de crecimiento generalizado de su escala. Gracias a las innovaciones tecnológicas y al desarrollo de herramientas de comunicación en tiempo real, las posibilidades de gestión de grandes concentraciones efímeras se han hecho posibles de una manera mucho más efectiva. Aun-

7 Peter Cook, “Back to the Future: The Architecture of Entertainment. Architectural design, Vol.91 (6), (Chichester: John Wiley & Sons, Ltd, 2021) p. 20-29.

8 Como afirma Bernard Tschumi: “La arquitectura no se trata simplemente de espacio y forma, sino también de eventos, acciones y lo que sucede en el espacio”. Los primeros trabajos de la práctica de Tschumi son fundamentales para comprender la compleja confrontación entre “espacios y su uso, entre el escenario y el guión, entre tipo y programa, entre objetos y eventos” y la forma en que se escenifica su relación en la ciudad contemporánea. Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts* (New York, 1976-1981) p 1.

Entre la permanencia
y la temporalidad.
Campos, urbanidad
y tiempo

In between permanence
and temporariness.
On camps, urbanity
and time

PEDRO PITARCH ALONSO

El Evento como arquitectura:
aprendiendo de los urbanismos pop-up.

The Event as architecture:
learning from pop-up urbanisms

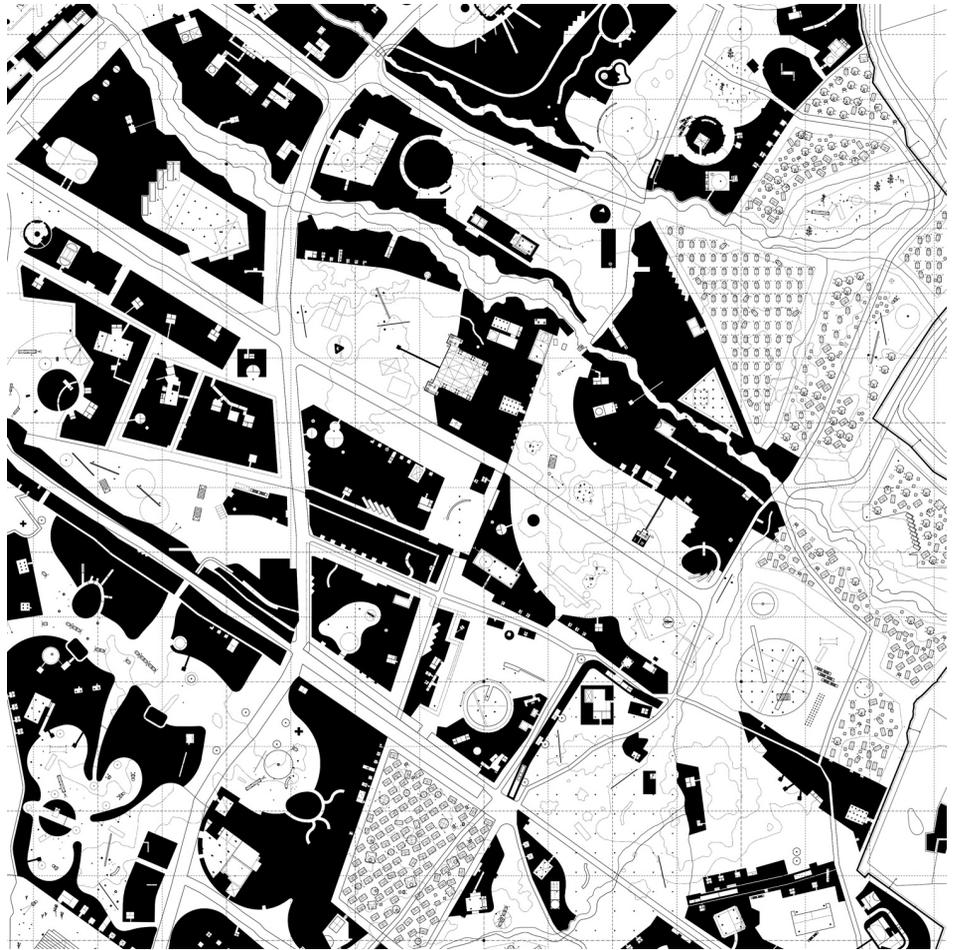


Figura 3. Elaboración Propia, Zoom espacios públicos, Planta del Festival de Glastonbury 2017, Londres, 2017.

que se desarrollan en el ámbito urbano, los programas que constituyen un festival son una extensión de deseos íntimos y emancipadores, reunidos en torno a la realización de un evento en vivo. Ya sean musicales, económicos, políticos o trascendentales, contribuyen a desdibujar los límites entre lo que podría considerarse privado y público desde la perspectiva convencional del derecho de propiedad. Por lo tanto, el ethos revolucionario del festival es crucial para entenderlos como “momentos excepcionales” en torno a los cuales se transforma la vida cotidiana.⁹ En este sentido, el concepto de “la ‘revolución como festival’ de Henri Lefebvre ofrece una profunda re-concepción de las formas culturales de los movimientos sociales” de participación política colectiva.¹⁰

Marco

El evento es, en última instancia, un marco arquitectónico. Cuando se construye, o mejor dicho cuando *performs*, el evento se convierte en una *geografía imaginal* confinada dentro de un paréntesis temporal.¹¹ Un “*playground transformacional*” donde se testean, ensayan y desarrollan hábitos, prácticas, relaciones y experiencias. Los límites arquitectónicos del evento son extremadamente importantes ya que median la transición del “yo cotidiano al yo festivalero y consecuente la alteración de la conciencia que podría acompañar ese paso”.¹² Por lo tanto, las colas, las áreas de control de seguridad o los centros infraestructurales de conexión desempeñan un papel sumamente importante como gradientes de transición entre dos contextos urbanos yuxtapuestos. Estos portales actúan como espacios performativos donde se presenta al visitante la lógica interna del contexto del evento del festival. Estos elementos arquitectónicos funcionan como escenografía de las lógicas sociales, económicas y culturales del contexto en el que se está por ingresar. Introducen la narrativa y preparan a los espectadores para su transformación.

9 Henri Lefebvre, *Critique of Everyday Life*, Vol. 1, (London: Verso, 1991) p 250.

10 Gavin Grindon, *Revolutionary Romanticism: Henri Lefebvre’s Revolution-as-Festival*, Third Text, (London: Routledge, 2013) 27:2, pp. 208-220.

11 Graham St John, “Post-rave Techno-tribalism and the carnival of protest”, en *The Post-Subcultures Reader*, David Muggleton and Rupert Weinzierl Eds. (London: Berg, 2003).

12 Alice O’Grady, “Alternative Playworlds: Psytrance festivals, deep play and creative zones of transcendence” - en *The Pop Festival*, Ed. George McKay (London: Bloomsbury, 2015).

El perímetro del evento, su límite, se convierte en una puerta de entrada para la expresividad individual y colectiva y cataliza una disrupción deliberada entre el exterior y el interior, que facilita el acceso a la construcción gradual del “playground” alternativo que el evento constituye como tal.¹³

13 La noción del Festival como un “playground” plantea la relevancia del juego, del ocio, como un elemento transformador de la sociedad, que se remonta a la teoría del juego de Johan Huizinga. La reivindicación de lo lúdico como condición primaria de la cultura que defiende con *Homo Ludens* fue formativa tanto para la vanguardia italiana representada por Superstudio y Archizoom, como para los situacionistas, cuyas obras tuvieron un profundo impacto en la contracultura de posguerra (Segunda Guerra Mundial) que desarrolló el caldo de cultivo de los primeros Festivales Pop.

Johan Huizinga, *Homo Ludens*, (Madrid: Alianza Editorial 2012).

14 Michael Foucault, “Dits et écrits”, vol. III, pp. 229 y ss (Paris: Gallimard, 2001) Cabe destacar la importancia del concepto de dispositivo desarrollado por Michael Foucault refiriéndose a “un conjunto resueltamente heterogéneo que compone los discursos, las instituciones, las habilitaciones arquitectónicas, las decisiones reglamentarias, las leyes, las medidas administrativas, los enunciados científicos, las proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas”. Más aun, Foucault propone que el dispositivo mismo es “la red que tendemos entre estos elementos. [...] Por dispositivo entiendo una suerte, diríamos, de formación que, en un momento dado, ha tenido por función mayoritaria responder a una urgencia”. La noción de red entre elementos dispares y su naturaleza de respuesta a una urgencia, y por tanto, su temporalidad, son fundamentales para entender su relación con el concepto de festival aquí tratado.

15 Alice O’Grady - Ibid. (London: Bloomsbury, 2015).

16 Graham St John, *Global Tribe: Technology, Spirituality and Psytrance* - (Sheffield: Equinox, 2012).

Alice O’Grady desarrolla aún más las ideas de St John, afirmando que el Festival es un “escenario lúdico” que ofrece la oportunidad de presentar una personalidad que supera la rutina para abrazar el “yo lúdico”. El Festival actúa como un contexto transformador para la emancipación, elevando a los visitantes más allá de sus circunstancias inmediatas.

17 M. Roche, “Festivalization, Cosmopolitanism and European Culture” en *Festivals and the Cultural Public Sphere*, Giorgi, Sassatelli y Delanty eds. - (New York - Routledge, 2011) p. 124.

M. Duffy, “The Emotional Ecologies of Festivals”, *The Festivalization of Everyday Life: Identity, Culture and Politics* - Giorgi, Sassatelli and Delanty eds. - (Ashgate - Farnham, 2014) p. 229.

18 Joanne Cummings y Jacinta Herbon - “Festival Bodies: the corporeality of the contemporary festival scene in Australia” en *The Pop Festival*, Ed. George McKay (London: Bloomsbury, 2015) p 99.

19 Bill Metcalf, “Alternative and Comunal Australia?”, en ‘Introduction’, en *The Pop Festival* - George McKay - (London: Bloomsbury, 2015).

El acceso al festival, su marco, no es por tanto sólo un lugar, sino un dispositivo arquitectónico.¹⁴ Desarrolla ese mismo proceso de “dejarse llevar”, no sólo de las estructuras del mundo cotidiano que han quedado temporalmente atrás, sino también de los propios espectadores y su ego mientras “hacen el sacrificio” a favor del evento.¹⁵ El mundo exterior retrocede y es sustituido por el entorno interior del evento que proporciona el aparato arquitectónico para emanciparse de la rutina diaria. Una vez dentro, “a través de una variedad de tecnologías y prácticas, el contexto permite la ‘liberación del yo’.¹⁶ El evento como arquitectura es transformacional, ya que tiene la capacidad de crear un contexto único donde la liberación de las rutinas de la vida cotidiana se exploran al tiempo que proporcionan medios de comodidad. Es precisamente en torno a los límites borrosos de esa transformación donde se prueba el potencial arquitectónico del evento como tipo urbano, mostrando una “festivalización” dentro de su realidad enmarcada.¹⁷ Esta “festivalización” se refiere al “proceso por el cual los límites entre el evento del festival y su contexto geográfico y social se extienden más allá de sus límites temporales y espaciales”.¹⁸

Tipos

El *Evento*, por tanto, plantea una forma de urbanismo único que se convierte en un *playground* de emancipación social para adultos. El *Evento*, en su forma más utópica, “es ese espacio pragmático y fantástico en el que soñar y probar otro mundo”.¹⁹ En términos urbanos, los diferentes eventos se distinguen fundamentalmente por la autonomía de sus infraestructuras. Mientras que algunos son casi totalmente dependientes de las infraestructuras ya existentes de una ciudad, otros son absolutamente autónomos y requieren el diseño y provisión de infraestructuras particulares que garanticen el éxito del evento.

Debido a la relación que se establece con el entramado urbano existente, podemos distinguir tres categorías diferentes de eventos:

- *La Ciudad fuera de la Ciudad*: donde la proximidad a una ciudad o asentamiento cercano permite el uso de una infraestructura existente para fabricar el evento.
- *La Ciudad dentro de la Ciudad*: cuando el evento utiliza tanto la infraestructura existente como el tejido urbano para equipar sus arquitecturas.
- *La Ciudad sobre el Territorio*: en este caso, el evento, como oasis programático ubicado en la más absoluta ausencia metropolitana, se convierte a la vez en infraestructura y tejido urbano, al carecer el territorio preexistente de ambos.

Si bien el segundo de los tipos aquí planteados, la *Ciudad fuera de la Ciudad*, suele ser el más común, los otros dos tipos materializan esquemas algo más singulares por su radical dependencia o autonomía infraestructural respectivamente. Aunque las implicaciones de cada uno son realmente diferentes, se cimientan sobre un principio compartido: el evento trasciende de la mera construcción de un contexto, para implicar la fabricación de una sociedad de un territorio efímero donde *acontecer* equivale a *ser construido*.

Cabría destacar una posible cuarta categoría a la que podríamos denominar “*los Dispositivos sobre la Ciudad*” y en la que ya no se hablaría tanto de un urbanismo pop-up sino de programas pop-up que, catalizados mediante la superposición

Entre la permanencia
y la temporalidad.
Campos, urbanidad
y tiempo

In between permanence
and temporariness.
On camps, urbanity
and time

PEDRO PITARCH ALONSO

El Evento como arquitectura:
aprendiendo de los urbanismos pop-up.

The Event as architecture:
learning from pop-up urbanisms

de dispositivos arquitectónicos a un tejido existente, construyesen la experiencia del acontecimiento efímero. Aunque en este artículo se profundizaran en las tres primeras categorías, esta cuarta categoría, de un carácter morfológico mucho más híbrido, ofrece herramientas urbanas susceptibles de generar una “apropiación espacial a través de prácticas colectivas y performativas”, afectando directamente a los “límites entre lo público y lo privado, lo exterior y lo interior, lo cotidiano y lo excepcional”, e implícitamente planteando una revisión de la concepción convencional de dichas duplas de términos.²⁰

Glastonbury: la Ciudad fuera de la Ciudad

Frente al festival de Woodstock de 1969, que fue más bien un prototipo improvisado de un urbanismo pop-up aún por venir, Glastonbury, por contra, diseña y perfecciona las infraestructuras de un tipo urbano susceptible de ser implantado y replicado en torno a casi cualquier programa cultural. El evento, que cada año tiene lugar en Worthy Farm, Pilton, comenzó en 1970 cuando su fundador Michael Eavis organizó su primera edición inspirado en la actuación de Led Zeppelin en el Bath Festival del año anterior. El “Pilton Pop Folk & Blues Festival”, como se llamaba entonces, tuvo lugar el sábado 19 de septiembre de 1970 y asistieron 1.500 espectadores pagando una entrada de una libra por persona.

Tan sólo un año después, el festival se establecería como modelo de referencia en todo el Reino Unido. Su segunda edición celebrada en 1971 fue iniciada por Andrew Kerr. El evento se rebautizó “Glastonbury Fayre”, definiendo el nombre oficial que heredarían las sucesivas ediciones hasta la fecha.²¹ Fue precisamente Kerr quien contactó con Bill Harkin, el arquitecto y escenógrafo que diseñaría el famoso escenario piramidal directamente inspirado por la obra del autor esotérico John Michell. Un escenario que ha mantenido su diseño original adaptándose a lo largo de las décadas y que, en la edición de 1971, se materializó en una estructura de andamios forrada de chapa ondulada que constituía una réplica a escala 1/10 de la Gran Pirámide de Giza.²² Inmediatamente el evento atrajo la atención de toda la comunidad contra-cultural británica. Pink Floyd fueron anunciados como titulares del Line Up del Festival pero al poco de empezar a vender las entradas la banda cancelaría su asistencia y serían sustituidos por David Bowie cuya actuación cerró el evento.²³

Poco a poco, a lo largo de las décadas siguientes, la popularidad y el poder de convocatoria del festival aumentarían cada vez más, convirtiéndose en un verdadero hito de la cultura juvenil británica y atrayendo a bandas líderes a nivel mundial. Sin embargo, no sería hasta mediados de la década de los 90 cuando el festival se consolidaría como el principal modelo de eventos culturales efímeros de carácter multitudinario en el mundo. La edición de 1994, la más concurrida en la historia del festival, alcanzó una convocatoria de 300.000 personas como público de un evento cuyos cabeza de cartel fueron The Levellers.

En 2022, la última edición del festival hasta el momento, se agotaron 142.000 entradas en 62 minutos sin que se anunciara siquiera el cartel de los grupos invitados. Todo ello a pesar de las dificultades técnicas en la web del festival que hicieron que el tiempo de venta se duplicase con respecto a la media de 30 minutos de las ediciones anteriores.²⁴ Cincuenta años después de que Eavis organizara la primera edición en la granja familiar de 150 acres, el festival tiene un valor de 82 millones de libras y un coste que alcanza los 22 millones de libras por edición.²⁵ Cada verano las praderas de Worthy Farm se transforman en una verdadera ciudad pop-up que desaparece a los pocos días y cuyas cifras prueban la relevancia social de un tipo urbano que no sólo alcanza, sino sustituye la escala metropolitana.

20 Ana Gabriela Medina Gavilanes, “Radical spatiality : dissident architectural practices in contemporary occupations”. Tesis doctoral. p. 11 (Madrid: E.T.S. Arquitectura, UPM, 2017).

21 Peter Neal y Nicolas Roeg, Glastonbury Fayre, Documental audiovisual, 1971.

22 Alan Dearling, Not only but also...some historical ramblings about the English festivals scene, 2011.

23 James Lachno, “Glastonbury 2013: Glastonbury through the years”, Telegraph, Julio 2013.

24 Nadia Khomami, “Glastonbury tickets take over an hour to sell out after ‘technical problem’” The Guardian, 6 Noviembre 2022.

25 Rewan Tremethick, “Money Facts from the World’s Largest Festival”, TorFX, 23 Junio 2016.



Figura 4. Carles Reagan Hackleman, Lollapalooza 2017, Chicago, 2019.

Lollapalooza: la Ciudad dentro de la Ciudad

A diferencia de Glastonbury, el festival de la Isla de Wight o el propio Woodstock 69, que se celebraron en medio de un terreno no urbanizado próximo a asentamientos urbanos, Lollapalooza es un evento puramente metropolitano, que abraza el ethos urbano de la ciudad donde se celebra y utiliza su infraestructura para construir un nuevo contexto.

En realidad, la característica inicial más distintiva de Lollapalooza fue que, a diferencia de los festivales más convencionales que son eventos únicos que se llevan a cabo en un sólo lugar, Lollapalooza se fundó como un evento itinerante por los Estados Unidos y Canadá desde mediados de julio hasta finales de agosto de 1991.²⁶ Si bien durante la década de los años 90 el evento continuó tomando el formato de gira norteamericana, en 2005 se establecería definitivamente con base en Illinois y realizándose en el Grant Park de Chicago.

El evento utiliza la infraestructura del parque y las arquitecturas de la ciudad de Chicago para generar un nuevo tipo de urbanismo momentáneo que exagera y amplía el de la ciudad. Mientras que el programa principal del festival se desarrolla durante el día en Grant Park, después de medianoche las puertas del festival se cierran y el público aún animado busca entretenimiento en los numerosos conciertos y eventos derivados que se celebran en varios clubes locales.

Esos *spin-offs* o *lugares derivados* tienen de alguna manera incluso más éxito que el festival en sí, ya que integran el nuevo contexto en la ciudad existente, construyendo un territorio de entretenimiento más complejo e inusual. El concepto de *lugar derivado* aparece como una condición particular del evento dentro de la ciudad, que se nutre de infraestructuras existentes para parasitarlas con acontecimientos emancipados de la programación central del festival generando una criollización entre el urbanismo informal del evento y la formalidad urbana de la ciudad. “Lollapalooza no es un simple evento auto-contenido que ofrece experiencias distintas a las de la vida cotidiana. Más bien, los límites espaciales y temporales del propio acontecimiento se extienden hasta lo cotidiano”.²⁷

A través de sus *lugares derivados* dentro de la ciudad, no simplemente escapa de la vida cotidiana sino que la habita y la transforma momentáneamente. Lollapalooza se convierte en un contexto urbano temporal explotado que, incrustado en la esfera metropolitana, actúa como un proceso transformador de la misma.

26 Janey Pope, “Lollapalooza 2008”. NME. 14 Agosto 2008.

27 L. Giorgi y M. Sassatelli, “Introduction” en *Festivals and the Cultural Public Sphere*, Giorgi, Sassatelli y Delanty eds. (New York/London: Routledge, 2011).

Entre la permanencia
y la temporalidad.
Campos, urbanidad
y tiempo

In between permanence
and temporariness.
On camps, urbanity
and time

PEDRO PITARCH ALONSO

El Evento como arquitectura:
aprendiendo de los urbanismos pop-up.

The Event as architecture:
learning from pop-up urbanisms

Dentro de Grant Park, en el programa central del festival, varios escenarios coordinan el despliegue de diferentes ambientes donde, a través de la conducción del cartel de las bandas, se construyen contextos urbanos contrapuestos. Comunidades yuxtapuestas coexisten en el mismo marco y las fricciones entre ellas se fusionan en el enriquecimiento de todo el proyecto a medida que la infraestructura genera la forma del urbanismo materializado. En última instancia, el acontecimiento se construye a través de la experiencia. Como si la condición de tener múltiples *spin-offs* a lo largo del Loop de Chicago no fuera suficiente, en 2010 se anunció que Lollapalooza debutaría fuera de los Estados Unidos, con una sucursal del festival en Santiago de Chile, los días 2 y 3 de Abril. El éxito de la rama internacional del festival sería tal que desde ese año el evento estaría teniendo varios *spin-offs* en las ciudades de Sao Paulo, Buenos Aires, Berlín, Estocolmo y París. Estos acontecimientos han establecido un tipo de urbanismo donde el uso de la infraestructura metropolitana existente de una urbe genera una condición de *Ciudad dentro de la Ciudad*. El festival se convierte en un contexto construido dentro del ámbito público de la metrópolis existente.

El éxito social de este tipo de eventos integrados en tejidos urbanos consolidados es tal que, el fin de semana del 26 al 28 de junio de 2015, la 32ª edición del Festival al Aire Libre de la isla del Danubio (Donauinselfest) atrajo a Viena un récord de 3,3 millones de asistentes. El Donauinselfest se divide en 16 áreas y se lleva a cabo en una franja de tierra de 6,5 kilómetros en la isla de Donauinsel, de 21 kilómetros de largo, en el centro neurálgico metropolitano de Viena. Con aproximadamente 2.000 artistas, desde pop, dance y rock hasta folk y clásica, ofrece más de 600 horas de entretenimiento en sus 11 escenarios diferentes al aire libre. Un claro ejemplo de cómo el éxito social del Evento como Arquitectura ha establecido en las últimas décadas una clara competencia a tipologías urbanas más convencionales, consolidándose como una forma más de *hacer ciudad* y de construir *sociedades de fin de semana* (“weekend societies”) que formalizan oasis contextuales para las rutinas de la vida cotidiana.

Burning Man: la Ciudad sobre el Territorio

Si Glastonbury se ha convertido en el modelo por excelencia de *Ciudad fuera de la Ciudad*, un tipo de evento que despliega un contexto sobre el terreno rural adyacente a una zona urbana de baja densidad; y Lollapalooza ha refinado el tipo de *Ciudad dentro de la Ciudad*; entonces Burning Man representaría en última instancia el estereotipo de *Ciudad sobre el Territorio*: un contexto eventual fabricado por acontecimientos que es auto-referencial, auto-enmarcado y auto-contenido.

En el mundo actual “donde las nociones de cultura están cada vez más fragmentadas, el festival contemporáneo se ha desarrollado como respuesta al proceso de pluralización, movilidad y globalización cultural, al mismo tiempo que opera como fábrica de modelos alternativos de identidad, comunidad, localidad y pertenencia”.²⁸

Burning Man se presenta como un ejemplo de coordinador arquitectónico de todas esas inquietudes, respondiendo con la construcción de una ciudad instantánea que intenta compensar el pesimismo cultural post-capitalista. El evento materializa una serie de esfuerzos para contraatacar el orden conservador ampliamente extendido en la metrópolis contemporánea.

La primera edición de Burning Man surgió de la conversación entre dos amigos, Larry Harvey y Jerry James, en un garaje del Valle de Noe en San Francisco. Burning Man se origina desde la quema ritualizada de una efigie humana, construida

28 Andy Bennett, Jodie Taylor e Ian Woodward, *The Festivalization of Culture*, (London: Routledge, 2014).



Figura 5. Mike Q Victor, Campamento central de Burning Man desde torre "Minaret", Nevada, 2010.

con sobrantes de madera, durante la noche mas larga del año en el solsticio de verano del 21 de junio de 1986 en Baker Beach.²⁹

Lo que en un principio fue un evento contra-cultural improvisado entre conocidos, con el tiempo se ha transformado en un ritual post-capitalista masivo que combina una vasta infraestructura capital con la oferta de agendas alternativas de índole artístico, trascendental o, incluso, ideológico.

En 1990 Burning Man se trasladaría de una playa de San Francisco al desierto Black Rock en Nevada, convirtiéndose, con el paso de los años, en una organización consolidada con un presupuesto multimillonario y que requiere una entrada de entre 200 y 360 dólares por participante. El evento lo organiza y administra Black Rock City, LLC. configurado por una junta de seis miembros liderada por el fundador Larry Harvey y respaldada por una red de más de 2.000 voluntarios.

El masterplan de Black Rock City, la ciudad efímera del evento, consiste en una retícula de calles distribuida sobre dos tercios de corona circular y dispuesta alrededor del punto central de la efigie del Burning Man. En el centro de la vasta extensión podemos encontrar lo que su diseñador Rod Garrett ha afirmado que es la "plaza más grande del mundo".³⁰ Las calles circulares se nombran alfabéticamente según un acróstico que cambia según el tema del año, mientras que las calles radiales se nombran según la posición del reloj, por ejemplo 2:00 o 5:30. La ocupación por parte de los visitantes se coordina en términos de estas coordenadas.³¹

Si algo caracteriza al solar de Burning Man es su condición de vacío. La ausencia de contexto es el punto de partida del urbanismo de Burning Man. La decisión de ser diseñado exclusivamente a partir de su contenido no es un deseo sino una necesidad, ya que literalmente aparece en medio de ninguna parte. El lugar del evento, a unos 25 kilómetros al noreste de la ciudad de Gerlach, justo al lado de la carretera 34 del estado de Nevada, es un desierto prácticamente deshabitado y hostil a la vida.

Mientras que las transformaciones urbanas de la ciudad tradicional se han establecido en diálogo o contrapunto a la historia, en el desierto de Black Rock el urbanismo de Burning Man necesita inventar su propia historia cada año. A través de la decisión de un tema que enmarca las actuaciones de los artistas Burning Man sustituye la *Historia* singular y universal por múltiples *historias*. El requisito de un tema por edición permite a los artistas y creadores enmarcar sus obras dentro

29 Jerry James, "In the Beginning", en *Playa Dust: Collected Stories from Burning Man*, Samantha Krukowski Ed. (Lodon: Black Dog Publishing, 2014).

30 Greg Scruggs, "Building a City at Burning Man", *Next American City*, 30 Agosto 2010.

31 Stephan Moore y Scott Smallwood, "The Soundscape of Burning Man", en *Soundscape Journal* vol. 11, 2011.



Figura 6. Digital Globe, Black Rock City, Fotografía desde satélite, 2005.

de un contexto conceptual. Mundo flotante (2002) o American Dream (2008) son algunos de los conceptos impuestos que sustituyen a la existencia de una Historia.

El punto culminante del festival es el evento de la “quema del hombre”. El hombre, como se señaló anteriormente, está construido en el centro de la ciudad; de hecho, la ciudad está construida alrededor del hombre. Es el punto focal de la ciudad en torno al cual los participantes del festival se reúnen en la noche del sábado para su quema a través de un enorme rito pirotécnico.³² Este acontecimiento que remata el evento opera a través de un *urbanismo transformacional* que podría enmarcarse en una extensa tradición de eventos efímeros transcendentales como son la peregrinación Hajj a La Meca, el Camino de Santiago o la antigua peregrinación de Nasca a Cahuachi.

El mayor triunfo de Black Rock City reside en su falta de permanencia, en su materialización en forma de una civilización efímera que desaparece rápidamente después de una semana. Burning Man desarrolla la arquitectura del Evento hasta su límite. Burning Man demuestra que los acontecimientos no crean simplemente arquitecturas o urbanismos en la sociedad sino que, más bien, son sus arquitecturas y urbanismos los que generan sociedades momentáneas.

La forma arquitectónica del festival corresponde a la performace del evento.

Sur la ville, la plage!

Glastonbury, Lollapalooza y Burning Man son modelos de los diferentes tipos de la materialización del Evento entendido como Arquitectura. Cada uno de ellos se traza como una ciudad enorme de escalas diminutas. Como un conjunto de arquitecturas que aparecen y desaparecen a una velocidad tremenda. Cuanto más congestionado está el evento en el tiempo, más eficiente será su urbanismo. Los programas y usos están mediados por *protocolos de uso*, que se elaboran, dise-

32 Selçuk Balamir, “More Than Dust: The Burning Man Festival” en Reading Concepts of Intermediality -Prof. Dr. Ginette Verstraete y Dr. Sven Lütticken, Design Cultures , Amsterdam, Enero 2011.



Figura 7. Elaboración Propia, Zoom espacios privados, Planta del Festival de Glastonbury 2017, Londres, 2017.

ñan y construyen con igual importancia que las estructuras, que definen el espacio de los escenarios, áreas de descanso y accesos. Los ciudadanos de una ciudad así son habitantes de una arquitectura concebida como acontecimiento, que ya no sólo se construye, sino que se *performa*, que *acontece*. La construcción del evento se convierte en una tarea que no se completa hasta que su arquitectura se *pone en escena*. La *performance arquitectónica* se vuelve tan, o incluso más, importante que la *forma arquitectónica*.

Entender el evento como arquitectura cambia por completo la jerarquía entre los elementos que tradicionalmente han definido un proyecto. Dentro de este nuevo paradigma, características como los cronogramas, el setlist, la comunicación y la puesta en escena son tan significativos como los elementos físicos que tradicionalmente han definido la arquitectura, como son las estructuras, las particiones, los revestimientos o las carpinterías. La producción de una secuencia de planos, que determina la geometría, los materiales y el proceso de construcción, por tanto, no son más determinantes que la disposición de los acontecimientos, que la interrelación de los agentes urbanos o que la definición de la “playlist” que construye estas arquitecturas.

33 George McKay, *The Pop Festival. History, music, media culture. Introduction* (London: Bloomsbury, 2015).

El festival actúa como un contexto donde el ámbito doméstico atomizado de la ciudad contemporánea se re-ensambla temporalmente en torno a las nociones de comunidad y pertenencia. Como explica George McKay: “En una era digital, la motivación para la reunión social de un festival puede ser en parte una compensación por la experiencia progresiva, atomizada y privatizada de los medios y la tecnología contemporáneos”.

Aunque desarrollados en el ámbito urbano, los programas que constituyen un festival son una recomposición de una domesticidad fragmentada, emancipada en el marco temporal de sus infraestructuras y reunida en torno a la realización de un evento en vivo,³³ Ya sean musicales, económicos, políticos o trascendentales, desdibujan los límites entre lo que podría considerarse privado y público. A pesar de la escala aparentemente impersonal y masiva de estos eventos, sus arquitecturas son una expansión directa del ámbito doméstico íntimo. De hecho, son la materialización de la escala masiva que la domesticidad tiene dentro de la ciudad contemporánea.

Entre la permanencia
y la temporalidad.
Campos, urbanidad
y tiempo

In between permanence
and temporariness.
On camps, urbanity
and time

PEDRO PITARCH ALONSO

El Evento como arquitectura:
aprendiendo de los urbanismos pop-up.

The Event as architecture:
learning from pop-up urbanisms

La comparativa entre estos tres casos de estudio permite un aprendizaje de las condiciones formales, estructurales e infraestructurales que requieren los urbanismos pop-up para formalizarse dentro de nuestras ciudades. De la misma forma que Scott Brown, Venturi e Izenour proponían un aprendizaje empírico de las arquitecturas de Las Vegas,³⁴ el estudio comparativo de los tres tipos de urbanismos pop-up permitiría incorporar a la práctica profesional del urbanismo una serie de mecanismos. Por un lado la importancia de la construcción de la experiencia como una capa más del urbanismo y que pone en cuestión la hegemonía de la *forma* como condición fundamental del diseño urbano y propone la *performance* como concepto complementario.

Por otro lado la relevancia del concepto de “playlist” como herramienta de diseño y del consiguiente comisariado de programas superpuestos en un mismo emplazamiento, sobre una misma *forma*. Herramienta enfrentada a la zonificación del urbanismo tradicional regido por herramientas como el planeamiento urbano.

Y finalmente la capacidad emancipadora del urbanismo y de la arquitectura que trasciende de la mera funcionalidad utilitaria, proponiendo territorios temporales de excepción que escapan de las rutinas cotidianas y que ofrecen marcos de liberación frente a los convencionalismos del día a día.

Allá por el año 1968, en el transcurso de los hechos ocurridos durante el “Mayo del 68” en Francia en un contexto de reclamo de cambio político, social y generacional, uno de los lemas más sonados que los estudiantes utilizaron para sus protestas fue “Sous le pavés, la plage!” (¡Bajo el pavimento, la playa!), en referencia a un creciente deseo de transformación y emancipación de los viejos paradigmas. Las primeras ediciones de festivales de música pop surgieron en ese contexto cultural y político. Irónicamente, después de cinco décadas, ese espíritu emancipador de finales de los sesenta ha sido capitalizado y alquimizado hasta convertirlo en un producto de consumo. Y lo que es más importante, ha quedado encapsulado en el tiempo, confinado dentro de los efímeros marcos emergentes del Evento.

Ahora la playa no está oculta bajo los adoquines de nuestras calles, sino que se nos presenta esparcida sobre toda la ciudad, aunque no necesariamente todo el tiempo.

*“Though I know that evenin’s empire has returned into sand
Vanished from my hand
Left me blindly here to stand but still not sleeping
My weariness amazes me, I’m branded on my feet
I have no one to meet
And the ancient empty street’s too dead for dreaming...”³⁵*

Procedencia de las imágenes

Figura 1. SWNS, Pilton, 2017

Figura 2. Elaboración Propia

Figura 3. Elaboración Propia

Figura 4. Carles Reagan Hackleman, Chicago, 2019

Figura 5. Mike Q Victor, Nevada, 2010

Figura 6. Digital Globe, Black Rock City, Fotografía desde satélite, 2005

Figura 7. Elaboración Propia

34 Denise Scott Brown; Robert Venturi; Steven Izenour, *Aprendiendo de las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. (Barcelona: Gustavo Gili, 1978).

35 Bob Dylan, “Mr. Tambourine Man”, en *Bringing it all Back Home* (New York: Columbia Records, 1965).

Bibliografía

- Archigram Group. *Archigram*. New York: Princeton Architectural Press, 1999.
- Balamir, Selçuk. "More Than Dust: The Burning Man Festival" en *Reading Concepts of Intermediality*, editado por Prof. Dr. Ginette Verstraete y Dr. Sven Lütticken, Design Cultures, Amsterdam, enero de 2011.
- Bennett, Andy; Taylor, Jodie; Woodward, Ian. *The Festivalization of Culture*. London: Routledge, 2014.
- Bourriaud, Nicolas. *The Radicant*. New York: Sternberg Press, 2009.
- Cook, Peter. *Archigram Magazine No. 7*. London: Archigram Group, 1967.
- Cook, Peter. "Back to the Future: The Architecture of Entertainment." *Architectural Design*, Vol. 91 (6) (Chichester: John Wiley & Sons, Ltd, 2021).
- Cummings, Joanne; Herbon, Jacinta. "Festival Bodies: the corporeality of the contemporary festival scene in Australia" en *The Pop Festival*, editado por George McKay. London: Bloomsbury, 2015.
- Duffy, M. "The Emotional Ecologies of Festivals" en *The Festivalization of Everyday Life: Identity, Culture and Politics*, editado por Giorgi, Sassatelli y Delanty. Ashgate - Farnham, 2014.
- Dylan, Bob. "Mr. Tambourine Man" en *Bringing it all Back Home*. New York: Columbia Records, 1965.
- Foucault, Michael. *Dits et écrits*, vol. III. Paris: Gallimard, 2001.
- Giorgi, L.; Sassatelli, M. "Introduction" en *Festivals and the Cultural Public Sphere*, editado por Giorgi, Sassatelli y Delanty. New York/London: Routledge, 2011.
- Gavin Grindon, Gavin. "Revolutionary Romanticism: Henri Lefebvre's Revolution-as-Festival" en *Third Text*. London: Routledge, 2013, 27:2, pp. 208-220.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- James, Jerry. "In the Beginning" en *Playa Dust: Collected Stories from Burning Man*, editado por Samantha Krukowski. London: Black Dog Publishing, 2014.
- Khomami, Nadia. "Glastonbury tickets take over an hour to sell out after 'technical problem'" en *The Guardian*, 6 Noviembre 2022.
- Lachno, James. "Glastonbury 2013: Glastonbury through the years" *Telegraph*, Julio 2013.
- Lefebvre, Henri. *Critique of Everyday Life*. London: Verso, 1991.
- McKay, George. *The Pop Festival. History, music, media culture. Introduction*. London: Bloomsbury, 2015.
- Medina Gavilanes, Ana Gabriela. *Radical spatiality : dissident architectural practices in contemporary occupations*. Tesis doctoral. E.T.S. Arquitectura, UPM, 2017.
- Metcalf, Bill. "Alternative and Comunal Australia?" en "Introduction" en *The Pop Festival*, George McKay - London: Bloomsbury, 2015.
- Moore, Stephan; Scott Smallwood, Scott. "The Soundscape of Burning Man" en *Soundscape Journal* vol. 11, 2011.
- Neal, Peter; Roeg, Nicolas. *Glastonbury Fayre*. Documental audiovisual, 1971.
- O'Grady, Alice. "Alternative Playworlds: Psytrance festivals, deep play and creative zones of transcendence" en *The Pop Festival*, editado por George McKay. London: Bloomsbury, 2015.
- Pope, Janey. "Lollapalooza 2008" *NME*. 14 Agosto 2008.
- Reality Check team. "Music festivals: What's the world's biggest?" *BBC News*, 4 Julio 2018.
- Roche, M. "Festivalization, Cosmopolitanism and European Culture" en *Festivals and the Cultural Public Sphere*, editado por Giorgi, Sassatelli y Delanty. New York: Routledge, 2011.
- Scott Brown, Denise; Venturi, Robert; Izenour Steven. *Aprendiendo de las Vegas : el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- Scruggs, Greg. "Building a City at Burning Man" *Next American City*, 30 Agosto 2010.
- St John, Graham. "Post-rave Techno-tribalism and the carnival of protest" en *The Post-Subcultures Reader*, editado por David Muggleton and Rupert Weinzierl. London: Berg, 2003.
- St John, Graham. *Global Tribe: Technology, Spirituality and Psytrance*. Sheffield: Equinox, 2012.
- Tremethick, Rewan. "Money Facts from the World's Largest Festival" *TorFX*, 23 Junio 2016.
- Tschumi, Bernard. *The Manhattan Transcripts*. New York, 1976-1981.
- Who, The. "Baba O'Riley" en *Who's Next?*. Londres: Olympic, 1971.