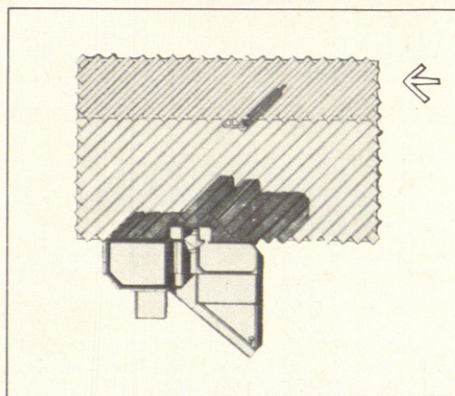
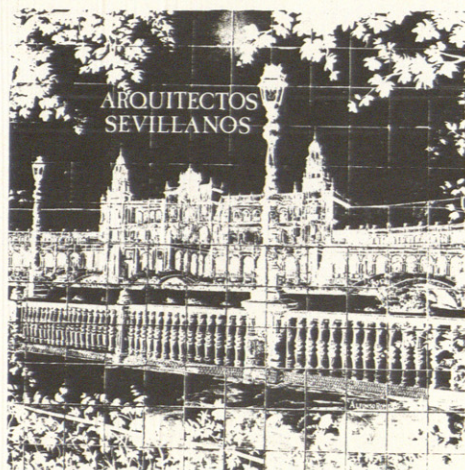




ARQUITECTURA

PUBLICACION PERIODICA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID
NUMERO 211 - MARZO-ABRIL - 1978





2 Fernández Shaw: In Memoriam

3 Arquitectos sevillanos 2

3 Final de la monografía dedicada a una serie de arquitectos sevillanos.

Artículos de Antonio Bonet Correa, Villanueva, Alvarez y Ruesga.

31 La ciudad vista por Guillermo Pérez Villalta

34 El nuevo arte soviético

Una perspectiva no oficial. Un comentario de Maya Aguiriano a la exposición de arte ruso no oficial en la última Bienal de Venecia.

48 Crisis en la enseñanza-aprendizaje de la arquitectura

Segundo artículo de Jorge Togneri sobre los problemas planteados por la enseñanza y el aprendizaje de la Arquitectura.

54 Colaboraciones

54 Peter Eisenman: *Genuinamente inglés. La destrucción de la caja.*

76 Crítica de libros

78 English Summary

ARQUITECTURA

PUBLICACION PERIODICA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID

NUMERO 211 - MARZO-ABRIL - 1978

ARQUITECTURA

PUBLICACION PERIODICA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID

Fundada en 1918

Publicación del Colegio Oficial
de Arquitectos de Madrid

Equipo director

Jerónimo Junquera
Estanislao Pérez Pita

Secretaría de redacción

Leonor Pérez

Proyecto gráfico y producción

Francisco Cortina

Traducción

Martha Thorne

Colaboradores del presente número

L. Alvarez - A. Bonet Correa - P. Eisenman -
A. González Codón - E. Haro Ruiz - L. Ma-
rín de Terán - L. Pastor Rodríguez - A. del
Pozo Serrano - F. Pozo Soro - J. Ruesga -
C. Sambricio - J. Togneri - J. Torres Ga-
lán - G. Vázquez Consuegra - F. Villa-
nueva.

ARQUITECTURA

Publicación bimestral

PRECIO: 200 PESETAS

Edita

Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid

Dirección, redacción, administración y suscripciones

Barquillo, 12. Teléfono 221 82 00. Madrid-4

Publicidad y distribución

Barquillo, 12. Teléfono 221 82 00. Madrid-4

Suscripción anual (6 números)

España: 1.200 pesetas
Extranjero: 1.500 pesetas
Sobretasa aérea: 600 pesetas

Depósito legal: M. 617-1958

Compuesto en tipo Aster en los talleres de
composición Fernández Ciudad, S.L., Pasaje
de la Fundación, 15, Madrid. Impreso en los
talleres litográficos Closas-Orcóyen, Martínez
Paje, 5. Encuadernado en Faesa.

EDITORIAL

En una situación como la actual el tomar posiciones en torno a la posible polémica arquitectónica (y decimos posible, pues desgraciadamente, por su escasa trascendencia, no sabemos siquiera si existe) entendemos que es importante. Esto es lo que están haciendo, y de una manera entusiasta, el grupo de profesores de la Escuela de Madrid que organizan las *Sesiones de Academia*, a las que nos referíamos en el anterior número. Nuestro comentario se ha podido interpretar como una crítica a su labor. Quede claro que no criticábamos las sesiones en sí, a las que apoyamos decididamente, pero que nuestra postura en esa polémica difiere sustancialmente, y es por ello por lo que polemizábamos.

El presente número termina la presentación del grupo de arquitectos sevillanos. Remitimos al lector al anterior para los artículos de fondo que introducían al grupo completo.

La ciudad, vista esta vez por Guillermo Pérez Villalta y Fernando Savater, y el segundo artículo de Togneri acerca de la enseñanza de la arquitectura figuran en nuestras secciones de Arte y Enseñanza. La colaboración de Peter Eisenman, componente del grupo Five Architects de Nueva York, aporta un análisis muy sugestivo de la Facultad de Ciencias de Leicester de J. Stirling.

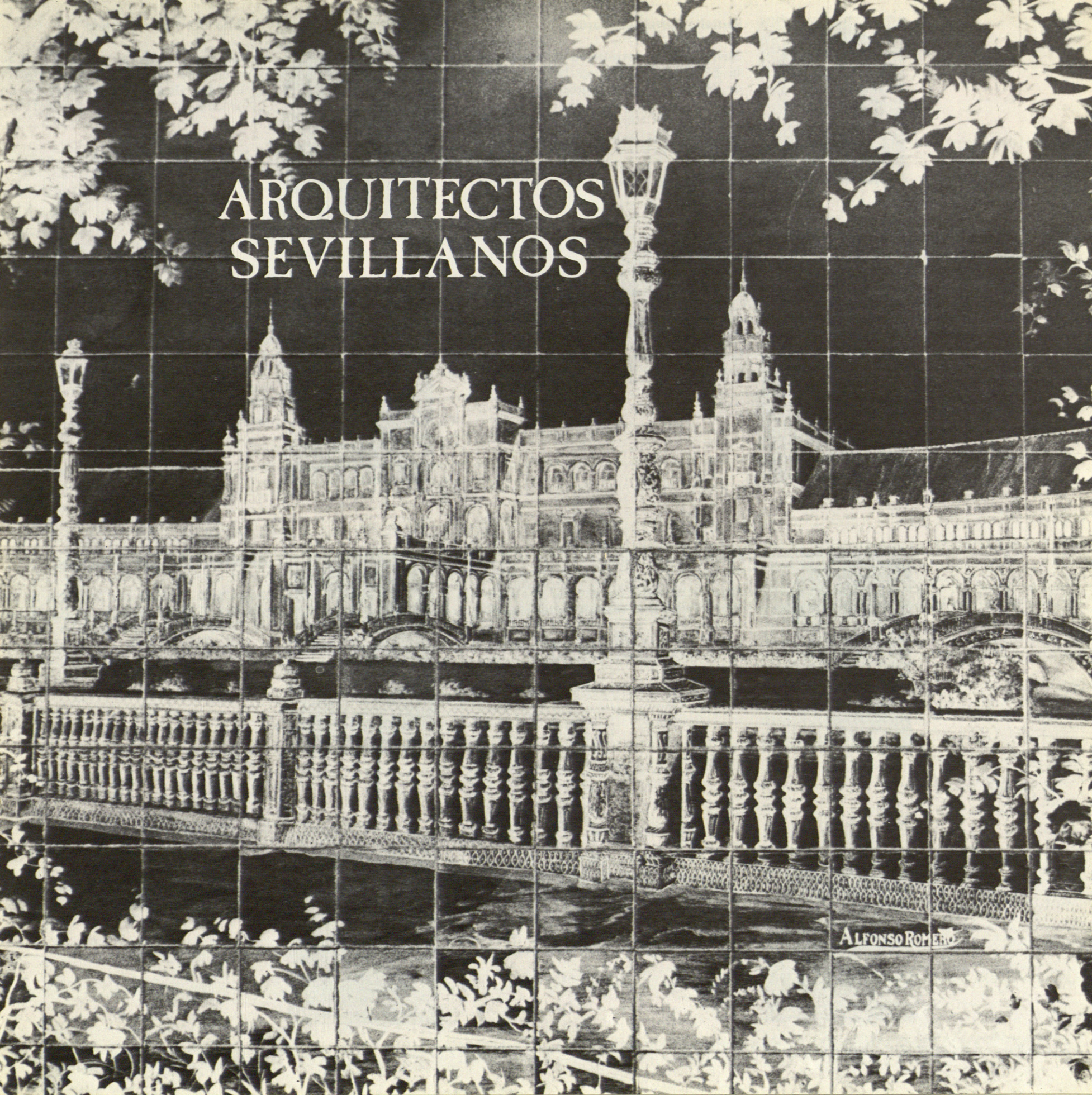
Los criterios expuestos en los artículos firmados son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente la opinión del equipo director de la revista.

Se autoriza la reproducción total o parcial de los artículos contenidos en el presente número siempre que se cite su procedencia.

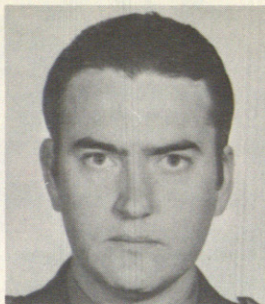
En el próximo número

La monografía estará dedicada a un grupo de arquitectos gallegos. La experiencia de recuperación colectiva del centro histórico de Bolonia, un artículo teórico de Colin Rowe y las habituales secciones completarán la revista.

ARQUITECTOS SEVILLANOS



ALFONSO ROMERO



Antonio González Cordon

Sevilla 1950. Arquitecto titulado por la ETSA de Sevilla en 1975. Profesor de Historia de la Arquitectura en la ETSAS. En la actualidad trabaja en colaboración con los arquitectos Antonio Cabrera y José María Lerdo de Tejada.



Aurelio del Pozo Serrano

Arquitecto titulado por la ETSA de Sevilla en 1968. Profesor de Proyectos en la ETSAS. Desde 1969 trabaja en colaboración con Haro y Marín de Terán.



Enrique Haro Ruiz

Arquitecto titulado por la ETSA de Sevilla en 1968. Profesor de Proyectos en la ETSAS. Desde 1969 trabaja en colaboración con Marín y del Pozo.



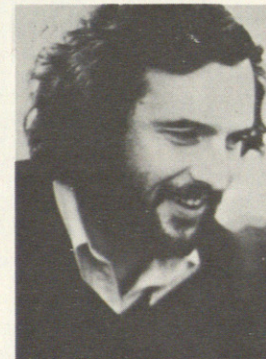
Félix Pozo Soro

Sevilla, 1952. Arquitecto titulado por la ETSA de Sevilla en 1975. Primer Premio Nacional Roca de Arquitectura 1974, en colaboración con González Cordon y Sierra Delgado. Desde 1976 colabora con Pastor y Torres.



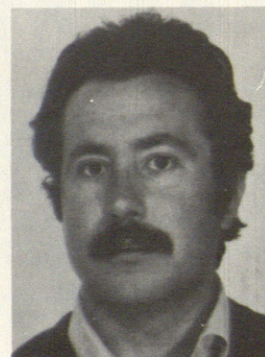
Luis Marín de Terán

Arquitecto titulado por la ETSA de Madrid en 1962. Encargado de cátedra de Elementos de Composición en la ETSAS. Desde 1969 trabaja en colaboración con Haro y del Pozo.



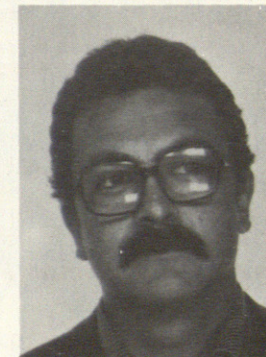
Guillermo Vázquez Consuegra

Arquitecto titulado por la ETSA de Sevilla en 1972. Profesor de Elementos de Composición de la ETSAS de 1972 a 1975. Miembro de la Comisión de Cultura y del Centro de Estudios y Servicios del Colegio de Arquitectos.



Luis Pastor Rodríguez

Macael (Almería), 1948. Arquitecto titulado por la ETSA de Sevilla en 1975. Desde 1976 colabora con Pozo y Torres.



José Alberto Torres Galán

Sevilla, 1949. Arquitecto titulado por la ETSA de Sevilla en 1975. Desde 1976 colabora con Pastor y Pozo.

Ciudad y arquitectura. La obra del equipo del Salado en Sevilla

Hacer hoy arquitectura en Sevilla resulta difícil y heroico. Las razones son múltiples y obvias. En primer lugar existe un predominio aceptado de una falsa tradición académica, en realidad muy moderna, pues sus presupuestos estéticos no se remontan casi más allá de la Exposición Iberoamericana de 1929. Esta tradición, teñida del prestigio historicista, es la que mantiene, contra viento y marea, la Comisión de Monumentos, en su control del casco antiguo. En segundo lugar otro impedimento, sin duda fundamental, son los condicionamientos socioeconómicos a los que se somete irremisiblemente el arquitecto que trabaja en una zona tan deprimida como Sevilla. En una ciudad en la cual las fuerzas vivas, sean ya las administrativas centrales o bien las de los personajes locales, están siempre supeditadas a posiciones radicalmente conservadoras, es difícil encontrar el espíritu nuevo que requiere toda acción arquitectónica verdaderamente renovadora. En Sevilla, población eminentemente agraria, aparte de los organismos estatales, las demás empresas industriales o comerciales están condenadas a mediaciones retardatarias. Los límites de su mercado y poder financiero son de sobra conocidos; el ritmo de vida provinciano, anclado en el tiempo, su atonía proverbial en la inversión, su falta de numerario, que en momentos de depresión se acentúa y hace casi insostenible, son males endémicos y por todos aceptados. En un medio tan restringido, poco lugar queda para la acción. La arquitectura, si ésta se entiende como algo aparte del aparato barroco de falsas apariencias o el simulacro de una modernidad, que

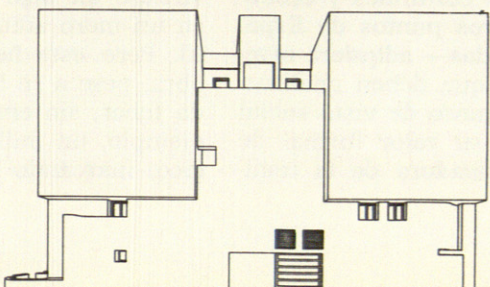
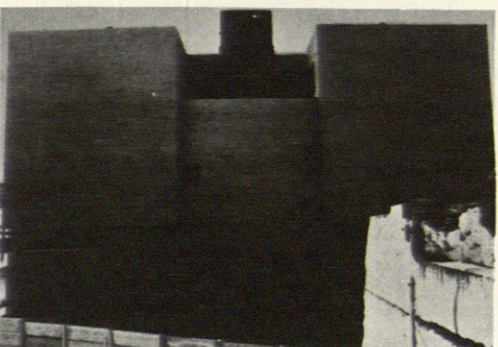
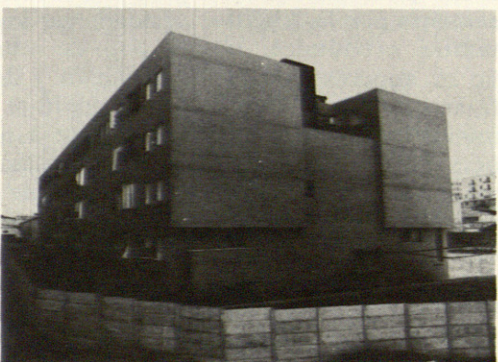
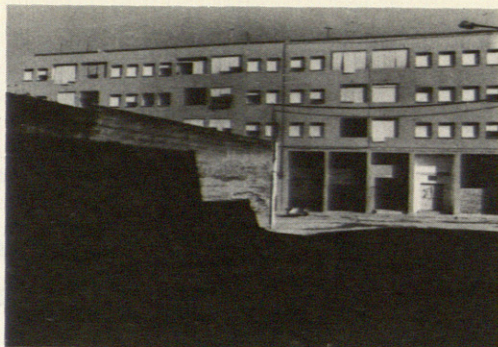
no responde a la realidad de sus hombres y en endeble economía, queda, pues, marginada, como actividad incomprendida o nula de valor.

Inútil sería insistir en la carencia de un medio idóneo para la arquitectura si una ciudad como Sevilla, quizá por sus mismas contradicciones, no dejase el margen suficiente para auténticas creaciones. Precisamente por la fragilidad de su estructura económica, el desequilibrio entre su superestructura cultural y su infraestructura de equipamiento y realización permite la excepción, la existencia de personalidades y grupos marginales, las vanguardias que, luchando contra el medio, hacen una obra que, pese a su carácter minoritario, sin embargo, no se dirige a una élite con total dominio social. Su incidencia, en cambio, en la ciudad es grande, llegando a tener un carácter pedagógico que intenta dar un sentido urbano al espacio colectivo, antes banalizado por otros edificios modernos que destruyen su trama, negando el valor verdaderamente arquitectónico que debe tener toda auténtica intervención en la construcción de la ciudad.

Si se tiene que juzgar una obra como la que lleva a cabo el estudio de la calle del Salado, compuesto por Enrique Haro, Luis Marín de Terán y Aurelio del Pozo, no queda duda de que los fenómenos de regresión e innovación se hacen patentes. Su arquitectura, en un medio de tensiones culturales y económicas —que en otros puntos de España están ya superadas— adquiere niveles de tipificación que deben analizarse tanto desde el punto de vista social como desde el de su valor formal de arquitectura modificadora de la reali-

dad cotidiana y circundante. La misma composición del grupo —con la personalidad del castellano Marín de Terán, formado en Madrid por los años 50, y los sevillanos Haro y del Pozo, salidos de las primeras promociones de la Escuela de Arquitectura de Sevilla, en la que Marín de Terán fue su profesor— resulta reveladora de la necesidad que los tres sintieron de aglutinarse, de establecer una línea de colaboración y defensa contra un medio en principio si no hostil, por lo menos indiferente a un tipo de programa de acción arquitectónico como es el suyo. Conscientes de estar insertos en una sociedad subdesarrollada, contado con el capital inmobiliario local, sufriendo el aislamiento geográfico, el estudio del Salado incide con sus obras en Sevilla. Al igual que los otros grupos de su tipo, su acción discurre paralela al también escaso, frágil y marginado, pero rico en matices, mundo de los artistas e intelectuales sevillano. Pero su labor es más que un acto de pura resistencia. Lenta y sistemáticamente sus ideas y sus formas se incorporan, como un antídoto, un contraveneno eficaz y salvador de la degradación, al acervo de la renovación urbana de la ciudad.

La presencia activa del estudio de la calle Salado es, pese a todo, tan efectiva que llega a ser mimetizada por muchos, pero sus autores no quisieran que su obra, en manos ajenas, se convirtiese en algo adjetivo y superfluo, en un mero aditamento o adorno inútil. Pero este hecho confirma que su obra, pese a su limitada cantidad, puede tener, sin embargo, un carácter de ejemplo, un indiscutible valor pedagógico, marcando hitos significativos de



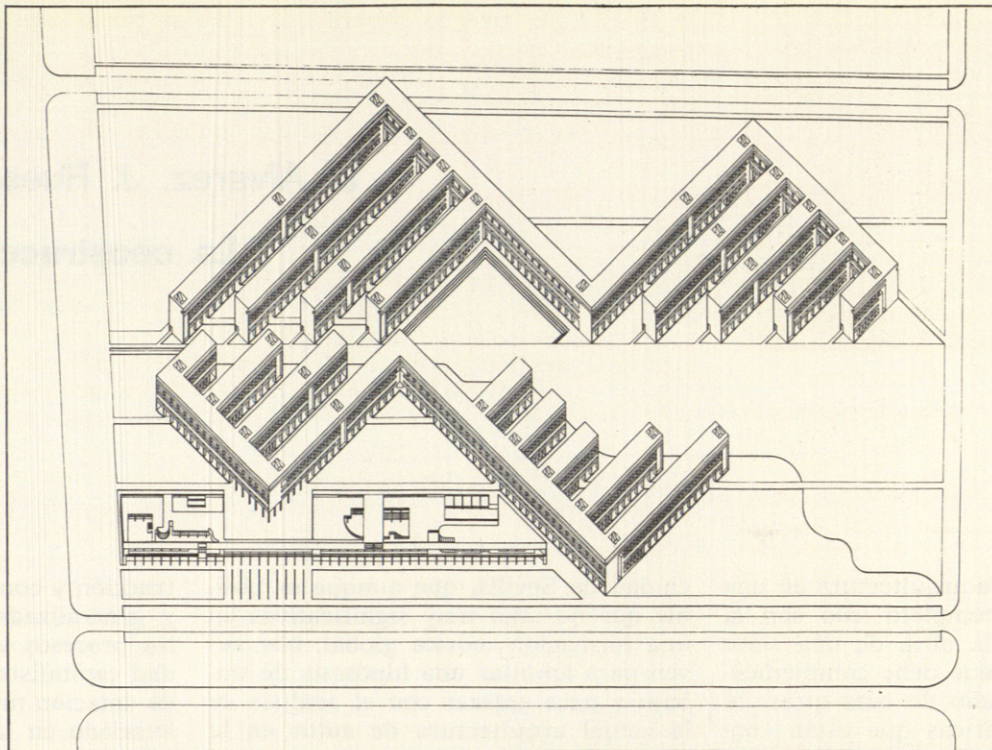
la morfología urbana. Ahora bien, la superación de los condicionamientos negativos a que se ven sometidos, ha supuesto, sin duda, el gran ejemplo que proporcionan: afirmar, una vez más, la autonomía de la arquitectura; que su justificación se agota en sí misma; que para ser arquitectura el proyecto tiene que ser pensado como algo que tiene que concretizarse en una formalización; que todo programa, para ser eficaz, acaba en una realización con formas de expresión propias; que aquello que no es proyectado arquitectónicamente sólo es construcción, y que el resto viene por descontado. Y aquí es donde podemos comprender la necesidad de la ciudad como arquitectura, de cómo no existe un espacio colectivo válido si el hombre en él no se encuentra a sí mismo por medio y gracias a una arquitectura pensada y realizada en cuanto tal.

En la contradicción sevillana de arquitectura *moderna*, con añadidos *sevillanos*, de irritante vulgaridad en los barrios burgueses y carente de toda intención en los monótonos barrios nuevos populares y de clase obrera, el pretender hacer arquitectura es dignificar materiales y programas. Su alternativa, sin obviar planteamientos estadísticos de alojamiento y funcionalidad colectiva, sometiéndose a las contradicciones de una sociedad capitalista, en un medio tan arcaico como el sevillano, hace que nadie pueda sentirse excluido de un deber primordial que hoy parece olvidado: dar forma a lo que nos rodea, a lo que es nuestro entorno. Y el problema está en ser o no ser, en hacer o no hacer arquitectura propia de nuestro tiempo. La adscripción a una determinada tipología, la opción por determinadas formas, son el primer paso que debe dar todo arquitecto si es que quiere que su intervención tenga una justificación respecto a los demás, a los comandatarios o los que la reciben o van a usarla. Es entonces cuando el sentido social del hecho arquitectónico se afirma, se hace patente.

Nada más acertado para señalar la intención del estudio del Salado que lo que Oud —arquitecto muy admirado por ellos— decía, por los años 20, a Van Doesburg, de que *en la ciudad actual no tenemos nada que hacer. En el edificio aislado podemos ser puros*. Cuando se es consciente de que sólo se van a poder construir elementos dispersos dentro de la trama urbana o

pequeñas unidades agregadas a la ciudad, esta opción por la pureza es conmovedora, pues supone un esfuerzo y un rigor difícilmente pagado y reconocido por los demás. No es extraño así que Haro, Marín y del Pozo no sólo sean conscientes de su acción puntual, sino que históricamente tengan que apoyarse precisamente en los fundamentos de la arquitectura moderna, en los pre-puristas, en los creadores del movimiento arquitectónico que ha marcado más decisivamente nuestro siglo. El empleo de un léxico riguroso, la utilización del depósito de materiales lingüísticos legado por ellos, da pie a sus formalizaciones, a su reencuentro con lo que en la propia Sevilla había sido la incipiente y breve vanguardia anterior a la guerra civil, como la Casa Duclos, de Sert (1932), en cuyo jardín, no muy amplio precisamente, han realizado un nuevo taller o estudio para la pintora, hija de los propietarios y comandatarios del proyecto de Sert. Que el estudio del Salado a través de Loos, Oud, Gropius o el mismo Le Corbusier vuelva a reencontrar el camino de lo que es la arquitectura no debe asombrarnos. Sus citas constantes no sólo a arquitectos, sino a escultores, como Lipchitz, o pintores, como Juan Gris, sus motivos surgidos de un Matisse o un Klee, tanto en la utilización del color como en la forma, punto de partida o totalidad, es operación que sobrepasa la mera referencia culturalista. La prueba es su constante arraigo en principios de composición que desde Palladio —autor también citado y fuente de inspiración— hasta un Aldo Rossi pueden ser esenciales para todo aquel que quiera concretizar sus formas arquitectónicas.

La liberación que hace muchos años supuso la influencia de Venturi se dejó sentir en el estudio del Salado. Arquitectos *posibilistas*, que adoptan la pobreza de los materiales locales, que vuelven a su utilización, sin recurrir a enmascaramientos, que renuncian a todo falso aspecto tecnológico, en un medio tan poco tecnificado como el de Sevilla, el grupo del Salado ha tenido la virtud de hacer una arquitectura que incluso el promotor o cliente local puede aceptar. Si bien la mayoría de sus operaciones son siempre a una escala mediana en casas del ensanche, estudios de artistas, interiores, chalets en las afueras o bloques de viviendas de medianas dimensiones, comienzan, sin embargo, a actuar en obras de cierta



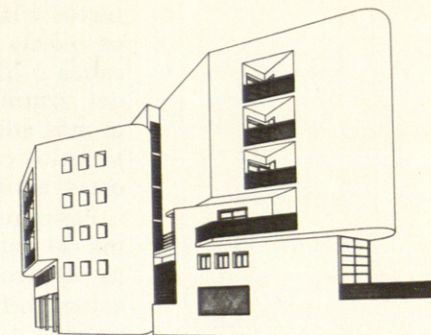
envergadura urbana, tanto por su tamaño, complejidad y lugar de ubicación. Tal es el caso del proyecto de la Algodonera y del edificio de la Plaza de Alcalá de Guadaira, construida en pleno corazón de la ciudad. En otras obras, como la casa de esquina de la Ronda de Pío XII, no es sólo su tamaño o la sabia utilización del solar lo que cuenta, sino la total ordenación formal de un sector urbano típico de barriada por medio de la construcción. Es como subrayar el plano y el alzado de la ciudad dentro de un área que quedará así ya condicionada. Con las obras del tipo de las mencionadas se configura lo que, según las palabras del grupo, marca los momentos de su evolución, *que oscila desde un simple y elemental ajuste de la construcción a su contexto físico inmediato hasta*

una aproximación a una especie de estructura antropológica y cultural de la región cuya concreción serían los tipos seculares.

La adopción de un lenguaje histórico dado para, con sus diversos componentes fragmentados, rearticular un nuevo léxico siguiendo una sintaxis distinta, no choca con la aceptación de un medio pobre que obliga a usar materiales locales modestos y humildes muy poco tecnificados. Su utilización adrede de una tipología sin rebuscamientos, también fundamental, no excluye, sino que, por el contrario, realza su decidida voluntad de recuperación de la arquitectura. Incluso habría que ver cuáles son los paralelismos diacrónicos que podrían establecerse entre un período ya histórico en Europa y el retraso consiguiente en Sevilla, su verdadera validez

colectiva. De ahí que haya que señalar cómo el estudio del Salado por medio de su *ideolecto* arquitectónico intenta dar un valor de convenio social a un lenguaje perdido, que tal vez fuera nunca llegó a sobrepasar los límites del ensayo más o menos utópico de la construcción de la ciudad moderna. Su actitud es, ante todo, buscar una posible solución a los problemas concretos de la arquitectura en un medio tan lábil como es el sevillano. Ellos creen que su tarea es reducida, pero factible, capa de salir del *impasse* en el que se encuentra la arquitectura actual. De acuerdo con Tafuri, para quien hoy los arquitectos a causa de las leyes del mercado *la utopía social sólo puede ser discutida como un elemento literario y sólo puede entrar en la arquitectura como un elemento lingüístico o, mejor, como un pretexto para el uso del lenguaje*, se han lanzado a la formalización de ésta como la única plancha salvadora, como único clavo ardiendo, capaz de proporcionarles firmeza frente a la ambigüedad reinante. Quizá para no caer en el pesimismo tenemos que afirmar que la recuperación del lenguaje arquitectónico más puro es una catarsis previa e indispensable y que, dado el estado de cosas en el cual se encuentra la arquitectura, hay que aplaudir a aquellos que, renunciando a otros espejismos —como el positivismo tecnológico— frente al más convencional academicismo de los arquitectos conservadores y el más horrendo y vulgar eclecticismo de los arquitectos comerciales, emprenden la difícil y heroica senda, ya olvidada, de la pureza arquitectónica.

Antonio Bonet Correa.



La construcción de la ciudad

El panorama de la arquitectura en una ciudad no está completo sólo con la presentación de la obra de una serie de autores, sino que debe complementarse con el estudio de esas otras intervenciones genéricas que están contenidas fundamentalmente en los desarrollos residenciales, y que, careciendo de brillantez de planteamientos y del atractivo de las vanguardias, no están exentas de valor arquitectónico, sí han sabido supeditar la utilización de los recursos formales a la consecución de un orden superestructural. Estas intervenciones son las que van a construir sustancialmente la ciudad de nuestra época.

En las referencias a esta arquitectura no singularizada se han utilizado términos como arquitectura popular, arquitectura sin arquitectos, arquitectura anónima, etc., que en su propia denominación están renunciando a la sistematización del fenómeno, y de esta forma los estudios de la arquitectura sin pretensiones de autor, de esta llamada arquitectura anónima o arquitectura sin arquitectos, se han efectuado referidos a épocas pasadas y en general estableciendo la dicotomía entre la arquitectura producida por los arquitectos y la realizada por el pueblo. Pero es quizás el momento en que se generaliza o institucionaliza la intervención del arquitecto en la obra edificatoria el más adecuado para intentar sistematizar los caracteres fenomenológicos de estas actuaciones.

Pasamos, pues, a esbozar un esquema de análisis de esta otra arquitectura, dentro del contexto de la sociedad actual, refiriéndonos para su ejemplificación, a casos muy concretos de la

ciudad de Sevilla, que aunque es posible que no sean muy significativos en una formación teórica global, nos sirven para apuntar una hipótesis de trabajo y para enlazar con el análisis de la actual arquitectura de autor en la ciudad que ofrece el presente número de esta publicación.

Cuatro factores a nuestro juicio condicionan y justifican en sus aspectos más generales estas intervenciones arquitectónicas:

- Un criterio de economía, entendida como búsqueda de soluciones de menor costo para satisfacer las intenciones de las propuestas.
- La despersonalización del destinatario de la obra arquitectónica.
- La incidencia de los mecanismos de la sociedad de consumo en el mercado inmobiliario.
- La existencia de factores externos de control formal.

El factor económico se refiere a dos fenómenos hasta cierto punto ligados: la racionalización de los procesos constructivos y la seriación de las unidades arquitectónicas. Por ello, una sociedad como la del último tercio del siglo xx, representa el campo de cultivo adecuado para que surjan y se desarrollen los tipos más característicos de estas intervenciones, confirmados posteriormente por el movimiento moderno dentro de cuyos principios encajaba perfectamente la racionalización constructiva, la repetición de los elementos, la supresión del ornamento y la actitud técnica ante la arquitectura, elementos todos que suponen un abaratamiento de la cons-

trucción y como consecuencia, en clara y generalizada coincidencia, tanto en los procesos especulativos de la sociedad capitalista como en los programas de dotación masiva de viviendas al proletariado en las sociedades socialistas.

Las áreas de expansión de las ciudades que fueron protagonistas de la revolución industrial son un magnífico campo de estudio, donde se dan los ejemplos más directos. En Sevilla, donde los procesos del desarrollo industrial no fueron especialmente relevantes, apenas existen actuaciones de expansión urbana que correspondan a esta época, pero, en cambio, el casco histórico está lleno de intervenciones que podíamos incluir dentro de los tipos que estamos analizando. Ello está motivado en gran parte por la acumulación de solares libres que proporciona el proceso de desamortización eclesiástica que se inicia con la invasión francesa y culmina con Mendizábal, ya que el patrimonio eclesiástico en la ciudad era de los más altos de España. Así, surgen unas edificaciones que por su misma dimensión van a provocar la aparición de nuevos tipos edilicios, como es el caso del pasaje, véanse el de González Quijano, Valvanera, Mejorada, etc., por citar sólo los más característicos; el desarrollo de otros, como es el caso del Corral, que tiene antecedentes muy anteriores, siendo el más significativo el Corral del Conde en el xvii; y la variación morfológica que supone la intervención de una sola vez sobre manzanas completas, resueltas con el mismo tipo edificatorio y una expresión formal conseguida sobre la base de la repetición de unidades morfológicas muy limitadas, combinadas



Barriada Juan XXIII. Obra Sindical del Hogar



Regiones devastadas



Casa de vecinos. El Candelón. Patronato Municipal



Barriada Virgen de los Reyes. Obra Sindical del Hogar

según unas reglas estrictas, véanse los casos de la manzana que configura la actual plaza de San Bartolomé, la edificación sobre el convento de Belén, manzana en calle Feria frente a San Juan de la Palma, barrio de Portugalete o el conjunto que surge sobre el convento de San Benito de Calatrava, por citar sólo unos pocos ejemplos. En todos los casos es patente la importancia que adquiere el conjunto sobre la unidad edificatoria.

La configuración del tipo con todos los atributos que nos han servido para definirlo, no se dan plenamente en el caso de Sevilla hasta la época de posguerra, ya que entre las actuaciones ya comentadas y la de los años cuarenta, sólo existen algunos casos aislados sin demasiada importancia cuantitativa en el proceso de construcción de la ciudad, como podrían ser las viviendas del Patronato de Obreros de la calle Felipe II o las del Patronato Municipal de Casas Baratas de la avenida Ramón y Cajal.

Vamos a tratar de establecer el marco sociopolítico existente tras la guerra civil que ha determinado la aparición de esta arquitectura que estamos analizando.

A los pocos años de terminada la guerra civil del 36, en pleno período autárquico, el problema de la vivienda se presenta en todo el territorio español de forma aguda, debido a un conjunto de causas. De una parte, mientras la tasa de crecimiento vegetativo de la población española era de 3,7 para el período 1936-40, en los cinco años siguientes casi se duplicaba (7,3) y en el intervalo 1946-50 alcanzaba la cifra de 9,9.

Pero aún es mayor la importancia del aumento de población en cuanto al problema de la vivienda si se analizan los cambios que se producen en su composición.

Se produce una elevación de la tasa de nupcialidad, lo que aumenta aún más la demanda de hogares, y una concentración de mano de obra hacia núcleos urbanos, lo que produce un fuerte desequilibrio en la demanda al dejar sin uso viviendas rurales.

La falta de atención al sector agrario y la política de privilegios a la industria y al comercio, dio lugar durante los últimos cuarenta años a un continuo y creciente éxodo del campo a la ciudad, agravándose con ello especialmente el problema de la vivienda urbana.

A las transformaciones iniciales en la composición de la población española se añadían como causas del déficit de viviendas la falta de construcción durante los años de la contienda, las numerosas destrucciones sufridas a causa de ésta y, sobre todo, la escasísima actividad constructiva en los primeros años de la posguerra.

La gravedad del problema de la vivienda, crítico para algunos núcleos de población, lleva a Franco a pronunciar las siguientes palabras, dirigidas a todos los españoles en su mensaje de Navidad de 1950:

Constituye un problema nacional, en el que el Estado pone todos sus posibles medios, pero que reclama una vez más la cooperación de las Corporaciones públicas, de las empresas y de los particulares para esta gran obra cristiana, social y patriótica a la par, en la que el Régimen Español está empeñado, aspirando en el menor número de años a redimir nuestros núcleos de población de las tareas inherentes a los suburbios.

Al agradecer en esta hora los esfuerzos realizados durante esta etapa por Corporaciones y patriotas industriales, he de solicitar la colaboración y la asistencia de cuantos en su mano tengan medios para cooperar a esta gran obra social de facilitar viviendas al que de ella carece.

De forma algo más concreta, la IV Asamblea Nacional de Arquitectos, celebrada a finales de 1952, resumía así el problema de la vivienda en España:

Número anual aproximado que se precisan construir para absorber nuestro crecimiento de población: $300.000:4=75.000$ viviendas. Reposición anual de viviendas demolidas por ruinosas o insalubres: unas 35.000.

Media anual de viviendas que se han construido últimamente en España: unas 25.000.

Aumento medio anual de déficit de viviendas: $(75.000+35.000)-25.000=85.000$.

Déficit de viviendas al 31 de diciembre de 1951: alrededor de 800.000, distribuidas así: 25 por 100 de clase media (200.000 viviendas), 15 por 100 de clase modesta (120.000) y 60 por 100 de clase más modesta (480.000).

Pero los buenos propósitos de conciencia o la gravedad de la problemática social, no son datos a tener en cuenta por el capital a la hora de tomar decisiones en las que entra en juego la rentabilidad. El sector suelo-construcción-inmobiliario precisaba para su revitalización otros estímulos que los que le ofrecía la política de autarquía. Para ello se promulgaron, dando comienzo a una nueva etapa de franquismo, las leyes de Viviendas de Renta Limitada (1954) y Subvencionadas (1957), que establecieron un sistema de promoción mixta a través del cual el Estado proporcionó un flujo de capital desvalorizado.

zado que hizo muy rentable la inversión en viviendas para el capital privado. A pesar de ello, el Plan Nacional de la Vivienda 1956-60, que se proponía la construcción de 550.000 viviendas, con lo que se proyectaba un profundo cambio en la construcción de viviendas, que pasaba de 25.000 unidades anuales a 110.000, no fue cubierto en sus previsiones por encima del 77 por 100.

Un nuevo Plan Nacional para el período 1961-76 —con proyecciones a 15 años— funcionaría para el sector de viviendas hasta la promulgación de las medidas estabilizadoras (1965-66), sirviendo de marco a la más alta producción de viviendas en España en términos cuantitativos.

En este ambiente se desenvuelve la construcción de las ciudades, que acarrea a su vez la despersonalización del destinatario de la obra arquitectónica, la demanda masiva de viviendas provocada por los procesos antes expuestos y como consecuencia, la modificación que se produce en la mecánica del encargo de la producción edilicia con la aparición del promotor como figura intermedia entre el arquitecto y el usuario. La necesidad de proporcionar alojamiento a un número cada vez más elevado de personas y la no disposición de un suelo urbanizado para ello, desarrolla unas técnicas constructivas más complejas con las que se puede obtener un mayor rendimiento del suelo; lo que, por un lado, exige necesidad de un capital que pueda afrontar la inversión inicial por unidad catastral, que aumenta sensiblemente y, por otro, posibilita la obtención de cuantiosos beneficios. Esto da origen a que surja el promotor, que desde este momento va a ejercer el control sobre los tipos edificatorios y va a imponer sus planteamientos ideológicos. La figura del promotor se presenta en dos vertientes: la privada y la oficial. Esta última ha tenido especial importancia en Sevilla en las décadas de los cuarenta y cincuenta, tanto por su valor ejemplificador de los tipos como por las directrices marcadas en el crecimiento de la ciudad, al iniciar actuaciones periféricas que a modo de cabezas de puente son rentabilizadas por la iniciativa privada para sus posteriores desarrollos.

También la aparición del arquitecto como figura administrativa tiene que ver con estas circunstancias, ya que por un lado es la forma de garantizar la cualificación técnica que la modifi-

cación de los procedimientos constructivos imponen, desplazando al maestro de obras que tradicionalmente había venido interviniendo en los problemas de la vivienda popular, especialmente en aquellas ciudades, como Sevilla, en que por los condicionantes económicos y sociales no se consolida una clase burguesa importante. El arquitecto viene, por otra parte, a servir, satisfacer y consolidar los intereses del grupo promotor.

La producción seriada va a ampliar además las posibilidades de beneficio económico; potenciados los factores despersonalizadores de la arquitectura, la capacidad de intervención del usuario se limita a la modificación de los elementos superficiales, intensificándose la manipulación de los mismos, modificación de revestidos, empapelados, cambios de solerías, cierres de terraza, repintados zonales en las superficies controlables de fachadas, etc.

La intervención de los mecanismos de la sociedad de consumo en el mercado inmobiliario se realiza fundamentalmente a través de la publicidad, que tiende a incidir sobre la uniformidad del producto ofrecido.

Los estudios de las características tipológicas y morfológicas de la edificación residencial se han utilizado tradicionalmente dentro del campo sociológico, antropológico o histórico, como elementos claves para la comprensión del panorama cultural de una comunidad, dado que son un fiel reflejo de factores geográficos, modos sociales, procedimientos constructivos, accesibilidad de materiales, etc.; es decir, en definitiva, nos están definiendo una configuración física de las clases sociales.

La fijación de la estratificación social era un elemento más que apoyaba la validez del procedimiento de análisis de la realidad social a partir de las estructuras físicas que le servían de soporte, y en este sentido se puede decir que éstas eran las consecuencias lógicas de aquéllas. Pero al introducirnos en el modelo de la sociedad de consumo, este soporte físico, la edificatoria residencial, se ha configurado a nivel de imagen como un elemento emblemático del estrato social. De aquí la importancia que adquieren en este momento los mecanismos de los medios de comunicación de masas en la elaboración de un modelo de aspiraciones en cuanto a la vivienda se refiere, elaborando un modelo de hábitat que supera lo funcional, formal o tipológico y

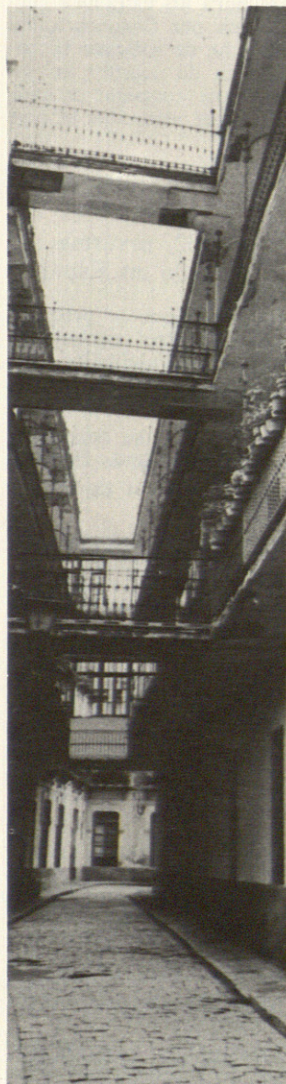
responde al modelo político económico general.

La familia se considera catalogada socialmente en función de la categoría de su vivienda, referida ésta no tanto a valores objetivos de calidad como a su mayor grado de imitación tipo-morfológica de los prototipos utilizados por las clases sociales más altas, y así, como dice Pablo del Río, *puede comprar otro modelo de vida adquiriendo otra vivienda, así la clase baja, por ejemplo, compra el modelo de la clase media para situarse a su nivel, aunque ese modelo la encaje a presión en un esquema oprimiente.*

En España estos mecanismos han tenido especial importancia, ya que la vivienda ha sido un elemento fundamental de mercado, como lo demuestra que el estudio que en 1970 realizó *Reader's Digest* sobre el consumo en Europa figurase España en el segundo lugar por viviendas con más de seis habitaciones. Y esto al mismo tiempo que figura en el puesto decimocuarto en instalación de agua caliente y el décimo en bañoducha o ducha. Tan significativo como lo anterior es que las inversiones en publicidad en el capítulo de inmobiliarias (ESAR, 1972), España figura en el segundo lugar, pese a su situación en el ranking del nivel general de consumo.

Refiriéndonos ya al caso concreto de Sevilla, resulta imprescindible citar el análisis que desde el punto de vista sociológico está contenido en el capítulo denominado *Análisis de Publicidad*, dentro del estudio general del barrio de San Bartolomé de Sevilla, que realizó el Taller de Psicología y Comunicación de Pablo del Río en 1975, ya que, aunque con un punto de vista diferente, se realizó un estudio sistemático de la publicidad inmobiliaria de Sevilla durante los meses de abril y mayo (temporada alta de publicidad), donde se recogieron todos los anuncios aparecidos en la prensa diaria sobre el tema citado, así como una muestra de la publicidad radiofónica y folletos sobre este mismo tema. Sería necesario para obtener algunas conclusiones relativas al objeto del estudio, establecer una correlación entre los datos del análisis de la publicidad en sí misma y las características de las viviendas que existen en el mercado inmobiliario, trabajo que está por hacer.

Por otra parte, la incidencia de las distintas normativas legales que condicionan y encuadran la edificación del tejido residencial se produce desde dos



Pasaje Valbuena



Manzana de casas en San Bartolomé



Patronato Municipal de Casas Baratas



Ciudad de los Condes de Rodulambert Promoción privada

vertientes: una está representada por los distintos planes de ordenación y sus ordenanzas que afectan a las distintas zonas de la ciudad y que están configurando desde fuera la tipología y organización de la vivienda, y otra es la que conforma el tipo desde dentro, a partir de su organización funcional.

Con respecto al primer punto, hay que señalar que los distintos planes generales que sucesivamente han afectado a la ciudad a través de sus esquemas básicos de ordenación y el contenido de las normas urbanísticas condicionan de tal modo las actuaciones a menor escala que es prácticamente imposible sustraerse a la utilización de los tipos y criterios bajo los cuales se ha gestado el Plan General.

Los planes de ordenación que han tenido vigencia oficialmente sobre Sevilla desde finales del XIX han sido:

- El Plan de Reforma de 1895 de Sáez López.
- El Plan de Ensanche de 1918 de Talavera.
- El Plan General de 1945 de Bidaigor, Toro y Delgado Roig.
- El Plan General de 1963 de Muñoz Monasterio.

No hemos incluido en esta relación algunos planes o proyectos, como es el caso del de la Exposición Iberoamericana, por no incidir directamente sobre el desarrollo de la trama residencial. En dichos planes, hasta el de 1945 inclusive, la ordenación del territorio aparece desligada de sus ordenanzas concretas de edificación; así, paralelamente existen las ordenanzas municipales de 1900, 1920 y 1946, que se refieren casi exclusivamente al casco antiguo de la ciudad y a la problemática planteada por un proceso constructivo de la ciudad basado en la sustitución de piezas aisladas de su tejido urbano, regulando a lo sumo las alturas de edificación en función del ancho de calles y los vuelos a las mismas, sin que representen unos condicionantes excesivos en cuanto a la configuración de una determinada morfología.

La primera clasificación tipológica referida al desarrollo residencial está contenida en el Plan de 1945, en donde se establecen las viviendas entre medianeras, las viviendas en bloques y las viviendas en ciudad jardín; pero sin que en el desarrollo del plan ni en las ordenanzas a que da origen esta clasi-

ficación se traduzca en una normativa capaz de configurar estos tipos edificatorios, en particular los bloques y las viviendas aisladas.

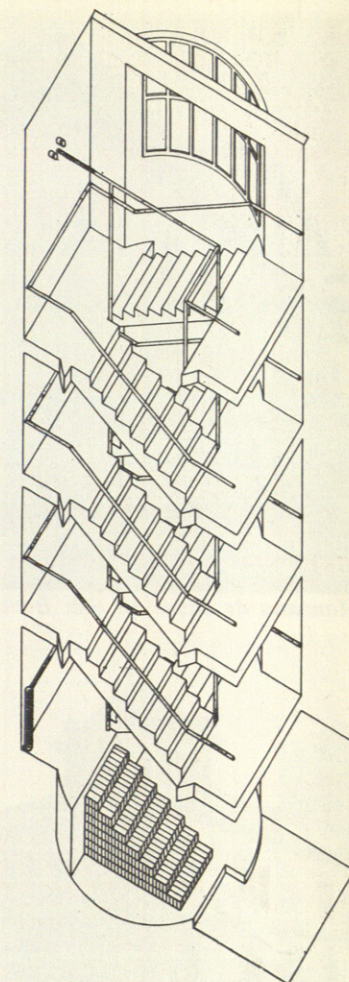
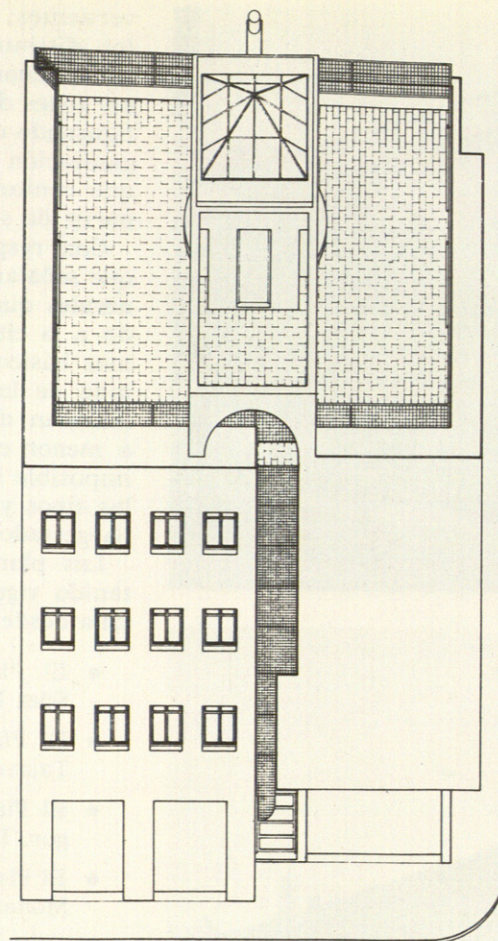
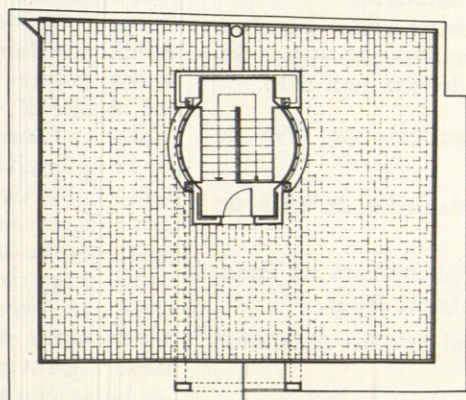
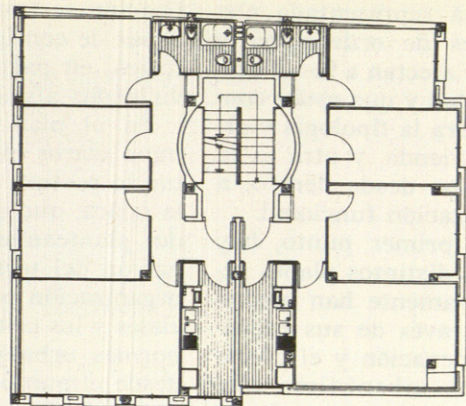
En el plan de 1963, realizado con unos claros propósitos que representan la postura del urbanismo oficial de la época, que quedan patentes a través del planteamiento general de la ordenación del territorio, la distribución y organización precisa de los planes parciales y los criterios establecidos en las normas urbanísticas. Es un plan que, desde el punto de vista tipológico, está realizado desde, por y para el bloque H como tipo ideal y exclusivo de asentamiento residencial. Las actuaciones de viviendas entre medianeras quedan prácticamente relagadas a las sustituciones dentro del casco, las áreas de viviendas unifamiliares son prácticamente irrelevantes y el resto es la apoteosis del bloque H, aislado en la edificación extensiva, formando manzana cerrada en la intensiva, según puede desprenderse del articulado de las citadas normas urbanísticas (arts. 29 al 57), en donde desde las relaciones volúmenes-altura-ocupación, crujías máximas autorizadas, separaciones entre bloques, dimensiones de patios, etc., dirigen el mayor aprovechamiento de las parcelas hacia el tipo citado.

Con respecto al segundo punto, la incidencia sobre el tipo viene definida por la serie de disposiciones sobre las normas mínimas de habitabilidad, y en particular por las normas que a ese respecto ha ido dictando desde su creación el Ministerio de la Vivienda. La importancia de estas disposiciones no sólo está motivada por el elevado número de las edificaciones que tienen la obligación de cumplirlas, ya sea por promoción directa del Ministerio o por la iniciativa privada que utiliza los beneficios económicos que éste organiza, sino también por el valor ejemplar o de referencia que tienen para el resto de las edificaciones, aunque no estén acogidas a los beneficios estatales.

Hasta aquí hemos desarrollado este breve análisis de los factores que condicionan esta *otra arquitectura*, y que no hace más que poner en evidencia la importancia de la toma de postura del profesional arquitecto ante el desarrollo cotidiano de su trabajo.

Quizá la posible negación de la arquitectura de autor no suponga más que la lucha con nuestros orígenes renacentistas, pero en ningún caso supone la desaparición de la arquitectura.

6 VIVIENDAS EN CHIPIONA. SEVILLA



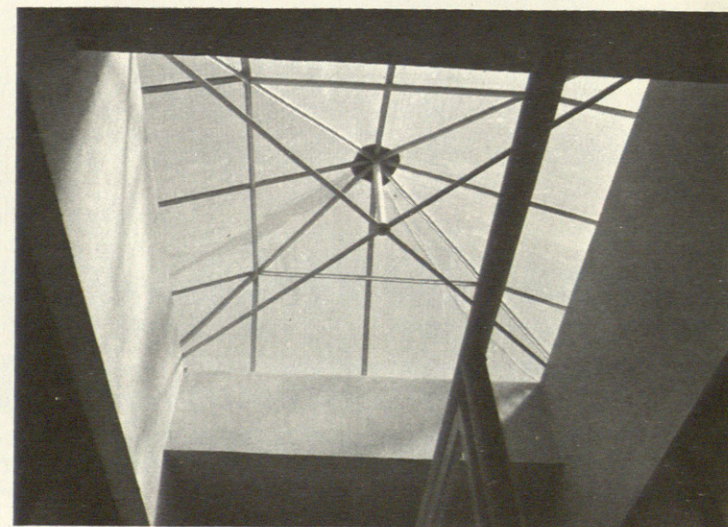
La casa de Chipiona constituye un primer ensayo de composición en el que la forma tiende a independizarse de unos compromisos directos con la función y el contenido; una composición en la que deliberadamente se han eliminado aquellos signos externos que habitualmente expresan una arquitectura residencial.

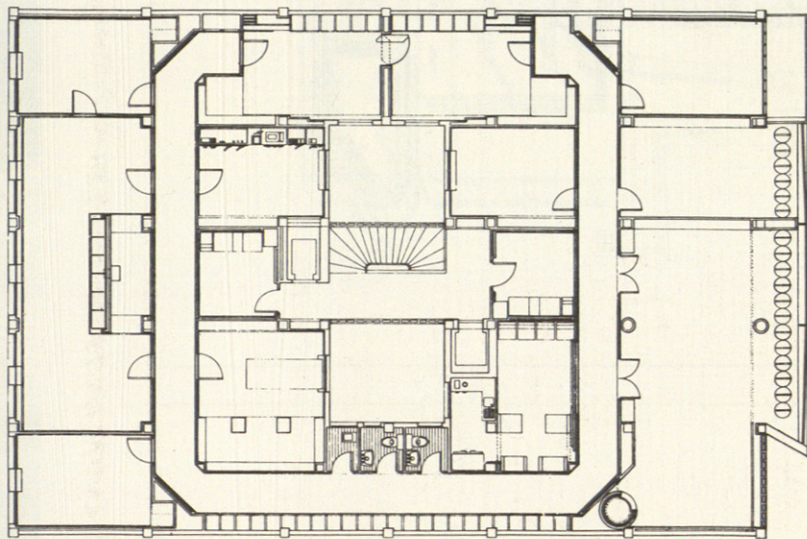
Por otra parte, nuestra concreta situación dentro de un área geográfica muy deprimida en todos los aspectos aconsejaba buscar en la historia una etapa que, al haberse desarrollado en unas condiciones económicas y tecnológicamente similares a las actuales de la región andaluza, pudiese ser tomada como una plataforma

de apoyo válida: la casa que construye Loos para Tristan Tzara, la casa Steiner, los bloques de Ernst May, el edificio de Bruno Taut en la Schönlanderstrasse de Berlín, etc., cumplen con los requisitos de ese arte pobre en cuyo seno había de moverse nuestra obra y constituyen, al tiempo, un depósito de material léxico.

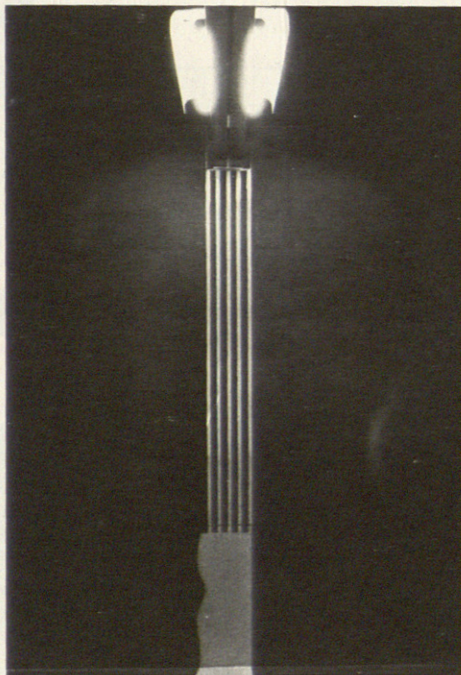
Enrique Haro
Luis Marín
A. del Pozo

Proyecto: 1970
Ejecución: 1971

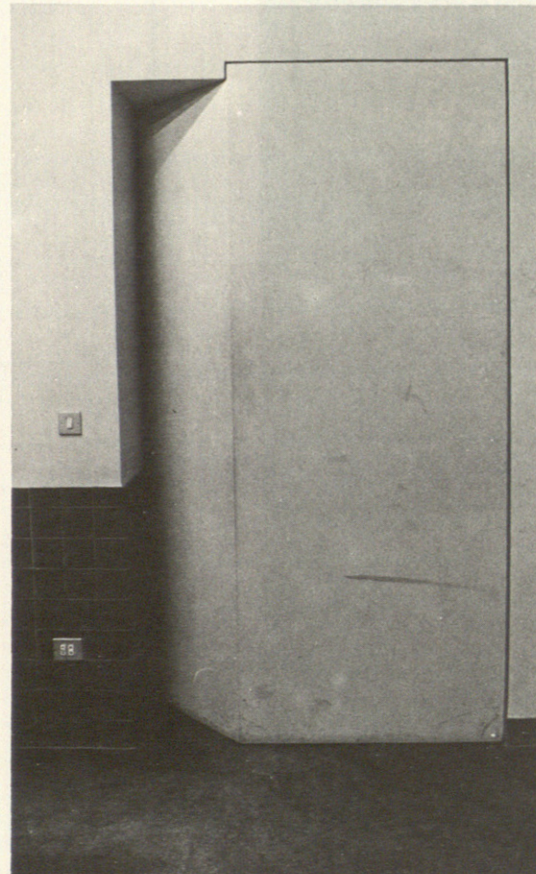
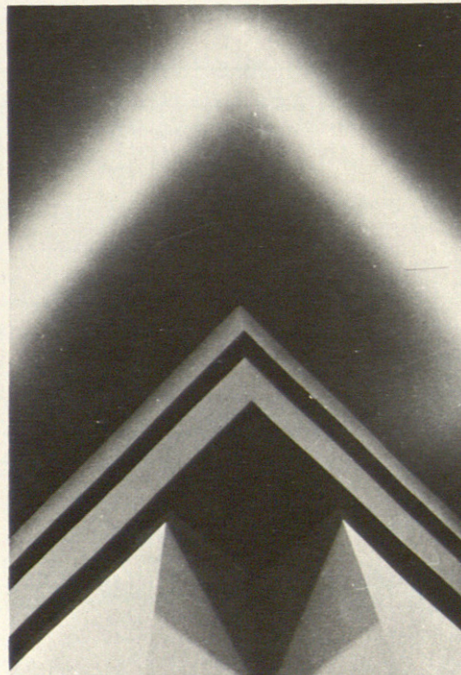




Iluminación en vestíbulo



Detalle de techo y esquina en pasillo

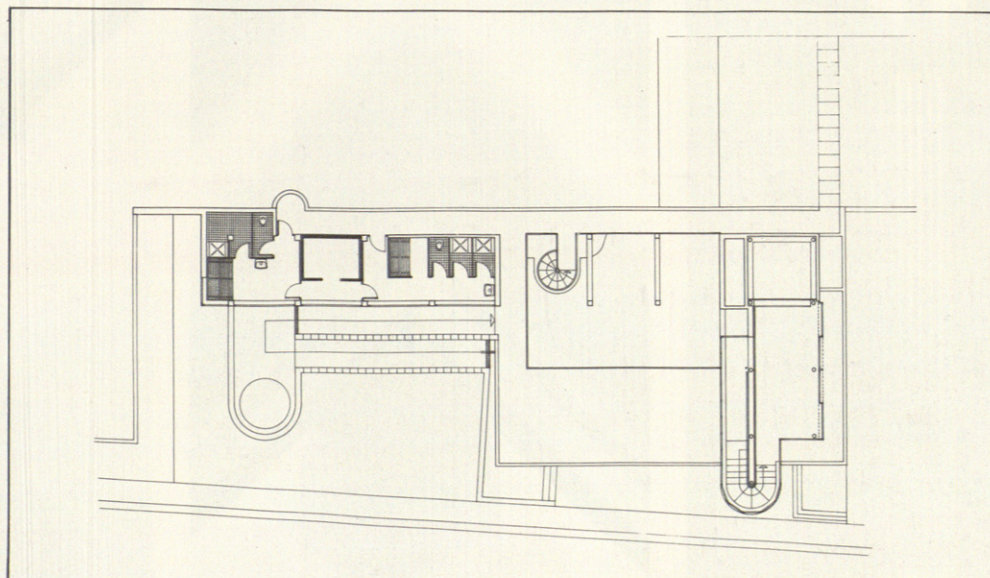
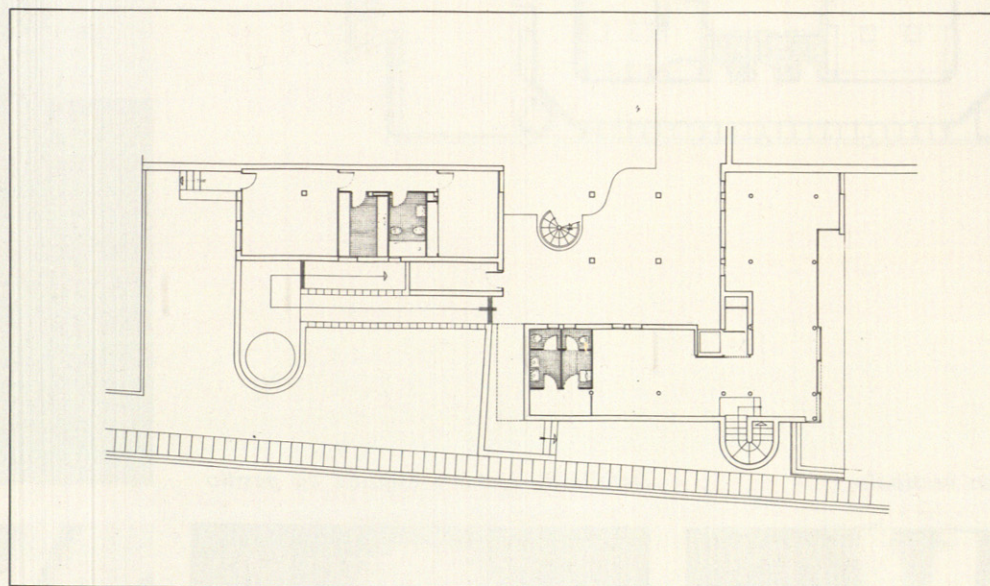
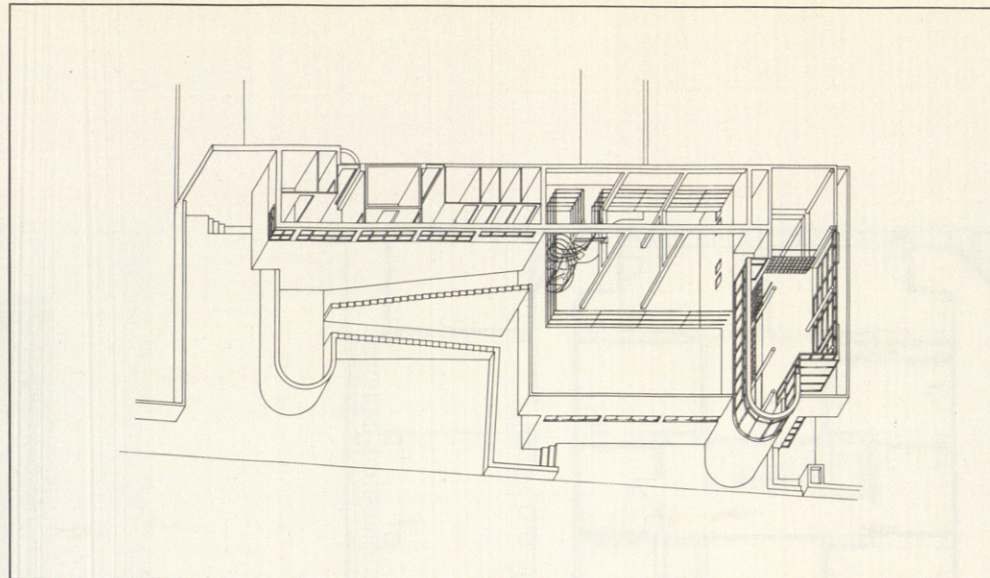


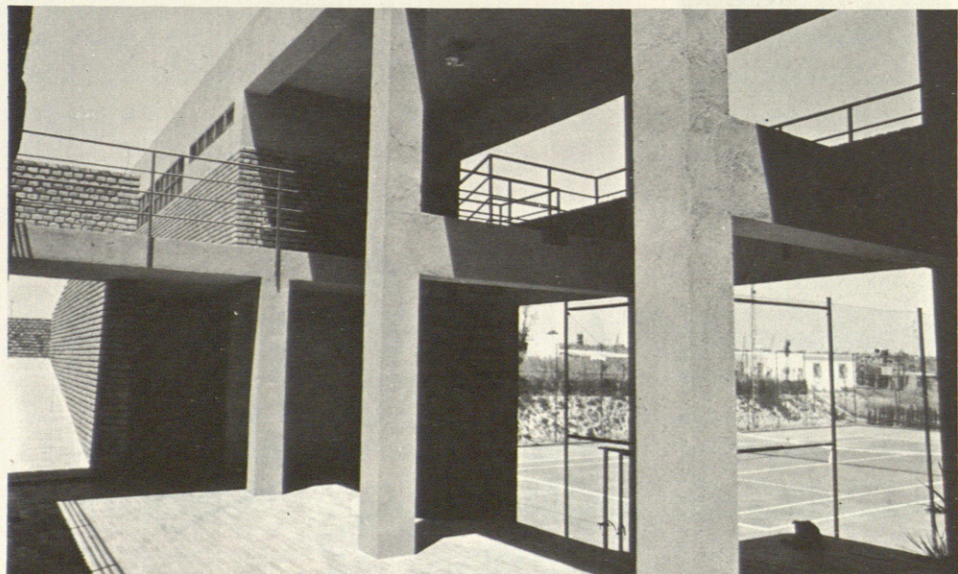
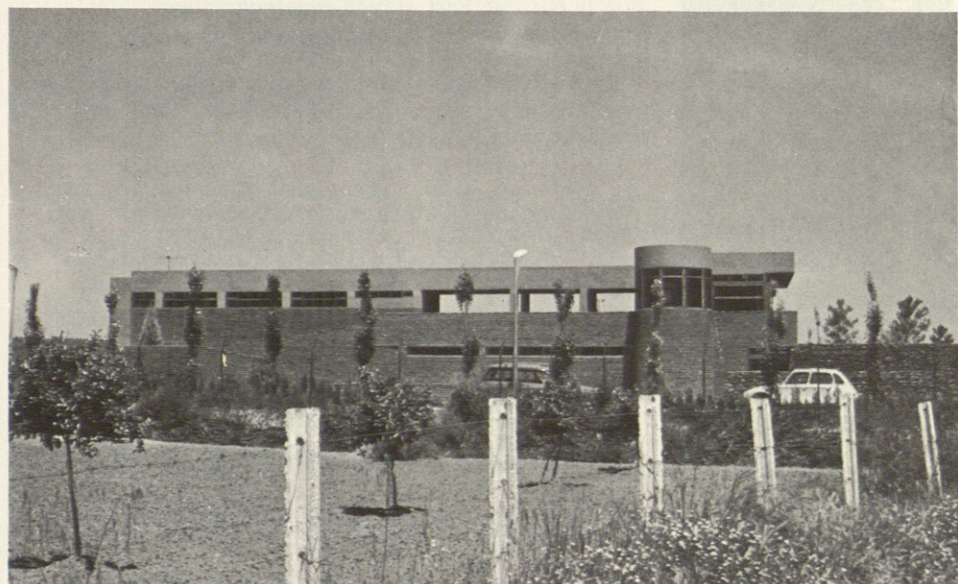
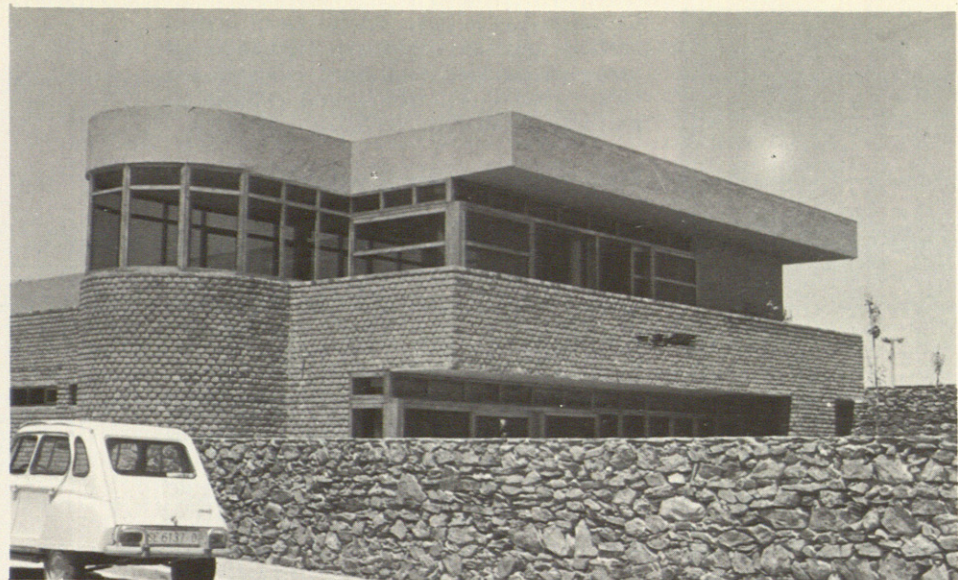
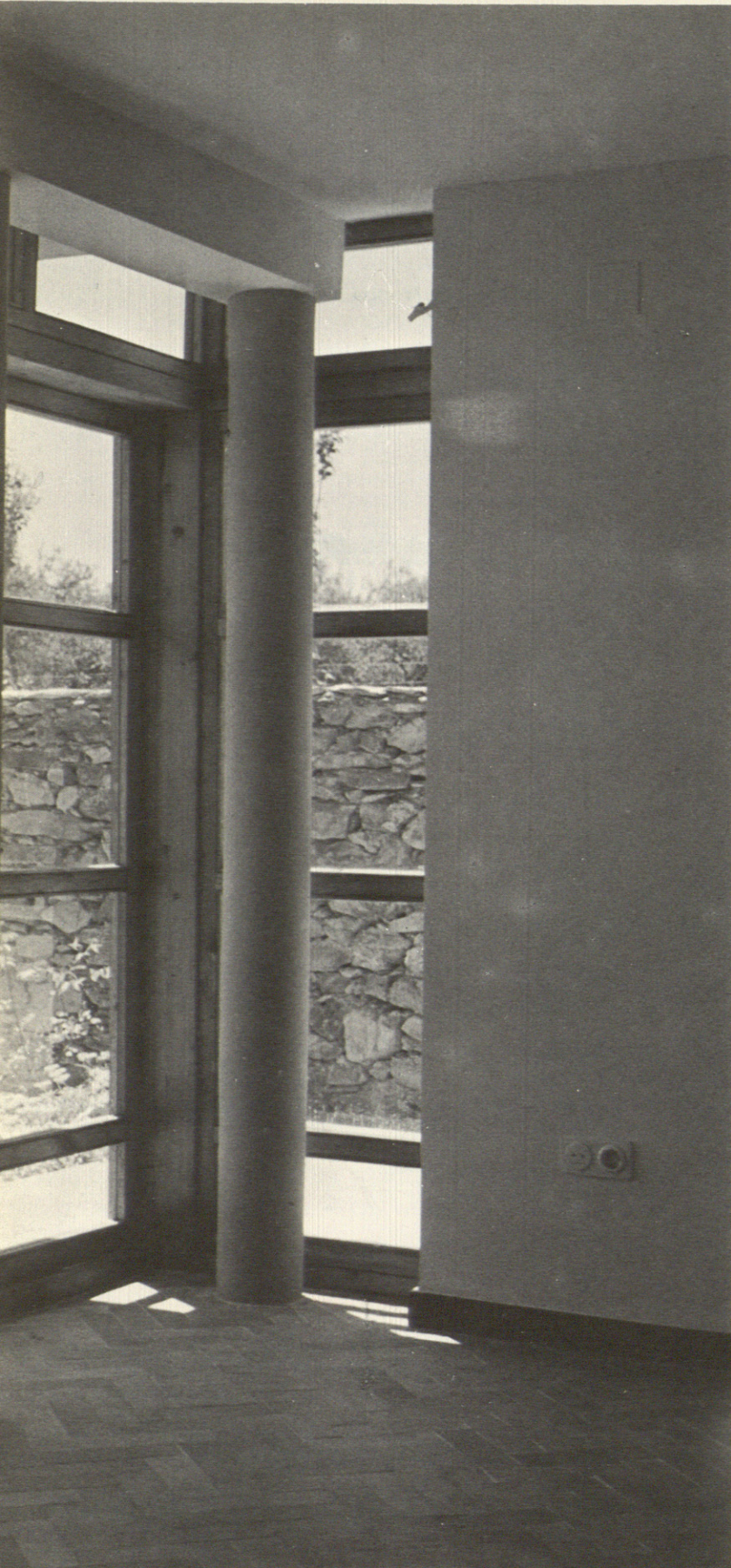
Enrique Haro
Luis Marín
A. del Pozo
Proyecto: 1971
Ejecución: 1971

PABELLON PARA UN CLUB DE TENIS.
ALJARAFA. SEVILLA

Enrique Haro
Luis Marín
A. del Pozo

Proyecto: 1975
Ejecución: 1976

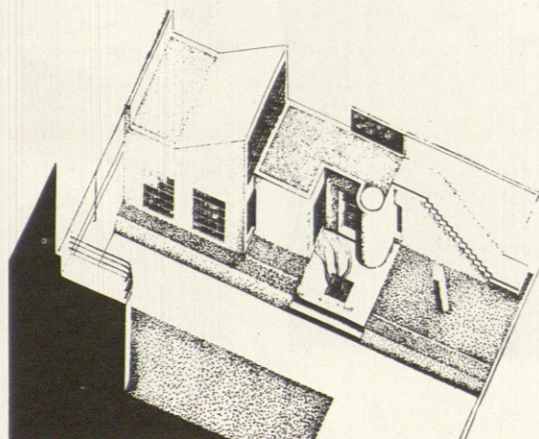




Creemos que la casa Duclós es el primer edificio que se construye siguiendo un proyecto de José Luis Sert. Nuestro trabajo consistía en diseñar un estudio de pintor para la hija de los propietarios.

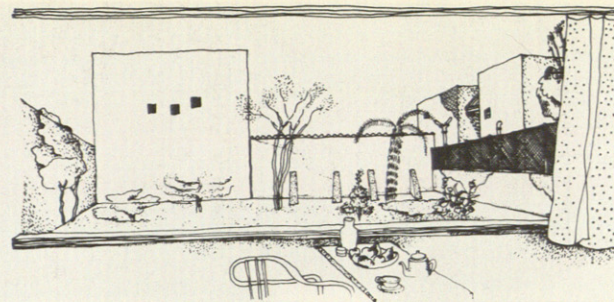
Dado que en Sevilla las obras racionalistas son excepcionales, y ésta es la única que ha proyectado un *maestro*, nos pareció preferible no alterar el volumen original con una ampliación y optamos por emplazar el estudio al fondo del jardín, ubicación que, por otra parte, parecía aconsejable, dado que los vecinos habían levantado sus chalets adosados a las medianeras del fondo de la parcela y se había configurado un panorama de paredes, tapias y bajantes muy poco grato de ver. Desde el punto de vista de la elección del lenguaje consideramos dos alternativas: proyectar un edificio neutro, desprovisto de cualquier atributo estilístico, que en ningún aspecto entrase en competencia con la casa de Sert, o bien mantener nuestro trabajo dentro de la línea neorrealista que veníamos utilizando desde la casa de Chipiona. Optamos por esta última, aunque estábamos conscientes de que era la que mayores peligros entrañaba.

En este caso, el material que empleamos proviene del léxico purista, y más concretamente de la obra de Le Corbusier: el cubo, el cilindro, los dientes de sierra de las casas Ozenfant y Plainex, la escalera exterior de la casa de un artista en Boulogne, etc., son los fragmentos que se van a unir siguiendo las reglas de una sintaxis aditiva muy simple, que determina la forma final del pabellón y su naturaleza de agregado.

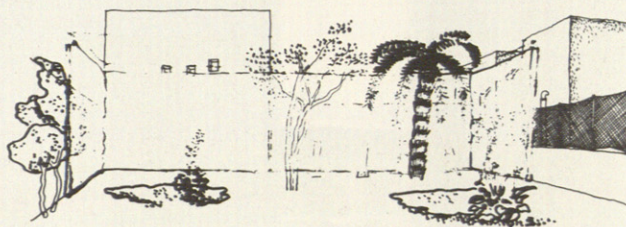


Enrique Haro
Luis Marín
A. del Pozo

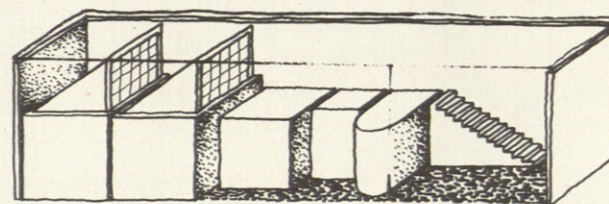
Proyecto: 1975
Ejecución: 1976



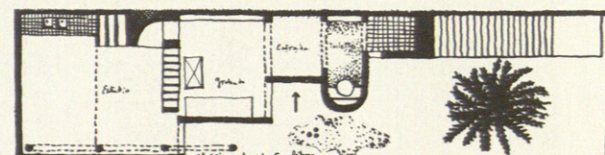
Jardín existente desde la casa Duclós de Sert

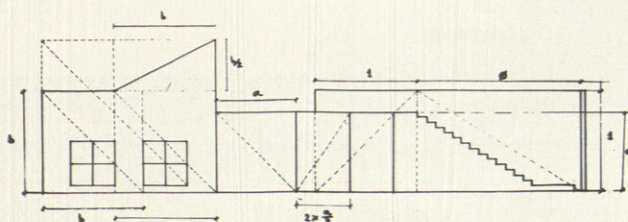
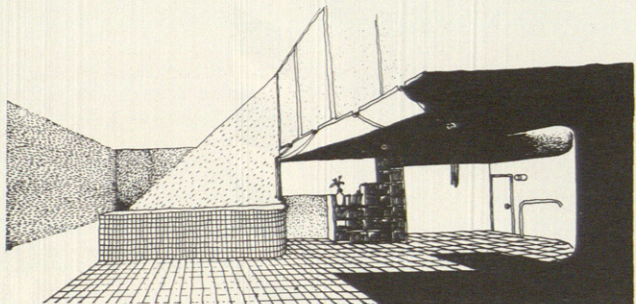
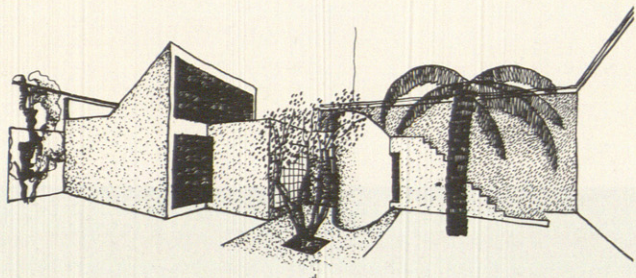
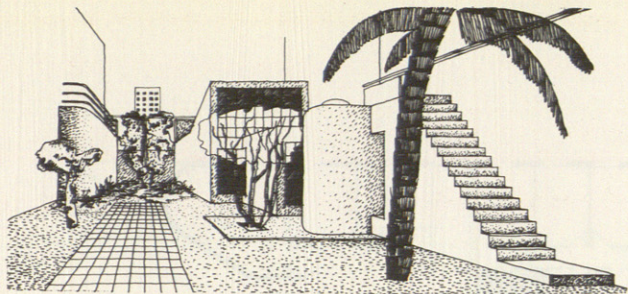


Volumen a ocupar por el estudio



Perspectiva de volúmenes

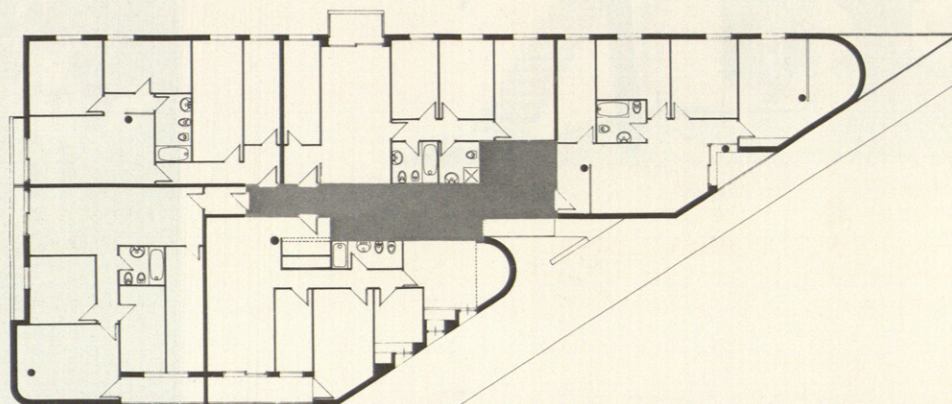




BLOQUE DE VIVIENDAS EN AVENIDA PIO XII.
SEVILLA

Enrique Haro
Luis Marín
A. del Pozo

Proyecto: 1976
Ejecución: 1977



La organización interna de ese bloque queda determinada en gran parte por el programa de la propiedad y la irregular configuración del solar.

Por el contrario, la construcción de un edificio exento en un solar del ensanche nos permitía reflexionar sobre la composición de bloques aislados y sus relaciones con el entorno.

En primer lugar, tratamos de superar el planteamiento de *la fachada* como único elemento configurador del espacio y de la forma urbana; en consecuencia, la superficie que envuelve el volumen se concibe como una piel continua —evitando su descomposición en planos— y las aristas se eliminan, predominando los acuerdos curvos.

Por otra parte, la degradación formal del medio en que se debía levantar nuestra obra —un sector urbano construido en su mayor parte a base de actuaciones autónomas separadas por espacios residuales— impedía cualquier posibilidad de entender nuestro objeto como parte de un sistema. A nuestro juicio, sólo quedaba una vía: elaborar un bloque aislado y autosuficiente cuyo fin fuese el de mostrar críticamente la pobreza del entorno y cuestionar la estructura social subyacente. Por otra parte, nos serviría para comprobar hasta qué punto la forma, por el mero hecho de su presencia, puede constituir un mecanismo de cualificación de la ciudad.

Es evidente que el muy particular perímetro del solar favorece la singularidad de un planteamiento que, una vez más, sólo puede entenderse en relación con el sistema lingüístico en que se inserta: el discurso neorracionalista como mecanismo de producción de la forma.





BLOQUE DE VIVIENDAS EN LA CALLE PAGES DEL CORRO. SEVILLA

Enrique Haro
Luis Marín
A. del Pozo

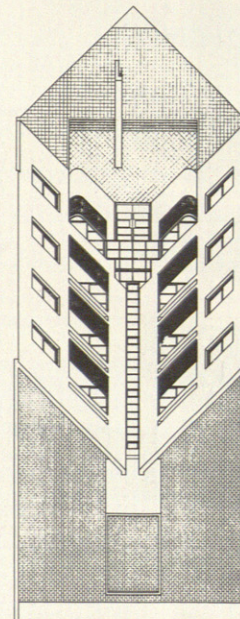
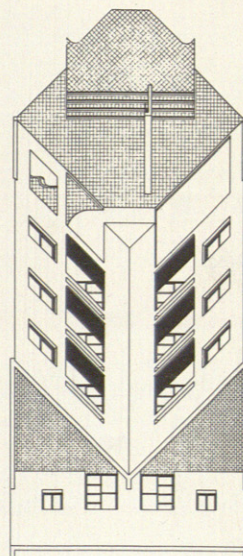
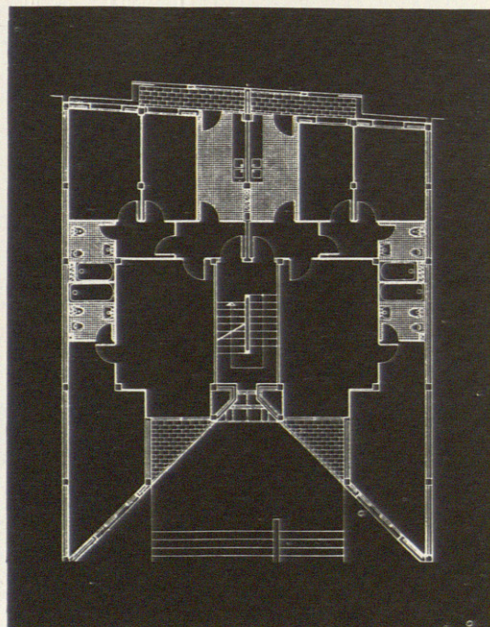
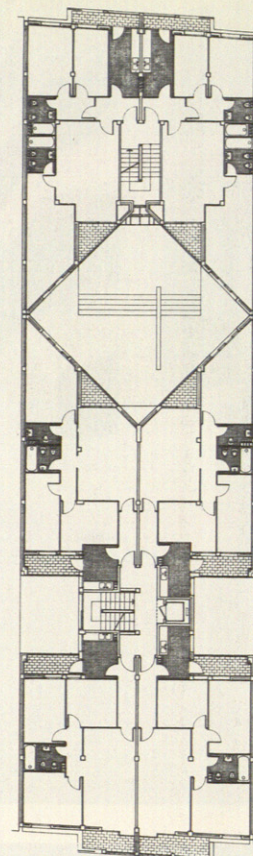
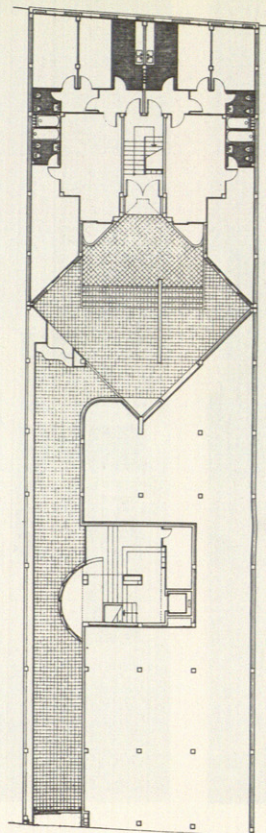
Proyecto: 1972
Ejecución: 1973

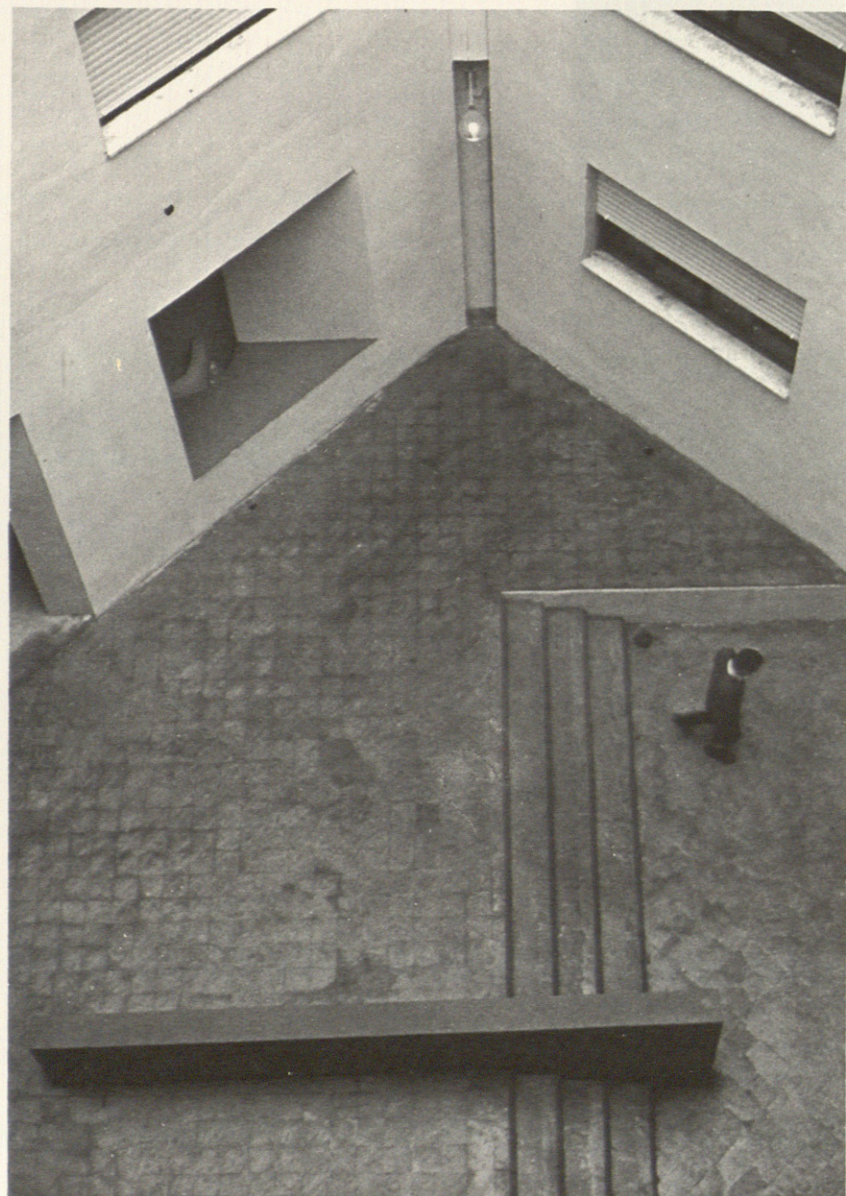
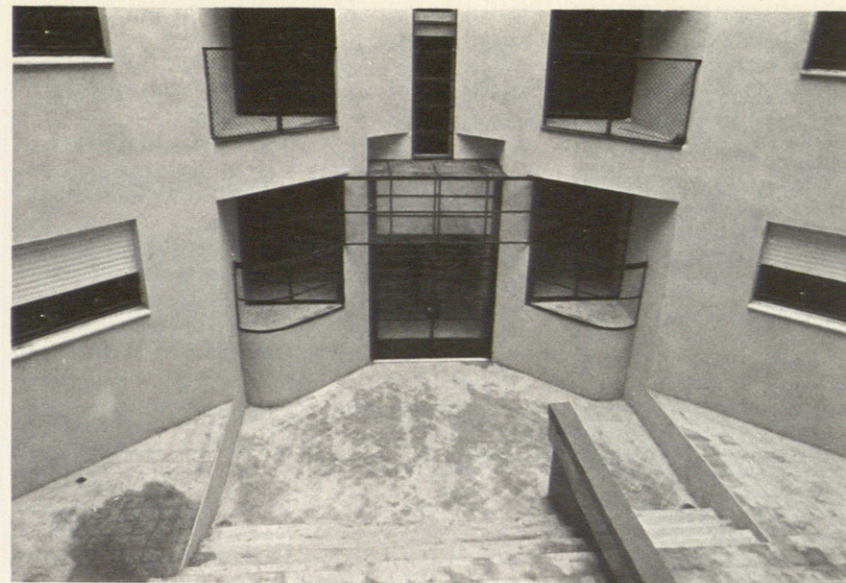
La ruptura que se ha producido entre nuestro mundo y los objetivos e intereses de aquellos maestros del movimiento moderno que tomamos como punto de partida, y el muy distinto papel que desempeña la arquitectura en relación con el medio social en que nos movemos, impide una prolongación directa de aquel estilo. Cualquier reelaboración que tome como material lingüístico fragmentos del léxico racionalista forzosamente tiene que desembocar en un manierismo, que se hace muy patente en la casa de la calle Pagés del Corro.

En esta obra la arquitectura elabora claramente su discurso, empleándose a sí misma como material; una vez que se han estructurado los volúmenes y superficies con una retícula convencional, en los planos verticales se insertan, con técnica de collage, una serie de citas de distintos arquitectos y artistas que militaron en lo que fue la vanguardia de los años veinte: la forma alabeada que se adosa al techo de un balcón puede ser un fragmento extraído de un bajorrelieve de Liptchiz. Los cristales que rematan los balcones de la planta cuarta, más allá de su cometido funcional y formal, remiten al mundo de los neoplásticos. La cancela de la entrada pertenece al campo de los poéticos artefactos funcionalistas que diseñase Eileen Gray, etc.

A nivel de planta, el patio oblicuo supone una ruptura de la trama ortogonal con una finalidad expresiva.

En última instancia, con las alteraciones sintácticas, el empleo de las citas cultas y las distorsiones del orden convencional, tratamos de explorar las posibilidades y límites de una composición esencialmente plástica, cerrada en sí misma, cuyo tema sería la condensación y mezcla de algunas experiencias figurativas modernas.





VIVIENDA EN MACAEL. SEVILLA

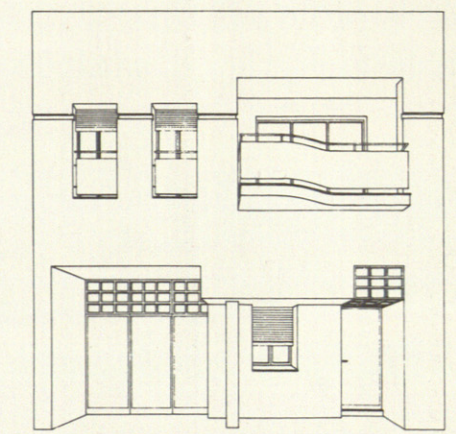
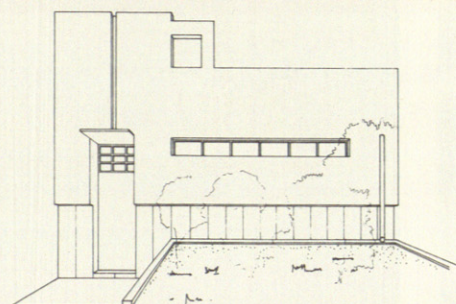
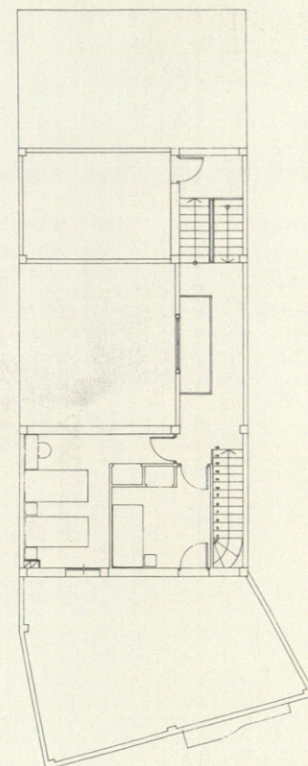
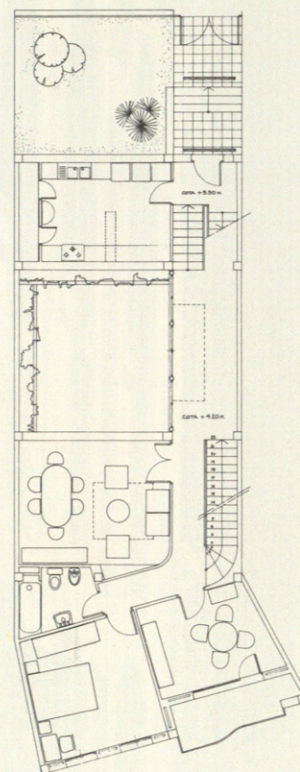
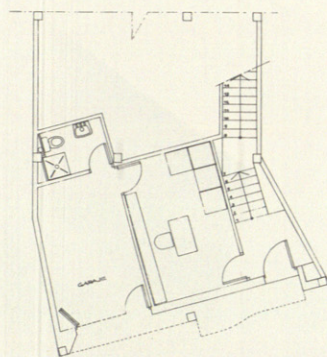
El cliente es un ingeniero de minas, su esposa y dos hijos.

Solar entre medianeras, con fachada a dos calles y un desnivel de seis metros entre ellas.

Apoyando la morfología del barrio de Egido: la casa, las flores, el parral, etc., se desarrolla la vivienda alrededor de un patio ajardinado.

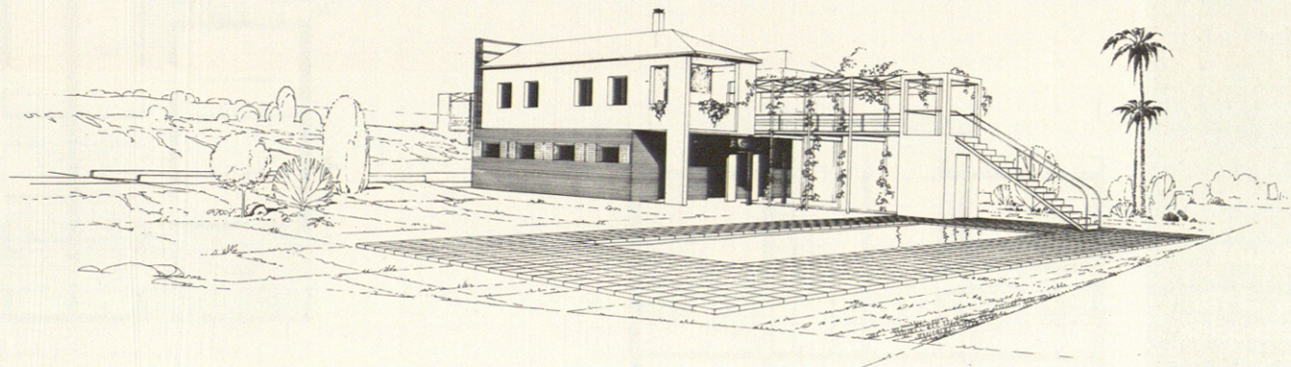
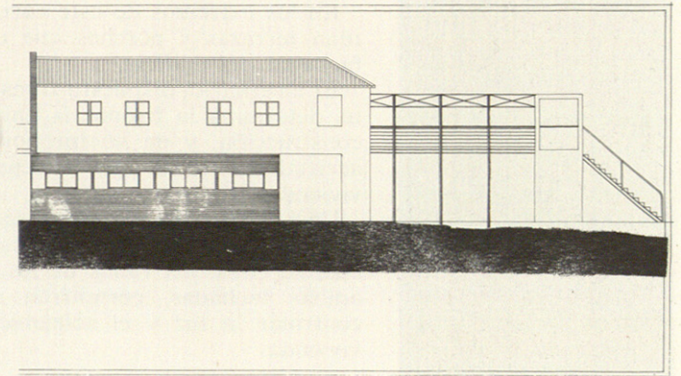
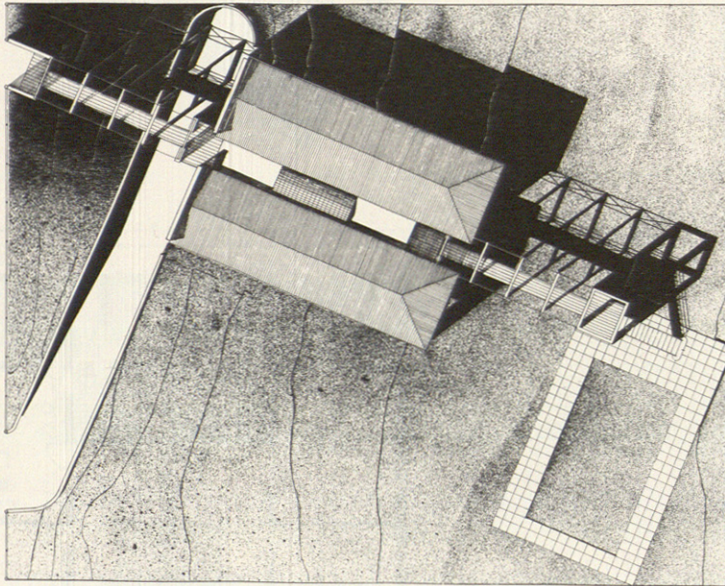
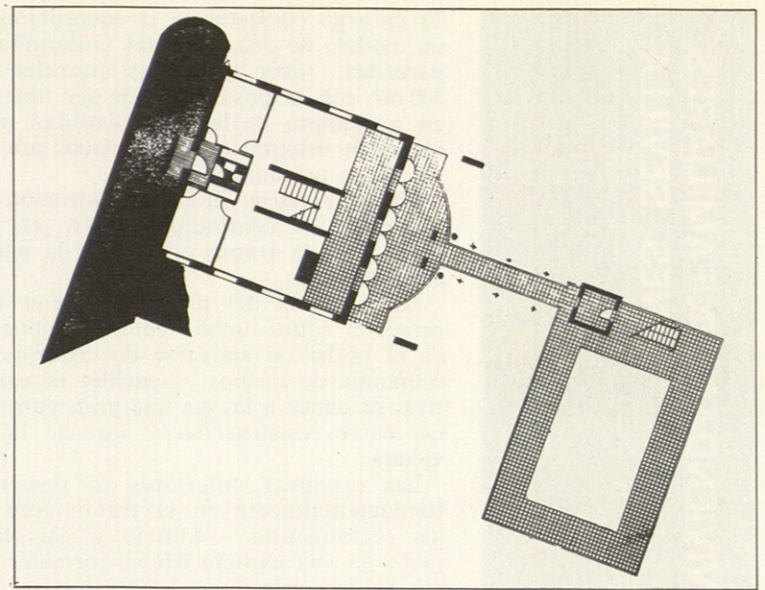
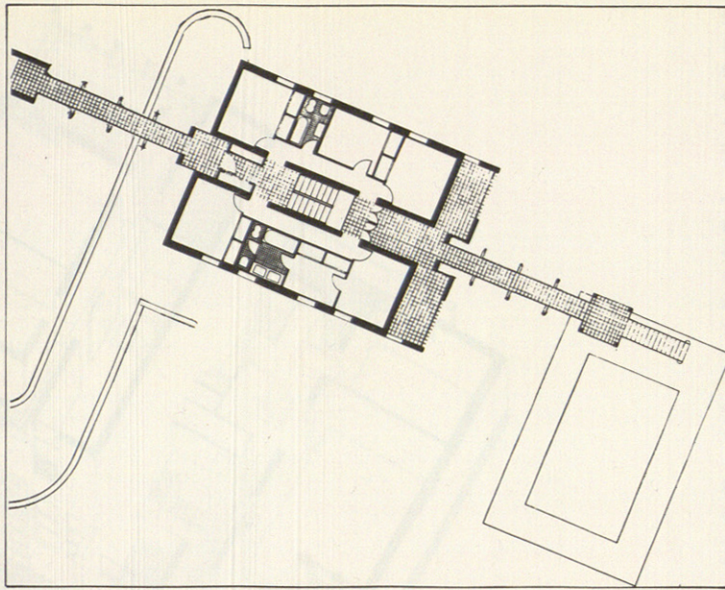
La relación entre las diversas plantas y espacios se resuelve con un eje de comunicaciones, escaleras, pasillo, galería.

La fachada trata de resolver un problema de escala, en su inserción en la trama urbana.



Luis Pastor
Félix Pozo
J. A. Torres
Proyecto: 1977

VIVIENDA UNIFAMILIAR EN TORREQUINTO.
SEVILLA



A. Glez. Cordón
Proyecto: 1977

DOS VIVIENDAS UNIFAMILIARES GINES. SEVILLA

G. Vázquez

Proyecto: 1976
En construcción

El encargo consistía en la concepción de un modelo de dos viviendas unifamiliares pareadas, sobre pequeñas parcelas de 300 m², con la posibilidad de ser ubicado en cualquiera de las dos distintas posiciones de orientación demandadas por las trazas de urbanización.

Por otra parte, dicha urbanización representa una continuidad física, en sus calles, con la trama urbana de la población de Gines.

La intención del proyecto supone una reflexión sobre ambas consideraciones y en el hecho de apoyarse en criterios de economía de medios y sencillez constructiva, reconoce a la vez una gran coherencia entre construcción y uso de la vivienda.

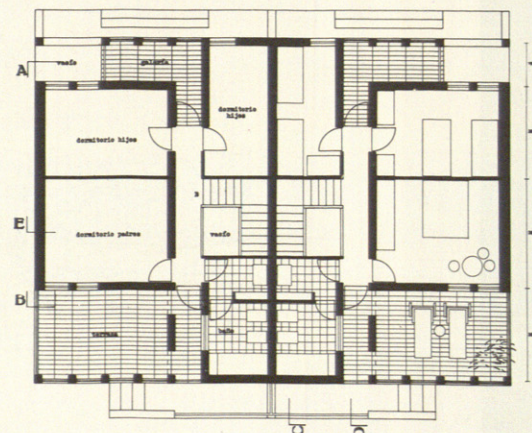
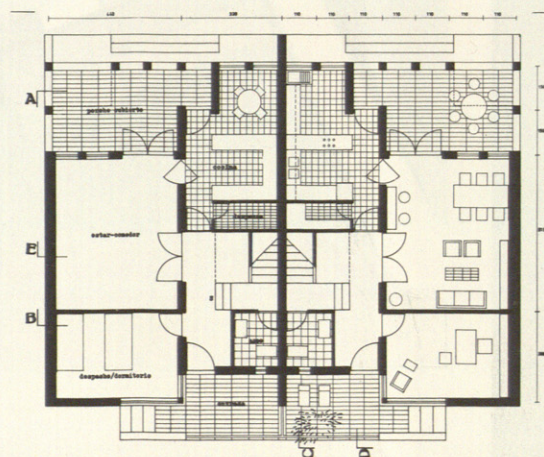
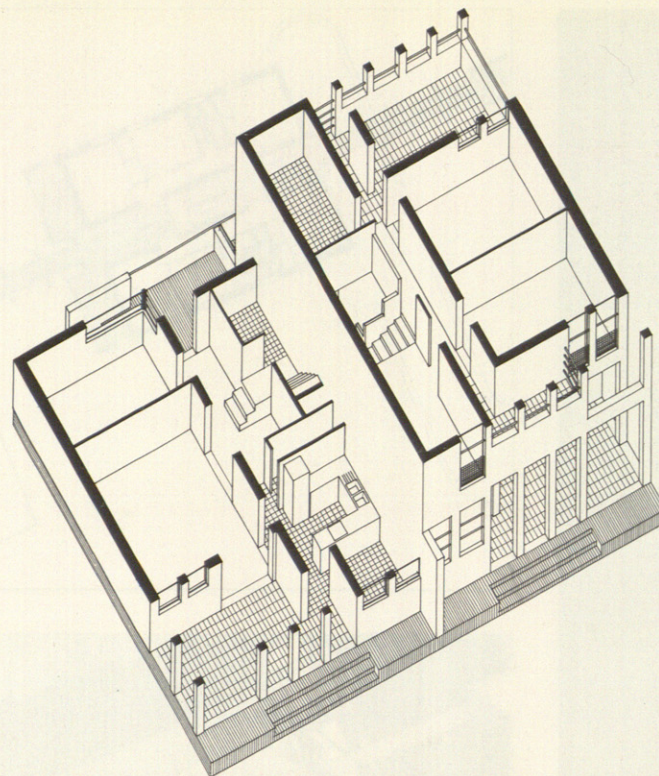
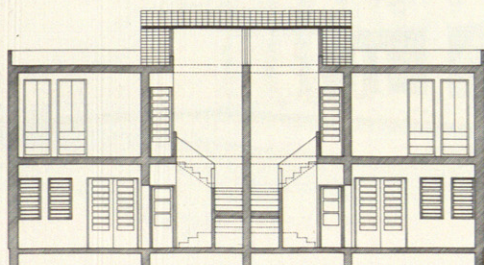
Las premisas anteriores se resuelven fundamentalmente en el tratamiento de los cerramientos —edificio y parcela—, tanto en sus características formales como en sus relaciones topológicas y funcionales.

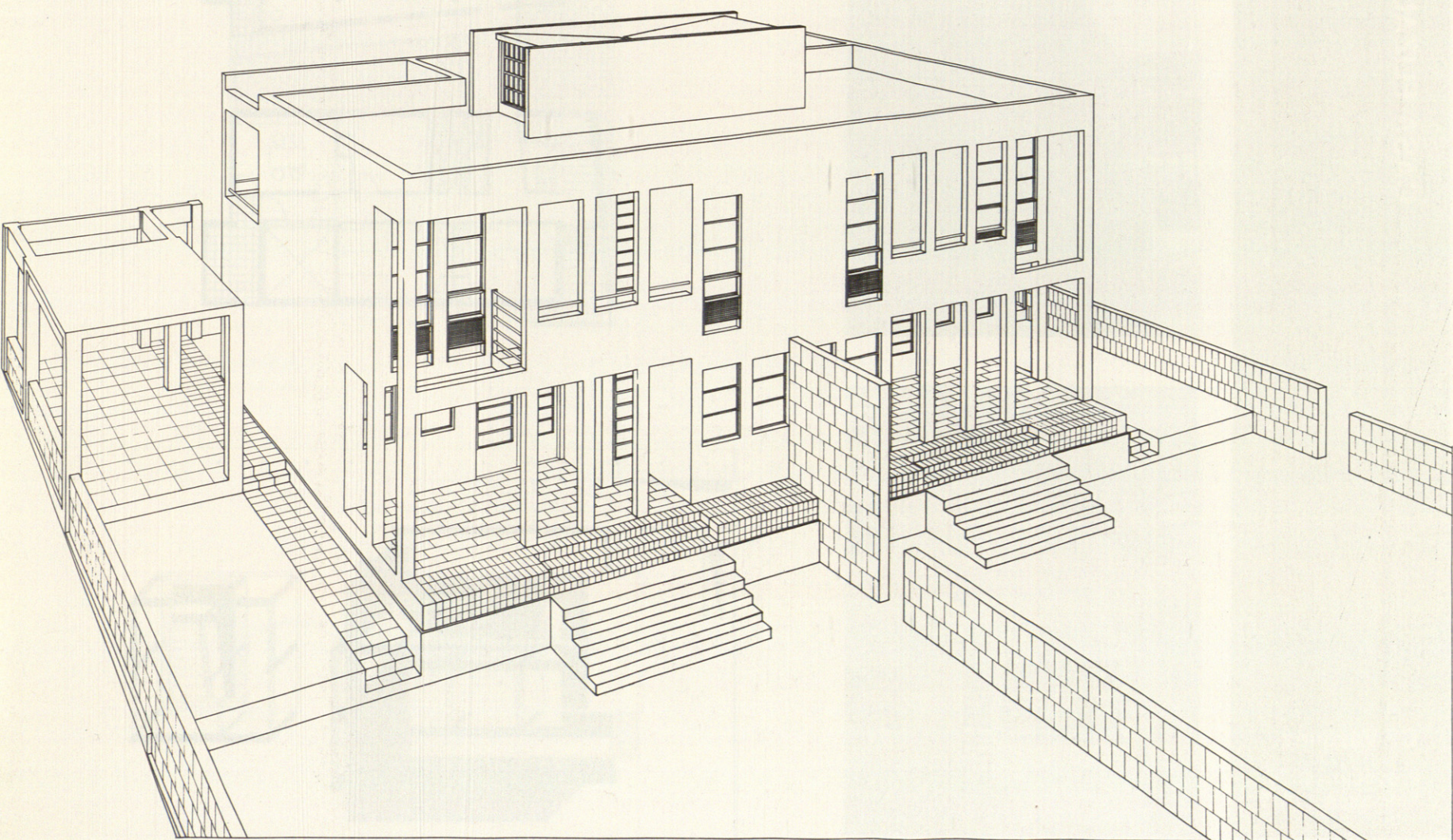
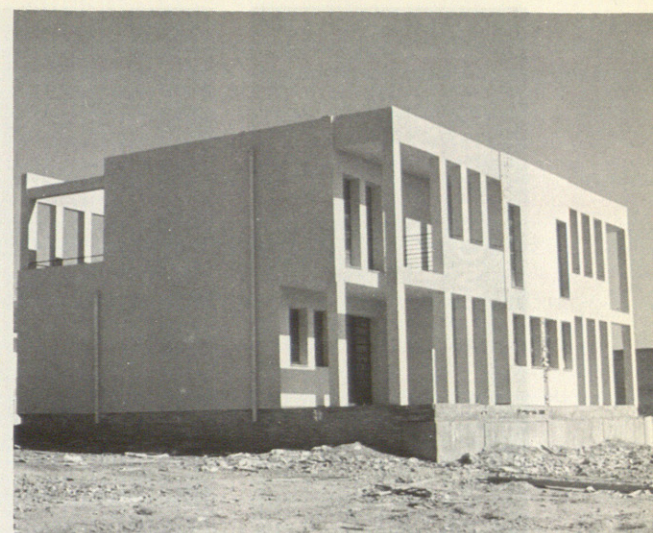
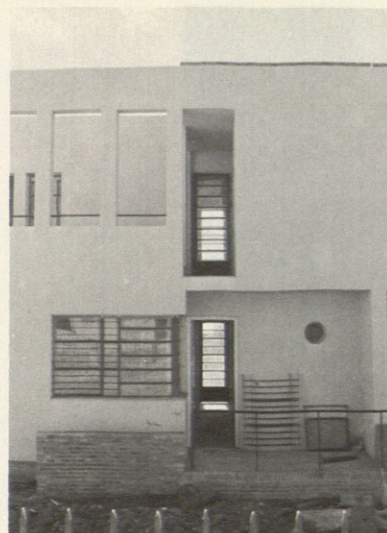
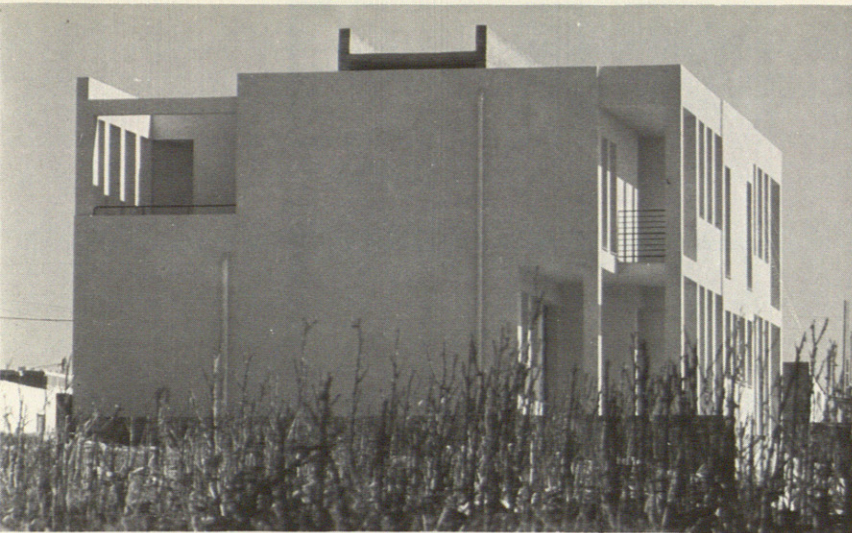
Proyectadas en dos plantas, se componen de dos crujías de 3,30 metros y 4,40 metros de anchura, delimitadas por muros resistentes de fábrica de ladrillo. En la más estrecha se incluyen todas las piezas de servicio unidas por un corredor que atraviesa longitudinalmente ambas plantas de la vivienda.

En los extremos de este corredor se sitúan terrazas y porches que definen las fachadas del edificio.

El lucernario, dispuesto transversalmente, determina la fisonomía unitaria de la construcción, y en su interior un doble acristalamiento de pavés separa ambas viviendas.

Unos toldos colocados sobre la terraza delantera y un conjunto de persianas de cuerda, entre los vanos de los pilares de ambas fachadas, permitirán al usuario controlar la luz y el soleamiento de su vivienda.

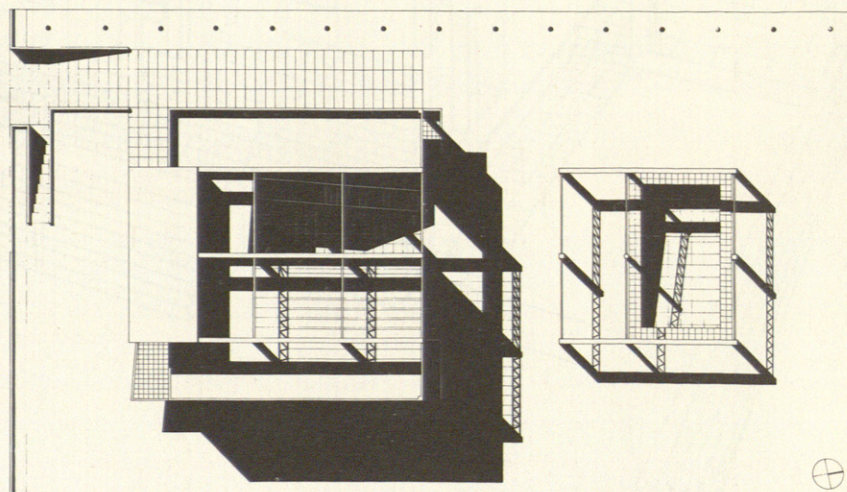
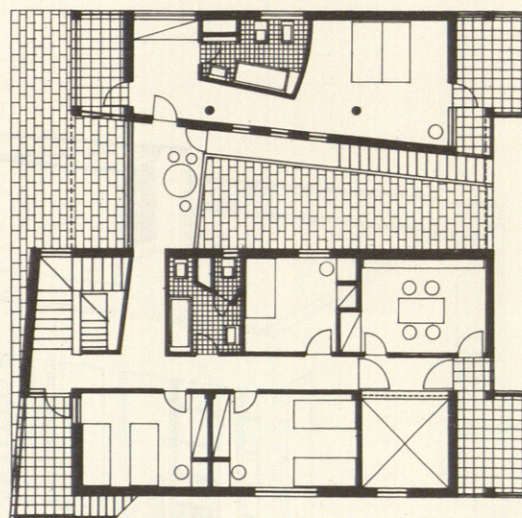
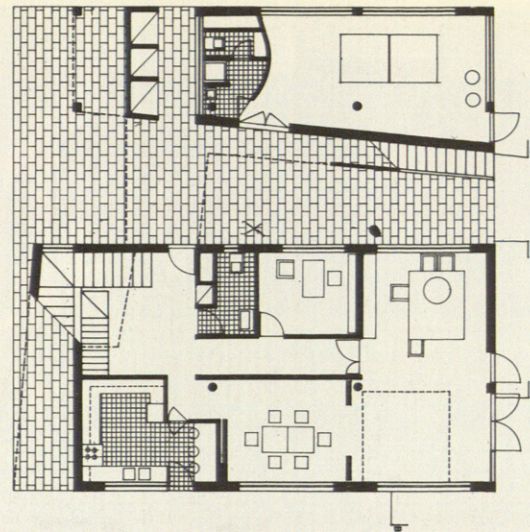
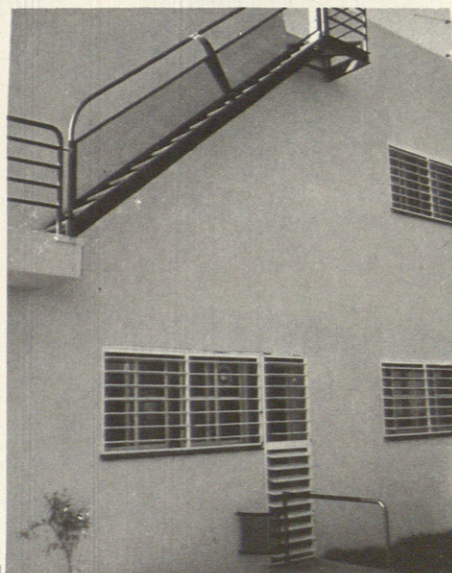




CASA ELIZALDE. URBANIZACION SIMON VERDE.
MAIRENA DEL ALJARAFE. SEVILLA

G. Vázquez

Proyecto: 1976
Ejecución: 1977





La resolución del edificio en dos bloques articulados se planteó como respuesta al problema de la ordenación del solar, de manera que pudiera entenderse como unidad espacial los elementos constituyentes del proyecto: edificio y jardín posterior.

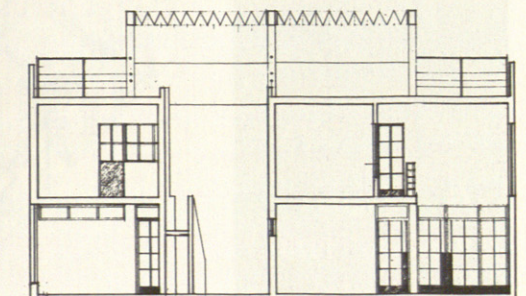
La articulación se formaliza en una calle interior que divide en dos el edificio. En la azotea tres vigas metálicas triangulares grapan la edificación y la visera volada reconstruye en la cubierta el cuadrado de 15×15 dibujado en planta.

La calle interior contiene aquellos elementos que resuelven tanto la unidad del edificio como la articulación de éste al jardín. La galería acristalada a modo de puente sobre la calle supone la unidad del conjunto edificado sin dejar de ser elemento de la calle. La escalera descubierta que, adosada a una de las fachadas interiores desciende hacia el jardín, supone un paso más para la articulación del edificio, calle y jardín. Ambos elementos, escalera y galería, habrían de resolverse con estructuras metálicas.

Los planos que formalizan la calle no son paralelos con la intención de conseguir perspectivamente una mayor longitud de la calle y, por lo tanto, un afianzamiento de este concepto.

En la cubierta, una pérgola con toldos de lona blanca cubrirán parte de la azotea y la calle interior, como en las calles de Sevilla.

El área de la piscina, resuelta con los elementos formales de la pérgola, quiere ser un edificio. Tres hileras de largos árboles la unirán a la vivienda, continuando la calle interior fuera de la casa.



CASA MARTINEZ GIJON. URBANIZACION LAS ALMENAS. CASTILLEJO DE LA CUESTA. SEVILLA

Se sitúa esta edificación en una pequeña parcela de una urbanización localizada sobre la cornisa del Aljarafe sevillano.

El proyecto se desarrolla en dos plantas y un pequeño estudio-mirador en la azotea que desde su ubicación contempla la ciudad.

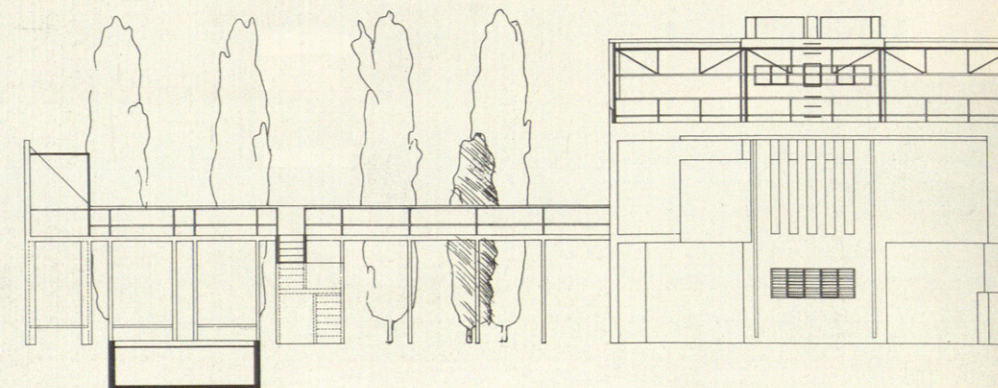
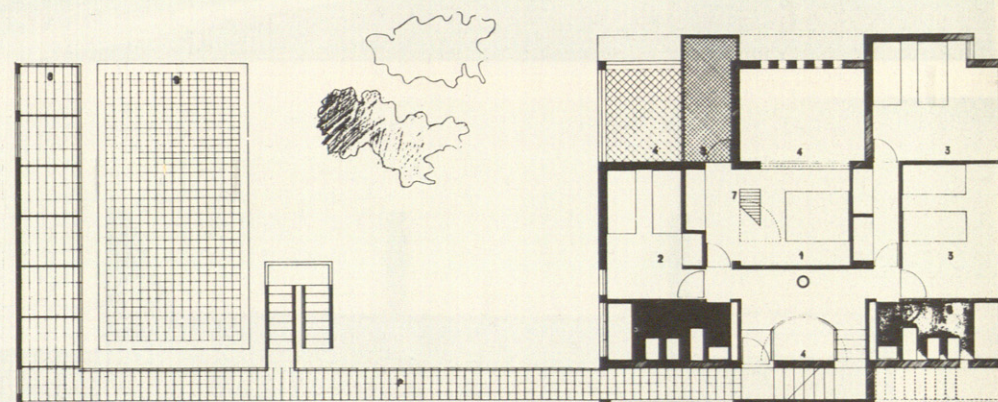
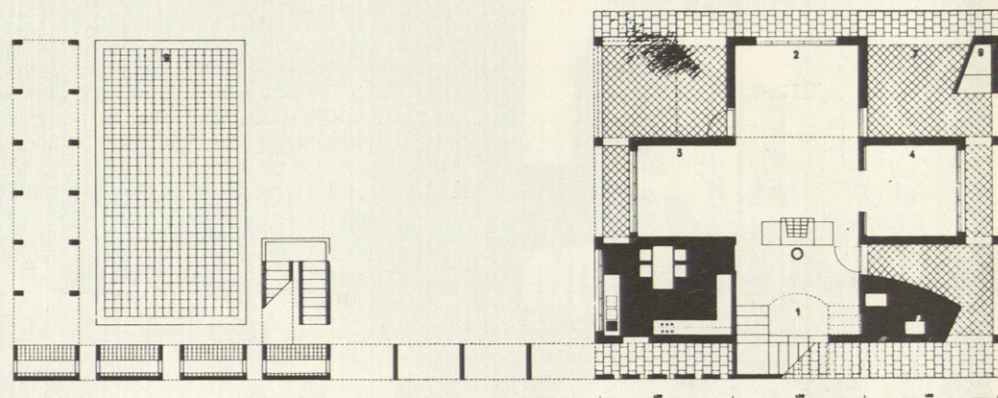
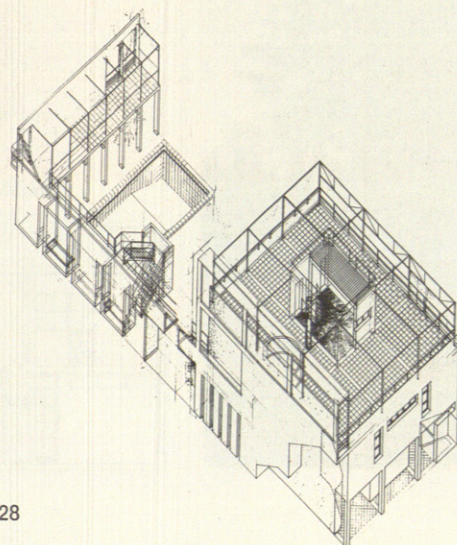
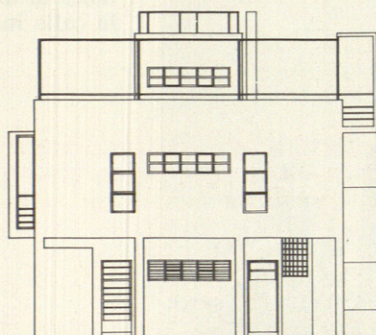
La estructura viene definida por tres crujeas perpendiculares a la fachada a la calle, separadas cada 3 m. En la situada a Poniente se incluyen los servicios de ambas plantas.

Dos escaleras superpuestas adosadas a esta crujía caracterizan la fachada oeste, muy cerrada, de la vivienda.

Una larga pasarela lateral, que se dispone junto a una línea de álamos, pone en comunicación a la vivienda, dando acceso a la planta primera y a la azotea, con el solárium situado junto a la piscina.

Esta calle elevada constituye el elemento de unión de la vivienda, la escalera del jardín, la piscina y el solárium.

Una pérgola formada por elementos metálicos, que dibuja en la azotea la estructura del edificio, y el estudio-mirador, accesible también desde el interior por una empinada escalera, potenciarán el uso de la cubierta, desde donde el paisaje se hace más atractivo, en contraste con la miseria del entorno circundante.



G. Vázquez
Proyecto: 1974

El programa trataba de ordenar una parcela de 900 m² de finca rústica, situada en la comarca de Aljarafe, a pocos kilómetros de la población de Olivares.

El solar baldío, situado en relación directa con una vivienda ya existente —que podría ser demolida en breve—, forma parte de un gran huerto de frutales.

Se trataba de dotar de una gran autonomía a la intervención respecto del contexto, manteniendo una relación dialéctica que permitiese el disfrute de estos elementos entre sí.

Estas consideraciones llevaron a concebir el jardín como un *edificio* autónomo, resolviéndolo con elementos básicamente arquitectónicos, así como la implantación de un orden jerarquizador, fundamental-

mente geométrico, impuesto tanto a materiales como a la vegetación.

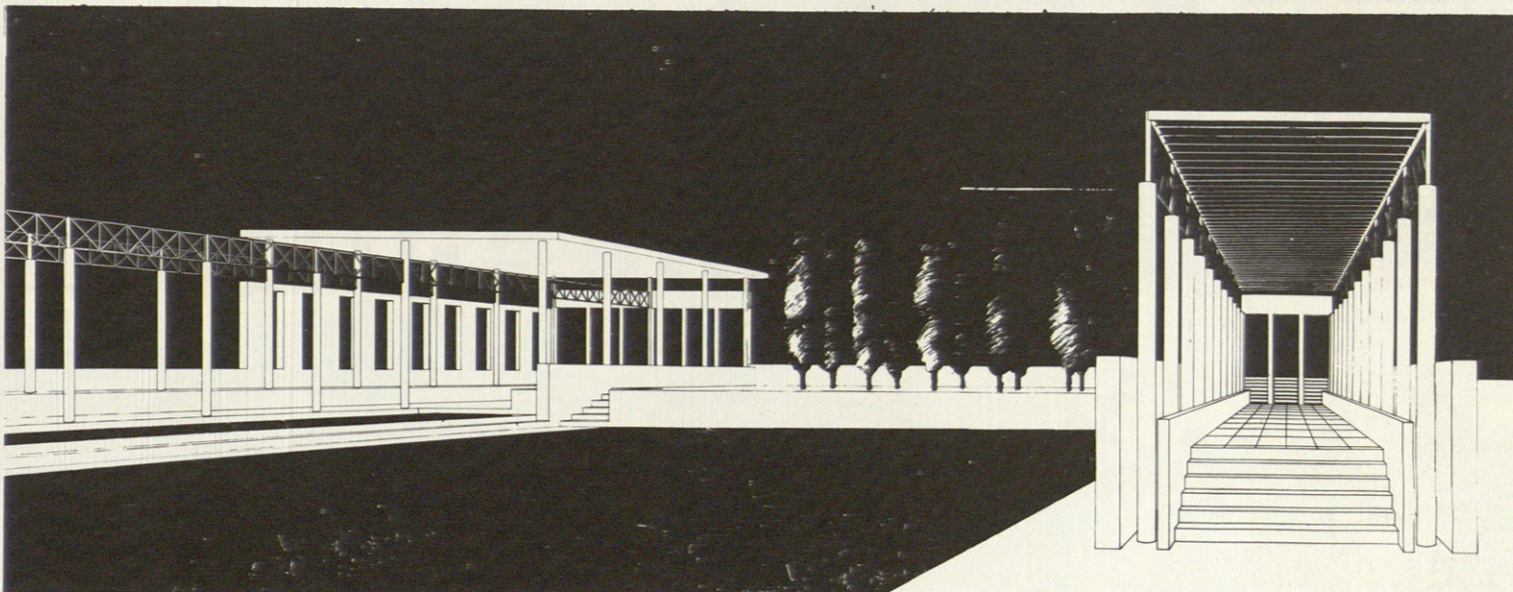
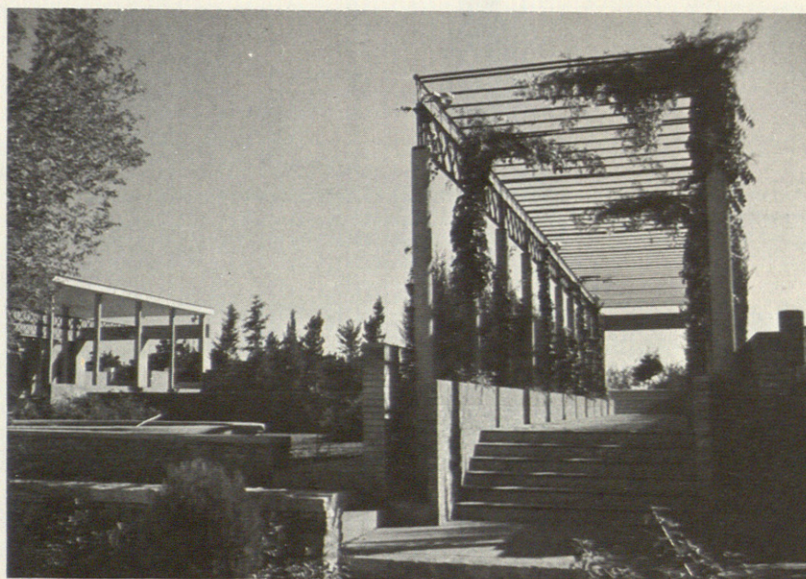
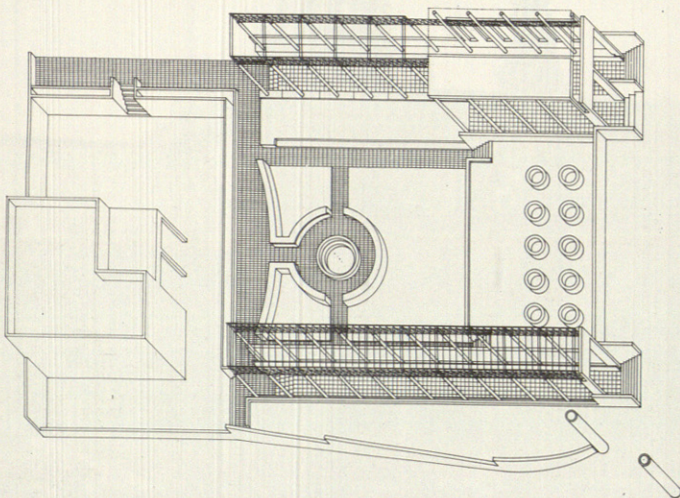
La solución adoptada plantea la localización de dos elementos lineales de 25 metros, situados en los bordes del solar, definiendo tres niveles horizontales a distinta altura, que descienden hacia la vivienda.

El desplazamiento del eje de simetría del jardín, que coincide con el centro del estanque —situado en la plataforma más baja— respecto al de la casa, quiere rechazar la idea de contingencia, entendiendo el jardín como una arquitectura próxima a otra.

Las portadas de los dos elementos lineales, junto a la doble línea de cipreses situada entre ambos, construirán la nueva fachada del *edificio*.

Los dos elementos longitudinales tienen una misma estructura de soporte —dobles pilares de hormigón de 20 cm. de diámetro—, admitiendo diversos tipos de cubierta. Celosía metálica, tubos, cables, toldos, losa armada y vegetación serán los elementos de un lenguaje que permitan organizar los distintos usos de la construcción.

Como ejemplo de organización de este lenguaje descrito cabría destacar cómo las vigas trianguladas pasan bajo la cubierta de hormigón hasta encontrar la portada. Estas vigas, sin una función precisa en la edificación, permitirán definir con más claridad este elemento lineal y llevar la vegetación hasta la zona de juegos por debajo de la cubierta. Asimismo, un muro alto con ventanas cerrará el jardín al huerto de naranjos, apoyando este carácter de construcción de *edificio* autónomo.



G. Vázquez
Proyecto: 1976
En construcción

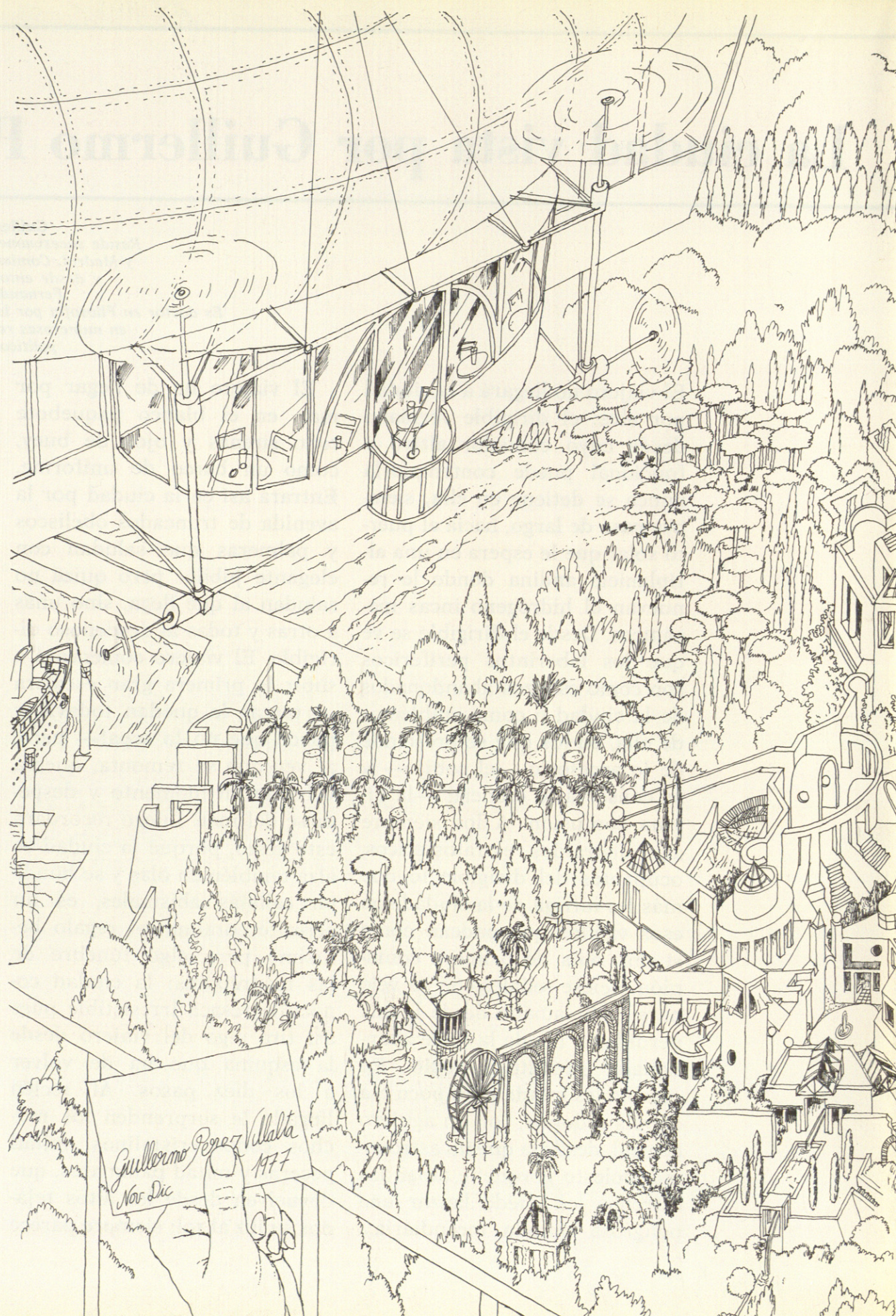
La ciudad vista por Guillermo Pérez Villalta

Guillermo Pérez Villalta nace en 1948 en Tarifa. Reside sucesivamente en La Línea de la Concepción, Málaga y Madrid. Comienza a pintar de un modo continuo en 1965 y desde entonces ha expuesto periódicamente su obra. Fernando Savater nació en San Sebastián en 1947. Es doctor en Filosofía por la Universidad Complutense. Ha colaborado en numerosas revistas y periódicos sobre temas filosóficos, políticos, literarios y con artículos humorísticos.

El viajero no llegará a la ciudad por aire: el dirigible verniano desde cuyo comedor altivo y funcional puede contemplarla nunca se detiene en ella, siempre pasa de largo, hacia el puerto solar que le espera en una altiplanicie andina donde le renuevan el hidrógeno incas mecánicos. Desde el dirigible se ve que los laberintos periféricos son como esbozos abandonados de la ciudad o como emblemas de ella, en los que se prescinde de lo accesorio —el cobijo— y se conserva lo esencial —la divina confusión. A los siempre algo distraídos, estratosféricos, ocupantes del dirigible lo que más les intriga de la ciudad son esos visillos que ondean como si una niña de primera comunión hiciese señales con su velo para pedir auxilio desde la isla perdida en donde la tiene abandonada su futuro novio. En cambio les inquieta un poco esa cúpula redonda, con un agujero central, desde la que un astrónomo molesto porque le tapan las estrellas les puede lanzar una peligrosa mirada incendiaria...

El viajero ha de llegar por mar, en el blanco paquebote todo sirenas y ojos de buey, como un barco de uniforme. Entrará así en la ciudad por la avenida de truncados obeliscos y palmeras que saludan con elegante júbilo: pero quizá no saludan al que llega, sino unas a otras y todas al desdeñoso dirigible. El viajero comenzará a subir la primera gran escalera —¡tantas le quedan todavía y puede que no lo sepa!— pero, al ver que se remonta, querrá volverse un momento y despedirse del mar. Luego recordará este gesto, porque la ciudad se alza también en olas y se hunde en callejas abismales, es un arrecife coralino, el regalo bellísimo pero algo fúnebre de las madréporas; la ciudad conoce la resaca irresistible pues así tira algo del viajero desde la esquina que ha de volver a los diez pasos. Al recién llegado le sorprenden los muchos conos cristalinos, mitad peceras y mitad palomares, que devuelven desde los altos tejados su luz al sol: siempre parece

atisbarse a través de ellos sombras como de alas o de peces que dan vueltas, perdidos en la engañosa transparencia de su encierro. Acaba de llegar, como quien dice, y ya nota el viajero que la ciudad, sus terrazas de ordenación nada obvia, sus pasajes encristalados, las fuentes que oye y no ve, todo tiene un secreto que le va a ser revelado. No un secreto pavoroso ni tampoco algo plenamente significativo, algo que satisfaga para siempre: no, la ciudad encierra un discreto enigma, un tolerable desconcierto tan peculiar como ella misma. Si el viajero lo entiende o, como es más probable, cree entenderlo algún día, eso no le impedirá volverse libremente al paquebote y al mar. Pero mientras la fascinación de no haber captado del todo le dure —ahora, recién llegado, la siente crecer untuosamente en su pecho, con suavidad de piscina que se llena— quedará prisionero de ese misterio irrelevante y perentorio cuyo azoro se le parece, pues de un modo u otro le define.





El nuevo arte soviético. Una perspectiva no oficial

A diferencia de anteriores ediciones, ceñidas casi estrictamente a las artes plásticas, la Bienal de Venecia de este año abarcaba todas las manifestaciones de la creación y el pensamiento que configuran una cultura propia. Es justamente en el campo de la literatura y de la historia, y no en el de las artes visuales, donde se han producido los debates de mayor interés, las más discutidas presencias y las significativas ausencias.

En el Palazetto dello Sporto se albergaba una exposición de arte ruso no oficial, la única de la Bienal, ya que, contrariamente al proyecto inicial de la organización, los restantes países del Este no estaban presentes. Si ello se debe a dificultades insalvables para hacer llegar obras representativas a Italia, a prohibiciones por parte de los respectivos gobiernos o a la voluntad de no participar de los propios artistas es algo difícilmente comprobable. Sí parece claro que la presencia de otros grupos de vanguardia, como el húngaro o el checoslovaco, por ejemplo, hubiera roto un esquema inicial y hasta una imagen occidental del disidente. No cabía, pues, detenerse en matices nacionales y de política cultural diversa —como parece plantearse el problema en una primera aproximación a las vanguardias de los distintos países del Este— y la presentación de los artistas disidentes rusos unidos todos contra una ideología monolítica, aunque no deje de ser cierto, simplificaba mucho las cosas en cuanto a planteamiento político para la propia Italia y los países occidentales en general, tan interesados a menudo en establecer libertad de expresión y



socialismo como elementos inconciliables.

En este sentido, un extenso comunicado de un crítico checo, que prefirió silenciar su nombre, denunciando el enmudecimiento a que están sometidos desde hace siete años, a pesar de no ir acompañado de una muestra que haya permitido observar tendencias y contrastar calidades, aparece como uno de los testimonios más coherentes de la Bienal.

Como hombre perteneciente a la generación que conoció la segunda guerra mundial, su reflexión es incontestable: *Durante la segunda guerra mundial tomé parte en la resistencia antifascista. Recuerdo que las agrupaciones de artistas en Praga organizaban exposiciones que hubieran sido prohibidas en el Reich como entartete Kunst y que algunas de estas exposiciones fueron inauguradas por poetas comunistas. En las agrupaciones se facilitaba a menudo la entrada a la gente*

para posibilitarle así el evitar la deportación y el trabajo en el Reich. La libertad artística era respetada bajo condición de no comprometerse contra el Reich. No puedo comprender cómo ha ocurrido que hoy, en este estado socialista por el cual yo luché y que ayudé a edificar, se trate a los artistas de peor manera que lo hacía el enemigo durante la ocupación.

Este es el secreto del gran silencio de siete años del artista checo: es su sola y principal defensa que le permite realizar, con sus propios riesgos, por su cuenta, por cuenta de su destino desgraciado y del de su obra, su trabajo de artista profesional cuyos resultados permanecen ocultos en su taller.

Curiosamente, son los artistas checos, y entre ellos Dusan Konecny de modo especial, los primeros en haber descubierto y dado a conocer en los primeros años 60 los trabajos de los artistas rusos no oficiales.

1957 aparece citado repetidas veces como fecha clave y arranque en Rusia de experiencias plásticas que se desviaban del Realismo Socialista. En ese año tuvo lugar en Moscú el Sexto Festival Internacional de la Juventud y de los Estudiantes, con ocasión del cual se exhibieron obras de jóvenes artistas de cincuenta países, incluida Rusia.

Si exceptuamos individualidades que enlazan con poéticas centroeuropeas de preguerra, como es el caso de Oskar Rabin —cuyo expresionismo sigue siendo muy fuerte incluso en obras recientes que evocan el Pop— o aquellas que presentan soluciones de figuración lírica y plasmación de mundos personales, como es el de Boris Svesnikov, la

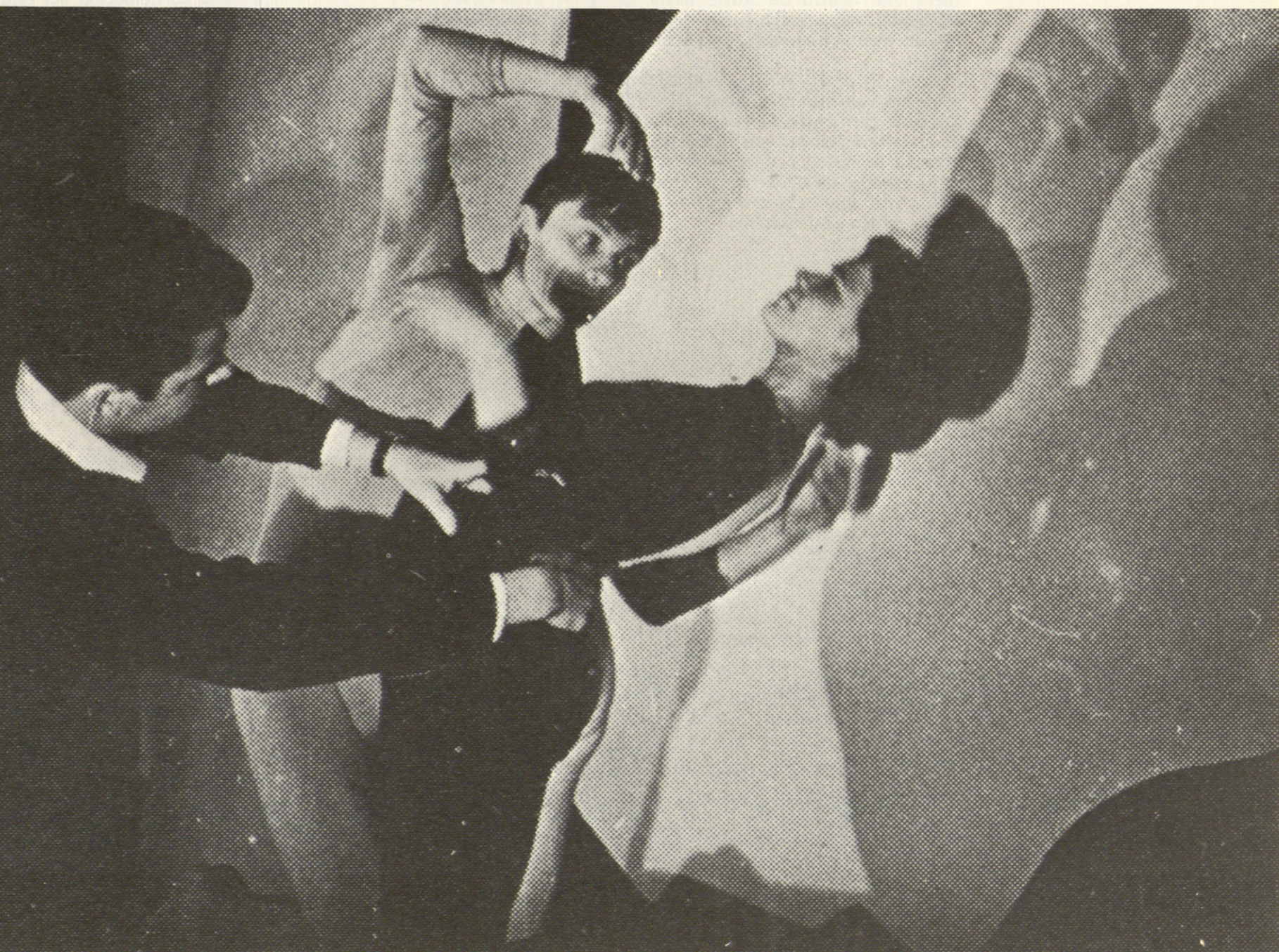
Aleksandr Melamid
y Vitalij Komar.
*Uno de los 36 objetos
del catálogo
de superobjetos,
superconfort, para
superpersonas, 1977.
Fotografía a color
y texto. 93x25,5 cm.
Edición
de 100 ejemplares.*

Tat'jana Murav'eva.
*Acción cinética, 1966
(en la página siguiente).*

La revista "El Mundo" de la ciudad de La Habana, en su número del 15 de mayo de 1953, publica un artículo sobre el tema "El mundo de la mujer" que trata de la situación de la mujer en el mundo. El artículo es escrito por la periodista y escritora cubana, María de la Cruz.

El mundo de la mujer es un mundo que ha cambiado mucho en los últimos años. La mujer ha alcanzado una posición de igualdad con el hombre en muchos aspectos. Sin embargo, todavía hay mucho que hacer para que la mujer pueda ejercer plenamente sus derechos y libertades.

La mujer ha alcanzado una posición de igualdad con el hombre en muchos aspectos. Sin embargo, todavía hay mucho que hacer para que la mujer pueda ejercer plenamente sus derechos y libertades. La mujer ha alcanzado una posición de igualdad con el hombre en muchos aspectos. Sin embargo, todavía hay mucho que hacer para que la mujer pueda ejercer plenamente sus derechos y libertades.



primera de las dos generaciones que componen el abanico de tendencias expuestas en la presente Bienal se mueve fundamentalmente en los límites de la abstracción (matérica, gestual, post-constructivista, etc.).

El por qué los artistas rusos, a la hora de afirmar su creatividad más allá de unos cánones formales oficiales, realizan unas experiencias tan llevadas al agotamiento en los países occidentales como faltas de tradición en su perspectiva histórica es una pregunta que se explica en parte por la gran exposición, deslumbrante para ellos, de 1957. Por otro lado, es un hecho que sobre los artistas rusos constructivistas y productivistas que sólo recientemente están siendo conocidos, más fuera que dentro de Rusia hasta el momento, había caído una condena oficial que conllevaba su desconocimiento.

Sobre lo anteriormente expuesto, y como instrumento de análisis, cabe reflexionar para entender la baja calidad de los aformalistas rusos expuestos en Venecia. Si no concurrían otros factores capaces de despertar un interés, tales obras sólo hubieran merecido un juicio crítico desfavorable.

La segunda generación, la de los artistas nacidos al final de la década de los 30, ofrece mayor diversidad y una personalidad más definida.

Creación (de arte cinético)

INGENIERO, ¿qué has hecho por la BELLEZA?

ARTISTA, ¿qué has hecho para perfeccionar los instrumentos del arte?

MUNDO, te ofrecemos el arte del ALMA, de la RAZON y del CUERPO.

El CINETISMO es el arte de descubrir el secreto de la vida y de las permutaciones.

Se acerca cada vez más la era del ARTE REAL, la época en la cual por amor a la belleza todos los hombres de la Tierra se comprenderán. LA ERA DEL CINETISMO VENDRA. (...)

HOY PROPONEMOS CREAR EL INSTITUTO MUNDIAL DEL CINETISMO.

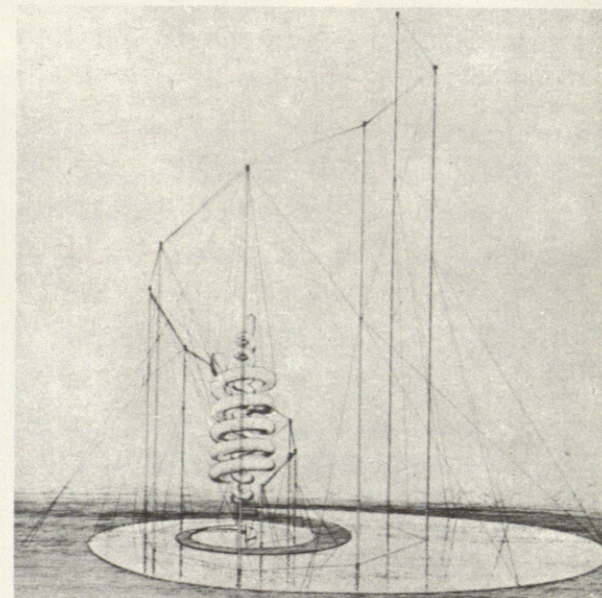
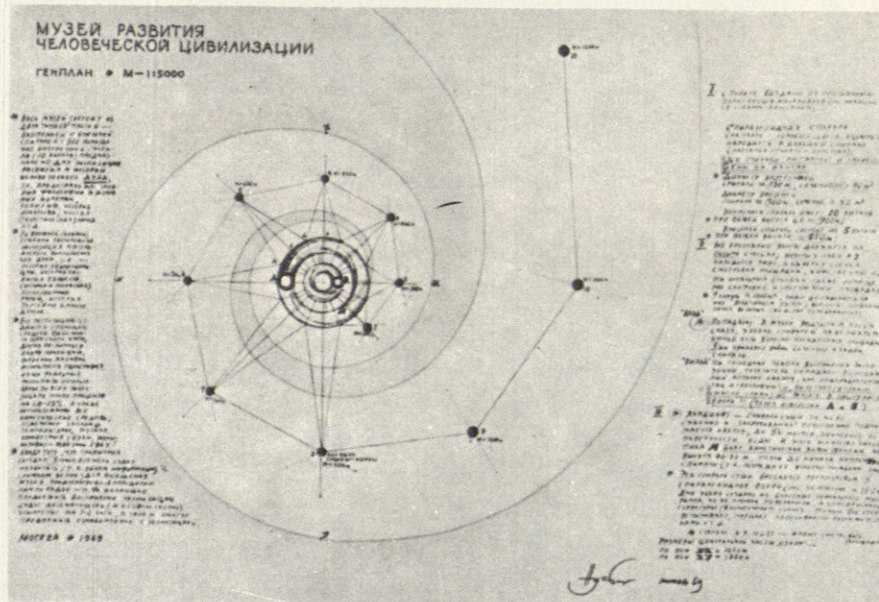
El Colectivo *Dvizenie* (Movimiento) se fundó en 1962, siendo su animador y teórico principal Lev Nussberg, esencialmente preocupado por el arte cinético y su capacidad de transformación del entorno interior y exterior. El manifiesto del grupo, de 1966, a veces teñido de cierta ingenuidad y mezcla de propuestas éticas y cinéticas, resalta, sin embargo, la necesidad de proyectos artísticos interdisciplinarios y la escasa incidencia de la creación individual.

Junto al Colectivo Cinético, el grupo de artistas conceptuales A.R.G., que encabeza Infante Arana, ex componente, junto con Nussberg, del mencionado grupo *Movimiento*, cuyas acciones vienen matizadas por la reflexión conceptual y el análisis del comportamiento y la participación del espectador.

Aleksandr Melamid y Vitalij Komar, con sus propuesta de *Soz-Art* (Arte Sociológico), proporcionan un análisis desenfadado y agudo de la sociedad rusa en la que, como ellos dicen, existe una superproducción ideológica paralela a la superproducción de objetos de consumo que sofoca a la sociedad en los países capitalistas.

Maya Aguiriano.

Lev Nussberg.
Proyecto del Museo
del Desarrollo
de la Civilización
Humana, 1969.



DARRO DARRO



DARRO

j. ortega y gasset, 40-42 : tels. 275 89 37-8-9 : madrid-6

HAY MUCHOS QUE DAN «LA LATA».

Hunter

HUNTER DOUGLAS no improvisa

El cuidado proceso de fabricación de su aluminio garantizado por más de 50 años de experiencia en este campo, le ha permitido crear un material que reúne en sí todas las cualidades de resistencia e inalterabilidad a las condiciones más adversas.

Gracias a las constantes mejoras en las aleaciones y a los meticulosos procesos de templado, laminado y preesmaltado, HUNTER DOUGLAS ha conseguido un aluminio capaz de durar años y años sin inmutarse.

La facilidad de montaje (colocación progresiva de láminas en soportes) unida a la ligereza y resistencia del material, lo hacen insustituible en todo tipo de fachadas y paramentos verticales.

La gran variedad de colores de las láminas y las infinitas posibilidades de combinación permiten lograr múltiples soluciones estéticas que dan la sensación de haberse realizado bajo pedido.

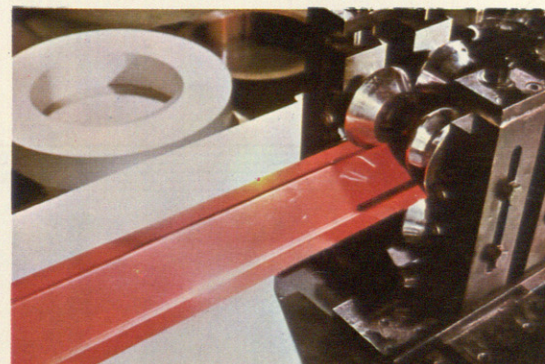
También en persianas HUNTER DOUGLAS tiene auténticas soluciones. La marca GRADULUX® es la respuesta en aluminio a las necesidades de los profesionales más exigentes. Su perfecta adaptación a la estética del edificio unida al diseño especial que evita todo desplazamiento horizontal de sus lamas y a su duración prácticamente ilimitada, las hace insustituibles en todo tipo de obras.

Una muestra más de las soluciones HUNTER DOUGLAS en el campo del aluminio.



Hunter Douglas

**el aluminio
sin ningún problema**



HUNTER DOUGLAS ESPAÑA, S. A.

Douglas... SOLUCIONES!



Ctra. de Madrid s/n. • San Feliú de Llobregat-Barcelona
Tel. 666 12 50. Telex 52191 E • Ap. Correos 10

LUXALON®

GRADULUX®



SON PRODUCTOS
Hunter Douglas

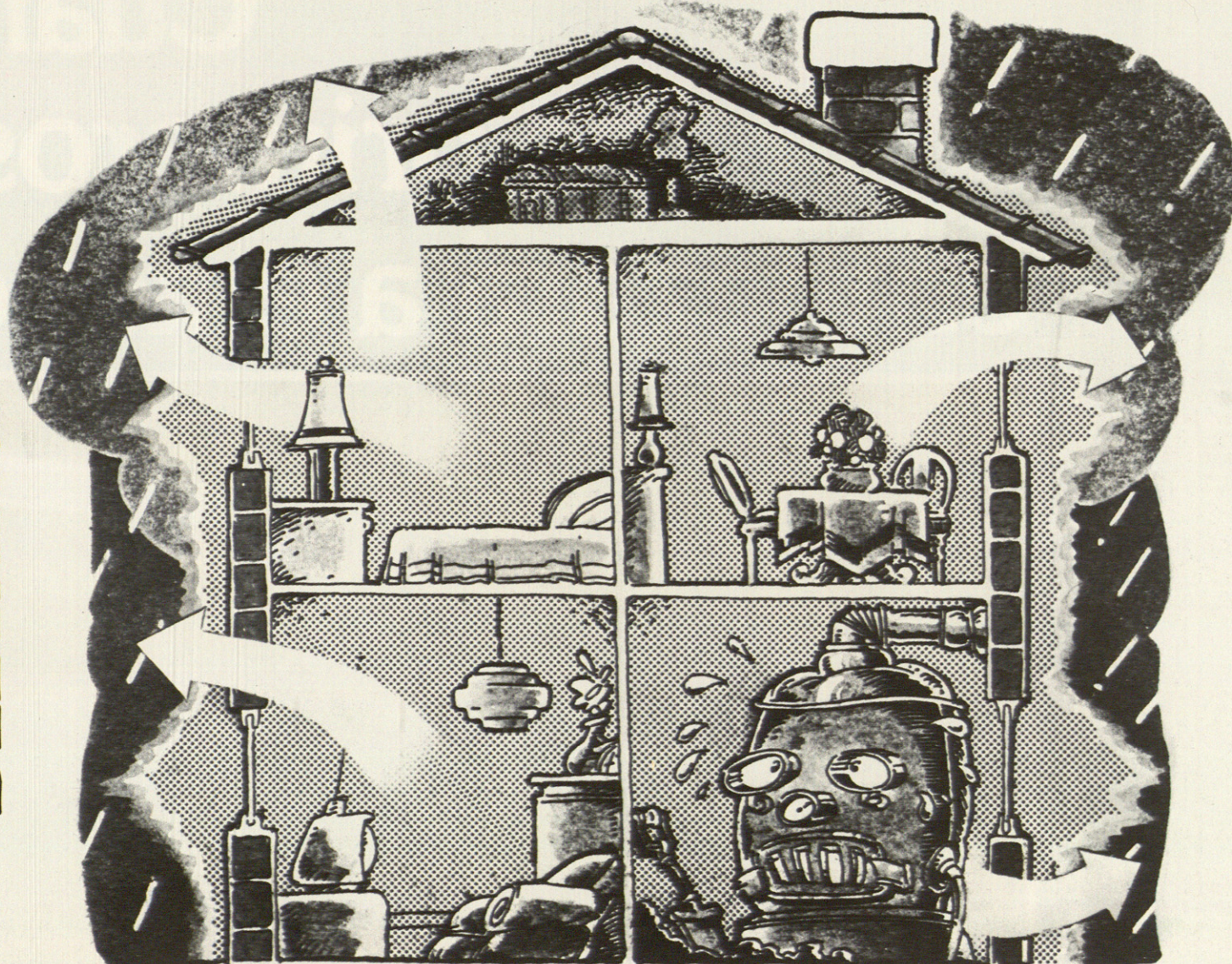
UNA DE LAS GRANDES FABRICAS EUROPEAS DE MOBILIARIO DE COCINAS

Esto es XEY. 30.000 m² de pabellones. La más moderna planta industrial del sector. 7 líneas distintas de mobiliario. 22 colores a elegir y 300 elementos diferentes.

COCINAS INTERNACIONALES DE FABRICACION NACIONAL



POR AQUI SE ESCAPA UN 40% DE LA ENERGIA DEL PAIS.



El 40 % de la energía que gastamos en calefacción.

Esa energía que tanto nos cuesta. Y que estamos tratando de ahorrar por todos los medios. Por todos, menos por uno.

El que mayor ahorro puede proporcionar y el más efectivo:

El Aislamiento Térmico. En casas con Aislamiento Térmico puede gastarse del 35 al 40 % menos de energía.

Y todo eso, sin imponer sacrificios. Sin bajar la temperatura.

Lo importante no es limitar el calor. Lo importante es que no se escape. Por eso, el Decreto 1490 de 12-6-75 vino a hacer obligatorio el Aislamiento Térmico en toda casa de nueva construcción.

En toda Europa y América existen leyes similares que se aplican y se hacen cumplir. Y donde, hoy, el Aislamiento Térmico es el primer sistema de ahorro de energía. Un sistema con todas las de la ley.

Aislar es ahorrar.



UNA CAMPAÑA INFORMATIVA DE FIBRAS MINERALES. (Cristalería Española, S.A.)

"Cuando le los primeros 100 empezará a entender la



Para mantenerse muchos años a la cabeza de la categoría de los 2 litros en Francia y Europa hacen falta razones de peso.

El Peugeot 504 las tiene. Muchas y muy serias.

Es muy duro. Una potente mecánica de dos litros (1.971 c.c.) y 96 cv. DIN a 5.200 r.p.m. Extraordinaria elasticidad del motor, conseguida gracias a su elevado par motor que permite aceleraciones y velocidades elevadas a régimen moderado.

Se trata del único coche del mundo que ha conseguido triunfar en años sucesivos en los rallies más duros del mundo, los africanos: Bandama, Marruecos, Safari.

Es muy seguro. Suspensión independiente a las cuatro ruedas, de gran flexibilidad, con barras estabilizadoras

delantera y trasera. Doble circuito independiente de frenada, con servofreno y compensador de frenada para el eje trasero. Columna de dirección con rótula de seguridad. Y habitáculo monocasco con laterales monobloques rígidos con zonas trasera y delantera de absorción de energía. El 504 incorpora, además, un parabrisas tríplex de seguridad y luneta trasera térmica.

Es muy agradable. Es un auténtico cinco plazas, ya que en el asiento trasero caben perfectamente tres personas. De mayor habitabilidad y capacidad de maletero que cualquier otro coche de su categoría, el 504 posee un cambio muy suave con relaciones cortas que permiten una conducción muy dinámica. Asimismo, presenta reposacabezas integrados y regulables, lunas tintadas de

haya hecho 100.000 kms. a su 504, reputación de Peugeot”



serie y techo corredizo opcional. Muy manejable en ciudad (radio de giro 5.20 mts.); en carretera su comportamiento es realmente espectacular: alcanza una velocidad máxima de 164 kms/h. y pasa de 0 a 100 kms/h. en 13"1.

A pesar de estas extraordinarias prestaciones, su consumo es bajo para su categoría: en carretera a velocidad de cruce* a 90 kms/h.: 7.7 litros; a 120 kms/h.: 10.2 litros, y en ciudad: 11.9 litros.

Cuando le haya hecho los primeros 100.000 kms. a su 504 sabrá lo que es un coche muy duro, muy seguro y muy experimentado, muy cómodo y agradable. En definitiva: muy serio.

Peugeot 504. 2 L. Precio F.F.: 507.000 Ptas.

PEUGEOT 504 UN COCHE MUY SERIO

El Peugeot 504 es un nuevo modelo de
Citroën Hispania, S.A.

*El consumo que se indica corresponde a recorridos convencionales en condiciones normales (según normas DIN).



Interclisa

**Sólo los productos
fabricados por
Interclisa llevan
este sello de calidad.**

Exíjalo.

Interclisa fabrica en España las mejores marcas de aire acondicionado.

En su moderna factoría exclusivamente dedicada a esta especialidad.

Todos los acondicionadores de aire que Interclisa le ofrece han tenido que pasar estrictos controles de calidad, desde el principio de su fabricación.

Por eso se distinguen con un sello propio. Una auténtica garantía en aire acondicionado.

Exíjala si busca lo mejor.

PRESENTADA POR
INNOVACION S.A.
 Exclusiva para España.

LLEGA UNA MOQUETA QUE AGUANTA EL PASO DE 2.000 DIAS SIN INMUTARSE.



Nylfloor 2000 - statesman

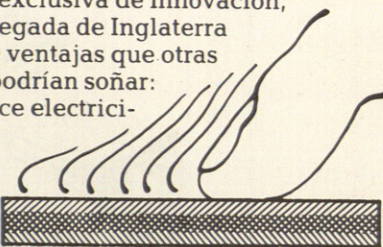
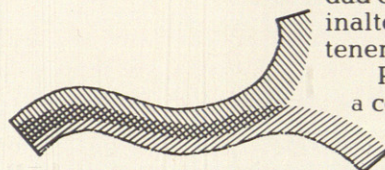
Nylfloor 2000 es nueva en el mercado español. Una exclusiva de Innovación, S. A. Recién llegada de Inglaterra para ofrecerle ventajas que otras moquetas ni podrían soñar:

No produce electrici-

dad estática y le garantiza 2.000 días de uso inalterable. Piénselo. Son casi 6 años sin tener que preocuparse de ella.

Porque la Nylfloor 2000 ha sido fabricada a conciencia. Una moqueta no tejida, compacta y de textura suave. Con fibra sintética reforzada en la superficie y un proceso químico especial que la fortifica desde la base.

Composición reforzada.



No produce electricidad estática.

Puede colocarla sin miedo en los lugares más castigados: pasillos, halls, oficinas, restaurantes, hospitales, escuelas, discotecas, tiendas...

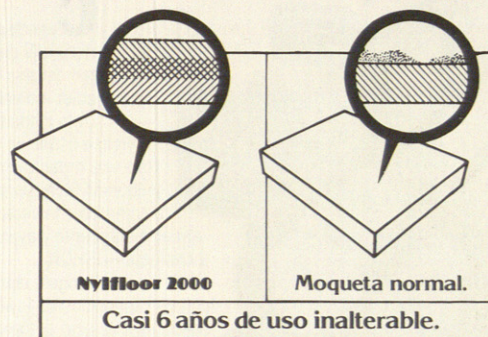
No importa que tenga que soportar todos los días el paso de miles de personas.

La moqueta Nylfloor 2000 le garantiza su resistencia durante casi 6 años, sin inmutarse.

Innovación, S. A. la presenta en España con colores cuidadosamente seleccionados. Para prestar a cualquier ambiente un tono elegante y confortable.

Como todas las demás moquetas Illingworth que también le ofrecemos en exclusiva: la Checkertex Nova, (losetas 50x50), la Chancellor.

Con categoría para mucho tiempo.



Nylfloor 2000

Moqueta normal.

Casi 6 años de uso inalterable.



Gama confortable y elegante.

Nylfloor 2000 - statesman
 2.000 días de moqueta nueva. Antiestática.



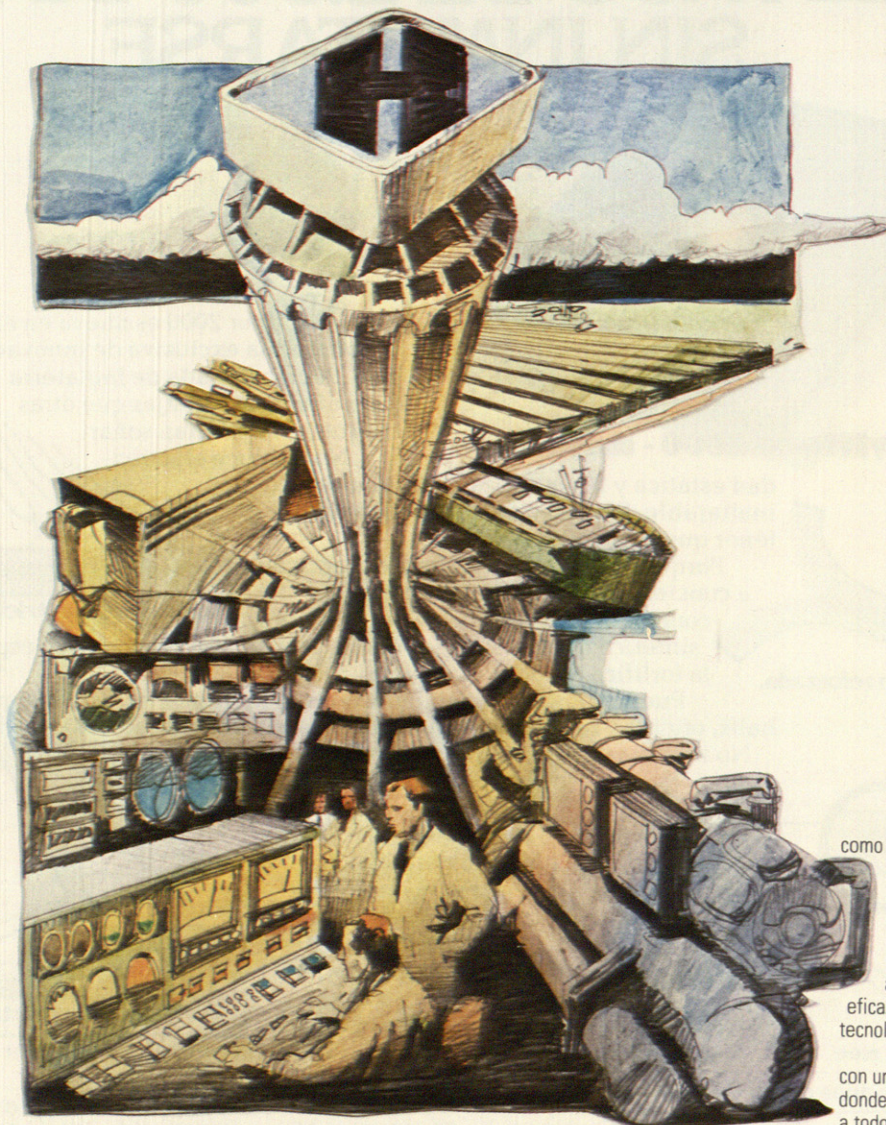
ILLINGWORTH CARPETS

Exclusiva para España: **INNOVACION S.A.**

Avda. General Perón, 1 Tels.: 279 77 28/279 77 33 Madrid-20
 Delegaciones en toda España.

HUSHON.

La marca de aire acondicionado de calidad internacional tiene un banco de pruebas donde demostrarlo.



Cuando quiera.
HUSHON desea recibirle
como profesional del aire acondicionado,
en cualquier momento.

En la moderna factoría
Interclisa donde se fabrica, hay
toda una organización de personal
y equipos técnicos que le invita
a comprobar la veracidad sobre el
eficaz rendimiento y avanzada
tecnología HUSHON.

Venga a vernos. Contamos
con un Laboratorio de Investigación
donde está abierto el Banco de Pruebas
a todos los profesionales.

Aquí comprobará hasta qué punto usted puede confiar en esta gran marca de aire acondicionado.

Por su acabada perfección y por la amplitud de su gama: Desde los más pequeños equipos domésticos hasta
las más potentes máquinas para grandes instalaciones de climatización.

Por algo Interclisa ha sido, un año más, Líder de Exportación con HUSHON.
Su calidad se reconoce internacionalmente. Y se demuestra.
Venga a comprobarlo.




HUSHON

un nuevo y sugestivo color para los moldeados

El color AMBAR incorpora a las ventajas de los Moldeados de vidrio ELGA, GEMAX y GUADIANA su tonalidad cálida por la filtración de la luz solar.

Es una nueva aportación a las actuales corrientes de construcción y decoración.



**MOLDEADOS
"ESPERANZA"**

Fabricados por: VIDRIERIAS
ESPAÑOLAS

VICASA SOCIEDAD
ANÓNIMA

De venta en los principales almacenes de Vidrio Plano

Jorge Togneri Crisis en la enseñanza-aprendizaje de la Arquitectura

*Jorge Togneri. Arquitecto graduado en 1946 en Buenos Aires.
Ex catedrático de Proyectos en las Facultades
de Arquitectura de Buenos Aires y La Plata (Argentina).
Ex director del Departamento de Graduados
de la Universidad de Buenos Aires
y ex miembro del Consejo Superior de dicha Universidad.*

En el número anterior vimos la definición de arquitectura como parte de una metodología de trabajo destinada a superar la crisis de la enseñanza-aprendizaje de la arquitectura.

En este número, dentro del mismo marco metodológico, veremos cuáles son los lineamientos del proceso de diseño, o sea del trabajo del arquitecto, y sus relaciones con el proceso productivo total, considerando asimismo los aspectos ideológicos, culturales y éticos del mismo.

Paso segundo. Descripción del proceso de diseño y ejecución de espacios. Relaciones con el proceso productivo

Desde el instante en que se enuncia concretamente una necesidad espacial hasta que el nuevo espacio empieza a ser usado se suceden una serie de acciones, se confeccionan documentos, dibujos, escritos, se consideran distintos problemas, se toman decisiones.

Todo ello constituye un proceso que las experiencias acumuladas han hecho repetible. Hay modos de conducirlo, son las metodologías de diseño.

No es nuestra intención describir o proponer una metodología de diseño. Lo que sí haremos es indicar categorías que son comunes a muchas de ellas, para poner luego en descubierto contradicciones entre cómo a menudo se diseña y, por ende, cómo se aprende a diseñar, y las exigencias contemporáneas del proceso productivo del cual es parte el trabajo de hacer arquitectura. También intentaremos mostrar cómo este proceso influye simultáneamente en el cómo se hace y cómo se aprende la arquitectura.

El proceso de diseño comienza con la primera información que se recibe, que se refiere a la función a desarrollar enunciando más o menos ordenadamente algunas de sus características y requerimientos; se completa con datos sobre el lugar, el entorno, al que el nuevo espacio se incorporará integrando la continuidad espacial.

En el número siguiente de esta revista nos proponemos observar cómo la ideología y las formas culturales y éticas dominantes predeterminan los lineamientos pedagógicos y didácticos en uso, aplicados en nuestro caso al aprendizaje de la arquitectura e identificados como el fundamento de su crisis. También propondremos, siguiendo la línea metodológica trazada, una estructura de conceptos y de medidas didácticas y organizativas concretas y posibles, tendentes a superarla.

En adelante esa información es elaborada, perfeccionada y ampliada hasta que se obtiene una visión ordenada, completa, que expresa todos los matices de la Necesidad: funcionales, de confort, presupuestarias, formales.

Gráficos y escritos, su síntesis que es el Programa deben para entonces mostrar el carácter estructural del problema. Observemos que desde ese principio se va proponiendo un orden, se toman decisiones sobre importancias, prioridades, jerarquías.

Durante el análisis de la necesidad o inmediatamente después comienza la elaboración de imágenes. Estas no son gráfico-funcionales a los que se le agregan paredes y techos, sino que constituyen una expresión independiente de aquéllos, con sentido propio. La imagen contiene todas las variables de la estructura del problema, pero se expresa según su lenguaje particular.

La imagen es la representación mental del espacio, previa a su construcción. Se lo va «viendo» y perfeccionando con la ayuda de croquis, cortes, plantas, detalles, todos dibujados en distintas escalas, que ayudan a perfeccionar esa visión porque muestran encuentros, soluciones constructivas, formas, combinaciones de colores, materiales.

El dibujo es así un medio, un auxiliar, que debe ser lo más suelto y libre posible, simple, para no distraer la atención de la tarea principal, que es la construcción mental del espacio. Debe, además,

facilitar la comunicación entre todos los protagonistas del trabajo de diseñar.

Esta parte del proceso precisa naturalmente también ella referirse al paquete completo de variables, es asimismo un proceso de decisiones y termina proponiendo un orden.

Por ello están presentes no sólo los aspectos funcionales y formales, sino también los técnico-constructivos y los costos.

Finalmente, el «partido» expresa una primera respuesta general considerada aceptable; sólo falta ahora concretarla en los detalles, preparar la etapa de construcción. Se entra al proyecto definitivo.

Un partido debe contemplar no sólo la respuesta a la Necesidad, sino también que la solución espacial que propone no tropiece con dificultades en el período de construcción. Esto, el cómo se hace la obra, es, por cierto, parte fundamental del problema, porque el fin del diseño es construir, no confeccionar solamente una hermosa documentación.

De modo que el diseñador abarca, piensa, imagina todo el espectro de problemas, incluido el orden o programa de obra. Y aún los que se refieren al mantenimiento posterior. De no ser así, el diseño fracasa.

Puede ser que sea elaborado más de un partido, caso frecuente frente al cúmulo de variables y a la posible diversidad de criterios. La discusión previa a su selección será posible, y deseable, con una condición, que es que los términos a comparar se refieran al mismo asunto, esto

es, que estén integrados por iguales conjuntos de variables, por similares categorías de pensamiento.

El proceso de diseño no es lineal, o sea que no empieza con la información primera y culmina, luego de una serie de fases precisas, sucesivas y únicas, con el partido y luego con el proyecto. Constituye, en cambio, una continuidad de ensayos, críticas, nuevas propuestas, nuevas críticas, y así siguiendo hasta acercarse al óptimo con una solución más rica. Es frecuente que durante su desarrollo, como consecuencia de contradicciones insalvables, o muy gruesas, se descubra, por ejemplo, la existencia de errores en el planteo inicial o en el programa y sea menester entonces mejorarlo todo o en parte. Este ir y venir, esta búsqueda para que todo concuerde y sea coherente, para que la solución se exprese en una síntesis espacial aceptable, tiene un límite dado por el tiempo y por la energía que cada proyecto permite emplear. También es relativa a un concepto de óptimo que es aceptable en general para el grupo social de que se trate.

Esta dialéctica interna del proceso de diseño, cuando es aceptada con ánimo de aceptar también todas sus sugerencias y consecuencias, es el mejor seguro contra el prejuicio. El prejuicio en arquitectura consiste en la adopción sin análisis de soluciones parciales, propias de distintas y precedentes estructuras de problemas; cosa bien diferente, por cierto, del uso de la experiencia, de razonamientos previos y, también llegado el caso, de las propuestas propias, cuando se ha comprobado analíticamente igualdad de variables y similitud en la estructura de los problemas.

El proceso de diseño es también un proceso dialéctico de conocimiento, en el que juega por un lado el conocimiento previo acumulado, esto es, la teoría, la bibliografía y la experiencia, y por el otro la información propia del problema. Ambos términos van interviniendo sucesivamente, interactuando y enriqueciéndose mutuamente, mostrando contradicciones, proponiendo afirmaciones, soluciones, hasta que el nuevo lugar pensado e imaginado se muestra rico en facetas, en aspectos, en soluciones que no se sabían, que se ignoraban al empezar la tarea.

La última etapa del proceso, después del proyecto definitivo, del plan de trabajos, de la descripción minuciosa, es la construcción. Cuanto más estudiado el proyecto, más económica será la construcción. Por lo tanto, aquél, el modelo, no debe, dentro de lo posible, dejar puntos sin resolver, cosas que nadie sabe cómo son.

La dirección de la obra, así concebida, no es una lucha continua para resolver y emparchar problemas olvidados, sino una supervisión, un mostrar mejor cómo deben hacerse las cosas, acompañada de

la solución de algún pequeño detalle tras-papelado.

Estos criterios, simple y esquemáticamente expuestos aquí, pueden aplicarse a todo tipo de sistema constructivo, desde los tradicionales hasta la prefabricación. Será en todos los casos necesario considerar el carácter estructural del proceso, su dialéctica, su concepción como forma de conocimiento, la necesidad de que abarque todo el período desde el enunciado hasta la limpieza final de obra. También es constante la necesaria noción de realidad, que sepa distinguir cuáles son las decisiones ya tomadas, a las que es inútil tratar de modificar por vía de la arquitectura: técnicas y materiales posibles en uso, costos aceptados por terceros, costumbres y cultura, orden significativo al que aspiran los usuarios.

Sobre este último aspecto de las decisiones ya tomadas es necesario insistir, puesto que no se trata de aceptar mansa y resignadamente una información con la que se difiere, sino de saber reconocer cuál es el margen de decisión de que se dispone y utilizarlo del mejor modo posible. Ni conformismo ni utopía, sólo trabajo.

Frente a lo expuesto, la realidad nos muestra contradicciones importantes. Es frecuente que el proceso de diseño no se ajuste a las descripciones que hemos hecho; existen desfases entre la definición del trabajo, tal como lo hemos enunciado teóricamente, y la forma en que éste se realiza. Y por supuesto, esas contradicciones se mantienen cuando se analiza el cómo se enseña.

En lo que sigue de esta entrega veremos las contradicciones clásicas del proceso de diseño, acudiendo alternativamente para ese fin al conocimiento de la estructura interna del proceso productivo. Esta confirma de este modo su carácter de eje central que relaciona todos los aspectos de nuestro problema, puesto que simultáneamente nos ofrecerá los fundamentos de los principios pedagógicos y didácticos de la crisis que nos ocupa.

Frecuentemente el diseño proporciona respuestas que no coinciden con la estructura del problema que intentamos resolver. Se priorizan prejuiciosamente las variables formales por encima de las funcionales y las constructivas, no se atienden otras, como los costos, se descuidan los aspectos organizativos y de obra; algunas soluciones constructivas y de instalaciones se agregan, se suman, a un proyecto que no las consideró como parte del todo a resolver.

Ello como consecuencia de una errónea concepción del arquitecto, que aparece más bien como un artista especialista en formas, alguien que «viste» la obra, con un rol limitado en su creación. Así nació el arquitecto renacentista especialista en fachadas aplicadas y en el manejo de significados, salvadas las excepciones, y así

se lo ha seguido concibiendo aunque las fachadas y los significados sean otros.

Ese mismo arquitecto está muchas veces entrenado para el trabajo artesanal. El es el centro del proceso, resuelve y decide, solo o asociado con sus pares, sobre todas las cosas. También decide qué problemas deja de lado para que otros técnicos los resuelvan independientemente, de modo que casi nunca llegan a integrarse en la estructura del problema.

Este artista-artesano fracasa porque está él mismo diseñado, educado, para servir a una sociedad, a un modo de producción en trance de desaparecer. La sociedad industrial exige otra eficiencia y otra mentalidad, aun en el caso que por razones de mercado y otras de más profunda raíz ideológica considere necesario que se conozcan, prioricen, inventen e impongan determinadas imágenes formales.

Es necesario distinguir entre estos dos conceptos. Una cosa es resolver los problemas espaciales manejando pocas variables y otorgando a priori un valor central a lo formal, y otra muy distinta es considerar a fondo todo el conjunto de variables y asignar en ocasiones en el momento del balance un valor importante a lo formal, pero sin descuidar los demás aspectos del problema. La diferencia radica en la eficiencia productiva de la segunda postura frente al frecuente fracaso de la primera.

En este campo es posible avanzar, adelantarnos a proponer algunas soluciones superadoras, porque a su respecto el sistema productivo está dividido. Una parte de quienes deciden desean realmente, necesitan una eficiencia mayor para resolver sus problemas espaciales y una mentalidad acorde con las que dominan los demás sectores de la producción. Al fin de cuentas la producción de espacios es también un modo de ganar dinero.

Otro sector preferirá conservar las cosas como están, porque se aplican preferentemente a mantener y perfeccionar el sistema de dominio de su grupo sobre los otros. Y ya hemos visto algo, y seguiremos viéndolo más adelante, sobre la importancia que en ese sentido tiene el manejo del orden formal. Es este mismo sector el que se opone a reformar a fondo la estructura en el campo de la enseñanza-aprendizaje, precisamente porque ésta educa para priorizar las variables formales sobre las demás.

Frente a esa división contradictoria es posible pensar algunas propuestas viables propias más del sistema productivo en su conjunto que de sus formas educativas, las que adelantaremos sólo por razones de claridad expositiva pero que integran el paquete de nuestra afirmación final. Son del siguiente tipo:

En primer término puede proponerse una revisión crítica de lo que se enseña, basada en el reconocimiento previo y explícito de cuál es la naturaleza del tra-

bajo que se va a aprender, en una clara definición de qué es la arquitectura.

En segundo término es posible repensar, como consecuencia de lo anterior, cuáles son los técnicos necesarios. En efecto, los títulos existentes, que varían según los países solamente por matices de denominación y límites de competencia, han adquirido personería por dos razones que ya pueden modificarse. Una fue la propia necesidad de contar con más técnicos cuando los problemas espaciales fueron diversificándose y cuando la arquitectura entró más y más en el campo de la industria; entonces fueron improvisándose carreras sobre la marcha, nacieron Institutos, Escuelas y Facultades en el seno de otros centros preexistentes, con planes no muy pensados y plagados de parches y remiendos. Consecuencia fue la confusión y la lucha de intereses entre las distintas variedades de ingenieros, los arquitectos, los técnicos constructores, los aparejadores, los constructores de segunda, etc.

El otro aspecto que debe ser revisado es la relación histórica que existe entre

el alcance de esos títulos y la ubicación social de sus poseedores. No es posible pensar que una pequeña reforma altere la relación de clases, pero es posible adecuarse a la realidad. Por ejemplo, es ya obsoleta la imagen del «Arquitecto primadonna» superior en todo, también socialmente, frente al pobre constructor de extramuros, porque ya muchos entre éstos han accedido a niveles altos dentro de la sociedad de consumo y quieren seguir avanzando y ser reconocidos.

Nuevos técnicos, que conozcan a fondo la estructura del trabajo en el que participan y que estén habilitados para aportar desde su ubicación para que ese conjunto se materialice correctamente, significa técnicos preparados para el trabajo en equipo. Y éste es un tema central de la enseñanza-aprendizaje que tocaremos más abajo.

También es necesario, y posible, pensar en un cambio conceptual en algunos sectores editoriales. Si se acuerdan definiciones nuevas del trabajo es preciso ofrecer una bibliografía que lo muestre como es, que contemple su carácter estructural.

Una obra de arquitectura no puede comprenderse con unas cuantas representaciones en pequeña escala, unas fotos y algún informe escrito; es preciso mostrarla con su proceso vital, saber cuáles fueron las opciones y cuáles fueron las razones de las decisiones, qué problemas presentó su construcción; en síntesis, todo lo que posibilite su comprensión y percepción amplia dentro de su contexto, tal como se la describe en su definición y como lo enseña su proceso de diseño.

Estas modificaciones son una muestra, hay otras más. Solamente queremos señalar que consideramos posible iniciar, o continuar, una marcha para conseguir las, aunque sea con pequeños resultados. Un modo de avanzar es describirlas y discutir las.

Podríamos tal vez pasar ahora a los aspectos educativos que nos preocupan desde el principio, pero para comprenderlos y vincularlos mejor con lo que hemos consignado sobre la naturaleza del trabajo de hacer arquitectura y su relación con los intereses que gobiernan las decisiones principales, debemos todavía exa-



minar algunos aspectos de la formación social que es el origen, la causa y el destinatario de ese trabajo, de la formación de los trabajadores y de los valores en uso.

Paso tercero. Proceso productivo y arquitectura. Ideología, cultura y valores

Todos los objetos que nos rodean, el espacio arquitectónico, el equipo, nuestra ropa, los alimentos, los vehículos, etc., son el fruto de una sucesión de trabajos. Son en última instancia materia prima más trabajo humano.

Tierra que es materia prima que se extrae del suelo, se transporta, se elabora, y es ladrillo, que a su vez es materia prima de una pared como lo son la cal y la arena, colocadas todas allí por medio del trabajo.

Y también las máquinas son materia prima más trabajo humano, aptas para transmitirlo en nuevas transformaciones.

Sucesión de trabajos parciales que integran trabajos mayores, y otros y otros. Estamos frente a una compleja estructura que expresa una sucesión; por eso la llamamos proceso productivo.

La producción se justifica por el consumo. Por eso todos los humanos, cualquiera que sea nuestra participación en el trabajo, aunque se reduzca a consumir, encontramos una forma de relación a través de nuestra integración en el proceso productivo.

Tan complejo proceso productivo requiere una organización también plena de facetas. Se producen bienes y también se producen servicios complementarios. Es necesario atender a necesidades de salud, educación, esparcimiento, etc., de quienes participan directamente en el trabajo productivo. Así, tanto intervienen el albañil en la producción de una casa como el dibujante de un plano o la persona que limpia el estudio donde se hacen los planos. Hay trabajos diferenciados, más o menos directos, pero todos necesarios. También lo es el de los arquitectos.

Asimismo, es preciso regular las relaciones entre las personas, tomar decisiones principales, secundarias, etc., pensar qué se produce y cómo. Organización social, derecho, ciencias, técnica, nacen, se vinculan, adquieren su forma según sea aquel proceso. La historia nos confirma estos hechos.

Hasta ahora a lo largo de este trabajo nos hemos referido a todos los conceptos, trabajos, decisiones, proceso productivo, necesidades humanas, etc., sin mencionar ninguna diferencia entre las gentes, salvo las que surgen naturalmente por su adscripción a trabajos diferentes.

Pero existe un factor particular que confiere rasgos propios al proceso productivo en el que vivimos, y es que las personas no son todas iguales en cuanto a sus

posibilidades de decidir y también de gozar del producto de toda esa suma de trabajos.

Las clases sociales nos rodean, comprobamos su existencia en todas partes. La propaganda destinada a vender propone continuamente que se adquieran cosas propias de clases más altas. El progreso y el consumo tienden a asimilarse con el ascenso social.

Y la existencia de dos grandes grupos con sus subgrupos, de una estructura de clases, está asegurada por mecanismos definitorios del sistema productivo en el que vivimos. Esos mecanismos se basan en el antagonismo de intereses comprobables entre esos dos grandes grupos.

Si consideramos, por ejemplo, una casa, observamos que su valor final expresado en dinero, que es a su vez el medio que mide el valor del trabajo puesto para hacerla, no se corresponde con la suma del valor de todas las materias primas y el de los valores de todos los trabajos necesarios para construirla, medidas todas del mismo modo. El valor de la casa es considerablemente mayor que esta adición, y cuando se materializa vendiéndola observamos que la diferencia corresponde a un pequeño grupo que ocasionalmente pudo también aportar trabajo, pero que no se distingue por esta circunstancia; se distingue por la circunstancia particular de haber aportado el capital necesario para la construcción. El capital se incrementa de este modo con una parte del trabajo humano empleado para construir la obra. Y así sucesivamente. El capital tiene dueños, concretos, con nombres, que integran el grupo menor en cuyas manos está el poder de decisión.

Los intereses materiales de los dueños del capital son de este modo antagónicos con los intereses de quienes aportan a la obra su fuerza de trabajo, porque lo que está en juego es el destino del valor de una parte sustancial de esta última. Una parte trata de aumentar su capital y de mantener los privilegios que le son propios; la otra parte se resiste. Unos tienen el poder, mientras los otros desean acceder a él. Ello con infinitud de matices intermedios.

Estas circunstancias son determinantes y la cuestión de fondo cuando hablamos de arquitectura, juicio de valor, educación.

A partir de la aceptación de este tipo de argumentación, mejor elaborada, por cierto, que en este breve esquema, se tiene una determinada percepción del mundo.

Su negación es la base de otras concepciones, de otras percepciones.

Es preciso mencionar el tema porque constituye el fondo de todas las discusiones. Conocerlo sirve para comprender mejor los propios puntos de vista y también para ordenar los cambios de ideas.

En adelante consideraremos dos aspectos de este trasfondo. Uno es que la mi-

noría que posee el capital y ejerce el poder necesita arbitrar medios para mantenerse en esas posiciones. El segundo nos informará que no existen una ideología, una cultura y unos valores únicos que son propios del sistema productivo, como podría inferirse de todo lo que hemos ido consignando desde que empezamos este escrito; en él, hasta ahora por razones de orden expositivo, hemos presentado al trabajo de hacer arquitectura como un hecho unitario perceptible por igual a través de todos sus matices para todas las personas. Pero a la luz de los nuevos conceptos debemos modificar esta versión y aceptar que existen ideologías, formas culturales y valores que son propios de los distintos grupos o clases sociales, lo que da lugar a diferencias esenciales en la percepción y apreciación de la arquitectura y en la concepción de su proceso de enseñanza-aprendizaje.

Es a través de estas dos circunstancias concretas: política de las minorías que ejercen el poder y diferencia de intereses y valores de clase, que observaremos cómo la organización productiva influye sobre la definición de arquitectura, la manera de encarar su proceso de elaboración y el modo en que se organiza su aprendizaje.

Acudiremos aún a algunas definiciones.

Ideología es el conjunto de informaciones, ideas, mecanismos de pensamiento, imágenes y definiciones de que disponemos para percibir y comprender las gentes y las cosas que nos rodean; ello, visto desde el lugar que cada uno ocupa en el sistema productivo, que a su vez engloba toda la gente, las cosas y las relaciones que los vinculan.

Cultura es el conjunto de modos de conducirse y de expresarse, de amar, comer, bailar, hablar, escribir, comunicarse, caminar, que junto con los instrumentos adecuados caracterizan a cada grupo social, diferenciándolo de los demás, otorgándole fisonomía y personalidad. Todos los seres humanos se adscriben a una determinada cultura o matiz cultural.

Es un ejemplo más de los absolutos a que nos referimos más abajo el confundir el término *Cultura*, concebido como único e inamovible, con las formas culturales que son propias de las clases dirigentes.

Los valores son juicios sobre las gentes y las cosas que nos rodean, esto es, el sistema productivo que cada uno formula en razón de su ideología y de sus formas culturales.

Política es el conjunto de actitudes, activas o pasivas, que cada uno adopta frente al mundo que lo rodea en razón de su ideología, sus formas culturales y sus valores, con el fin de mantener, acentuar o alterar las condiciones de esa formación productiva.

Es posible que estas definiciones y las anteriores no sean científicamente perfectas y que buscando en los libros pue-

dan ser ampliamente corregidas. Sin embargo, las consignamos y las usaremos en adelante, porque sin estas categorías no es posible continuar el hilo de nuestra exposición, llegar o plantear los términos concretos de la discusión sobre la enseñanza-aprendizaje de la arquitectura.

No podemos detenernos a perfeccionar instrumentos y entretanto parar la acción. Seguiremos estudiando, pero entretanto usaremos los argumentos de que disponemos. Cada uno es algo, por poco que sea, y como tal, como persona, debe presentarse frente a los demás tal como es y con lo que sabe. La alternativa de callar por considerarse imperfecto no es otra cosa que una mordaza castradora más. También para el lector caben las mismas reflexiones.

Sólo mostramos un camino. Consiste en comprender, a partir de lo que somos, la estructura del medio que nos rodea, los instrumentos necesarios para actuar sobre él y luego ir hacia adelante actuando, haciendo camino, perfeccionándonos, a través de esta práctica, creando teoría, estudiando también. Teoría y práctica jugando dialécticamente entre ellas. A la comprensión sucede su aplicación, ésta nos mostrará nuevos horizontes que enriquecerán la teoría, y así, seguiremos hacia la vida.

También este escrito integra un proceso dialéctico. Es una teoría condensada después de duras experiencias; al terminarla, seguramente ya estarán presentes los gérmenes de su superación; el hecho de que exista, que se ofrezca al juicio público, es una forma de práctica. De esos juicios habrá mucho que recoger para asegurar un nuevo paso mejor.

Luego de estas consideraciones, que nos sitúan junto al lector como uno más que aporta algo en un camino que nos es común, que es posible que recorramos en parte juntos, podemos seguir nuestra exposición en la creencia de haber abandonado, por lo menos en parte, el escalón superior de la tarima.

Veamos ahora cómo influye en los conceptos de arquitectura y de enseñanza la circunstancia de haber aceptado la diversidad ideológica, cultural y ética como correlato de la diversidad de clases.

Habíamos visto que en el proceso de decisiones en que se basa el proceso de hacer arquitectura eran fundamentales la percepción de la necesidad y el juicio de valor, este último para arbitrar entre los sucesivos sacrificios y logros que implica balancear la satisfacción de las distintas variables que integran la estructura del problema.

La Necesidad cada cual la percibe según su ideología y sus formas culturales.

Dentro de cada forma cultural se inscribe un código simbólico que es propio del grupo que lo sustente.

De modo que las necesidades particularizadas que pueden tener miembros de

las clases populares, que expresan su modo de vivir, sus aspiraciones, lo que les gusta, sus costumbres, todo lo que hace a la función y lo significativo, son presumiblemente distintas de aquellas propias de las clases altas. También es diferente la relación de su satisfacción posible con el precio a pagar, puesto que el primer grupo siente muy de cerca que es su propia fuerza de trabajo la que interviene en el balance, y por ello la mide de un modo diferente de quien está invirtiendo la fuerza de trabajo ajena con el mismo fin.

El balance en ambos casos será distinto. Diferirán los programas, las técnicas y materiales a adoptarse, las cualidades, la importancia que se dé a la expresión simbólica. Habrá así, para este ejemplo, dos arquitecturas diferentes, ambas consideradas correctas por los grupos respectivos, y para poder opinar sobre ambas será necesario escuchar no sólo a los técnicos, sino principalmente a los propios interesados.

Por cierto, que para completar el ejemplo habrá que tener en cuenta que los grupos sociales ni son estancos ni se definen con precisión matemática. Si las clases altas disponen de poder, imagen, status, privilegios, las clases subordinadas aspiran también a tenerlos, están, además, inducidas permanentemente a ese ascenso por la propaganda que necesita que los productos, los materiales, se vendan.

Existe así una permanente lucha, una lucha confusa, entre el deseo de alcanzar la propia expresión de grupo que hace a las personas solidarias entre sí y la tentación de evadirse de ese grupo, o de ser el primero en él.

A este respecto la tensión se produce entre, por un lado, la tendencia a que se reconozcan como válidas las diversas expresiones ideológicas y culturales, y por otro, la imposición de que lo bueno, lo correcto, la verdad, sea el resultado de la aplicación del juicio de valor de las élites, de los que dirigen.

Lo primero supone aceptar el concepto de relatividad de los valores, etc. con respecto a la estructura social. Lo segundo implica que se reconozcan como únicos valores, etc., como verdades o como conceptos absolutos, a aquellos propios de las clases altas. Lo demás pasa a ser folklore, ignorancia, incultura, etc.

La relatividad de los conceptos, el reconocimiento de que cada grupo posee en forma más o menos encubierta, velada o latente, los que les son propios, supone reconocer, o estar en camino de convalidar por sí o por terceros, la identidad de cada uno de ellos, y de reconocer explícitamente la existencia de dominados, con todo su arsenal ideológico, cultural y ético, y de dominantes con otro sistema distinto. Entre ambos grupos, los matices.

Pero esa noción y conciencia de identidad podría ser un importante paso

hacia el cambio de la situación de dominio.

Por ello, tienden a ser negados los elementos y los indicios que apuntan en esa dirección. Por ello, las clases dirigentes siguen una política de imposición ideológica, cultural y ética que los preserva de esa toma de conciencia, digamos, subversiva.

Así, no es banal que se haya llegado a negar hasta científicamente la relatividad ideológica, cultural y ética; que se haya negado la relatividad de la arquitectura. Ello es producto de una clara política.

Para asegurarla, para llevarla a cabo e imponerla, ha sido preciso acuñar toda una serie de conceptos que sustituyen a la realidad y negar otros que la confirman. Han sido convalidadas las Verdades, únicas y con mayúscula, los Absolutos, que no pueden discutirse, las Abstracciones, que son definiciones que nada tienen que ver con la realidad productiva. Se ha negado la naturaleza estructural del proceso, mostrando a todas sus partes divididas en compartimentos estancos con sentido propio, aisladas unas de otras. Tal como se intenta aislar a las gentes y oponerlas unas a otras por la competencia. Se ha querido negar la Historia, que enseña el permanente avance dialéctico de las masas sojuzgadas hacia su liberación.

En nuestro trabajo contamos con algunas muestras claras. Por un lado, coexiste la Arquitectura, cosa única, con mayúscula, con el escamoteo permanente de su definición; es un absoluto junto a una abstracción.

También lo referente a la belleza, la satisfacción estética, el buen gusto, el buen diseño, el espacio armónico y tantísimos otros ejemplos de definiciones huecas que todo estudiante o graduado tiene seguramente en su memoria de cosas que nunca pudo entender, que nunca le fueron explicadas de una manera clara y racional.

La compartimentalización, la negación de la estructura, se observa tanto en el modo de enseñar como en el modo de hacer arquitectura, de llevar adelante el proceso de diseño. Se suman conocimientos, pero no se integran en una concepción unitaria. Se conciben formas y después se les agregan elementos técnicos. El costo es lo último que se incorpora, a proyecto terminado, en infinitud de los casos prácticos y siempre en la enseñanza.

Otra deformación, consecuencia de la separación entre teoría y práctica, es la aceptación de dos categorías independientes, casi naturales, del trabajo, el intelectual y el manual; de dos mundos separados por una barrera aparentemente eterna y natural, consubstancial al hombre. Se asegura así también una valla contra el avance del segundo en busca de nivelarse armónicamente con el primero.

Finalmente, observamos también el trasfondo político del divorcio que se acepta

como válido entre ciencia y realidad productiva. La ciencia parecería justificarse por sí misma, poder avanzar eternamente por caminos propios, ideales, en lugar de estar justificada e impulsada, programada, en función de la necesidad de solución para necesidades humanas concretas.

Retomaremos estos conceptos para observar cómo han sido aplicados, se aplican diariamente, a una política pedagógica y didáctica concreta, en todo proceso de enseñanza-aprendizaje, y en el de la arquitectura también.

Pero antes debemos abordar aún algunos conceptos necesarios para entender a la arquitectura actual dentro del contexto de su proceso productivo, como reza el subtítulo que estamos tratando.

Hemos mencionado la circunstancia que dentro de nuestro tipo de organización productiva una parte del trabajo humano se acumula bajo la forma de capital en manos de una minoría dirigente. Para asegurar esa corriente de trabajo humano existe un mecanismo al que genéricamente damos la denominación de Empresa.

En esa tarea la Empresa es apuntalada por el Estado, generalmente ambos en manos del mismo grupo, por medio de sus políticas de inversiones, financieras, bancarias, de obras públicas, etc.

La colaboración entre el Estado y la Empresa, y aún dentro de ésta entre sus múltiples integrantes, no es ni lineal ni perfecta. Existen permanentes conflictos de intereses en el marco de su interés común integrador. Pero lo que aquí interesa son algunos de los aspectos que hacen al modo en que se organiza la Empresa contemporánea para cumplir con sus funciones, porque es ella en definitiva la que lleva adelante la construcción de espacios arquitectónicos.

Hay empresas especializadas en construir, toda la obra o parte de ella. Otras promueven las construcciones, o las financian. Otras aun fabrican los productos que han de ser materia prima en obra, los materiales en general. Y existen empresas especializadas en los servicios complementarios, como selección de personal, contaduría, asesoramientos varios, etcétera. Todo un sistema, una red de empresas cuyo fin es la construcción de espacios.

En rigor, su fin es hacer negocios, obtener utilidades; la construcción es un medio. Ello influye notablemente en el proceso de diseño porque implica la adopción de un sinnúmero de decisiones que son inamovibles; los materiales no pueden ser cambiados; las densidades deben ser máximas; los programas no parten de la gente, sino del interés, por lo que funciones, dimensiones, equipo, etc., responden a este condicionamiento; los solares y los terrenos existen y deben rendir al máximo, por lo que las condiciones de asoleamiento, ventilación, vistas, etcé-

tera, se subordinan y sacrifican ante esa imposición; las ubicaciones contemplan en segundo término la relación con los servicios urbanos, transporte, abastecimiento, escolaridad, etc.

Otro aspecto de la relación Empresa-espacio arquitectónico es la frecuente construcción de espacios en los que los factores simbólico-formales priman abiertamente sobre los demás. Muchas veces la Empresa paga altos precios para obtener imágenes únicas, sobresalientes sobre las anteriores, que expresen su importancia y su poder; es la gran arquitectura de los centros urbanos, cuya influencia no es nociva por lo que pueda ser de criticable, ese despilfarro en fachadas, cristales, soluciones constructivas audaces, mármoles y otros materiales y técnicas costosísimos, etc., sino porque esa arquitectura una vez más se confunde con La Arquitectura, marca rumbos, se difunde, se vende al público como lo bueno, lo mejor, el fruto y la expresión del progreso, en función de la propaganda que inevitablemente la acompaña. Es hija de la propaganda y simultáneamente medio propagandístico. Como ejemplo, puede contemplarse la arquitectura bancaria construida en los últimos años en cualquiera de las grandes ciudades de los puntos más opuestos del planeta, sin que por ello sea necesario olvidar los otros grandes símbolos del status que se elevan por todas partes.

Recordemos, de paso, que esta costumbre no es en absoluto nueva. Hubo una carrera entre las ciudades por tener la catedral más grande, en la Italia del Renacimiento, mostrando así su poder. Y también la hubo por el rascacielos más alto. Y la hay por contar con el edificio más sofisticado o la cúpula más atrevida. Los temas de proyecto van cambiando, pero en el plano de la relación arquitectura-expresión del poder aquella ha estado muy cerca, y tal vez lo esté todavía, de convertirse en sinónimo de La Arquitectura. De vez en cuando un vistazo a la Historia de la arquitectura resulta ilustrativo.

Pero si por un lado puede considerarse a la Empresa como responsable en parte de una deformación del concepto de Necesidad humana y de imponer además un tipo de arquitectura que nada tiene que ver con los conceptos de economía, en el sentido amplio, propio de las clases populares cuando administran su propio trabajo cuando, por ejemplo, construyen ellas mismas su propia casa, por otra parte las actuales necesidades organizativas de la Empresa tienden a afirmar un concepto de arquitectura diferente del actual en vigor.

La Empresa requiere eficiencia, y ésta es independiente de despilfarros ocasionales, conceptos deformados sobre arquitectura e imposición de necesidades negativas.

La eficiencia industrial, como concepto, es beneficiosa y será presumiblemente necesaria cualquiera que sea el modo en que se organice el sistema productivo. Las necesidades masivas de espacios mejores para el creciente número de gentes, junto con el ascenso en sus niveles de consumo requieren indudable eficiencia y organización en la producción de espacios.

En este aspecto será la propia Empresa quien apoyará algunos de los conceptos que venimos sosteniendo. Apoyará una definición clara del campo de trabajo de diseñar y construir espacios; como también querrá contar con los técnicos idóneos, educados en función de las necesidades de ese proceso productivo. Y sin duda estará de acuerdo en que los costos medidos en dinero deben figurar como variable inseparable de las demás.

Esta contradicción posible por la que la Empresa puede simultáneamente colaborar para mantener un sistema que le conviene ideológica y económicamente, cuando al mismo tiempo quiera cambiarlo para obtener también beneficios económicos, no es un contrasentido. Es, simplemente, una más de las tantas contradicciones del sistema, sobre las que algunos trabajan para consolidarlo en sus rasgos principales mientras que otros lo hacen para cambiarlo, mejorándolo.

Por otro lado, las contradicciones no son privativas de la Empresa. También los técnicos debemos asumir las nuestras, puesto que si por un lado colaboramos en una tarea crítica destinada a avanzar hacia el cambio, por otro lado muchas veces, casi todas, por nuestra participación en el trabajo, por nuestro modo de vida y por nuestra aceptación de privilegios parecemos pertenecer al campo contrario. Es que no podemos escapar de la condición humana, que es así de contradictoria y difícil de entender.

Y una vez más podemos constatar que ni la belleza ni la fealdad, ni el bien ni el mal, existen como absolutos. Son relativos a la circunstancia. Y ésta, entre cambio y cambio, creemos, avanza más de lo que retrocede.

Así como tampoco existe el Hombre como concepto absoluto que incluye por igual a todos los humanos. Hay, sí, clases de hombres y mujeres, agrupados según su participación en el proceso, diferenciados por éste mismo, con sus propias visiones y percepciones del mundo, construidas sobre la trama de sus miserias y también algunas veces sobre un hermoso conjunto de sueños.

En la próxima y última entrega expon-dremos los últimos pasos de la metodología que proponemos, completando el análisis de la construcción y ofreciendo un modelo estructural de respuesta superadora, referida en términos concretos a la realidad y a las posibilidades contemporáneas.

Jorge Togneri.

Peter Eisenman

Genuinamente inglés.

La destrucción de la caja

Peter Eisenman nació en Newark, New Jersey, en 1932. Es arquitecto y director del Institute for Architecture and Urban Studies en New York. Ha enseñado en la Universidad de Cambridge, Princeton, y actualmente en The Cooper Union. Además del proyecto y construcción de una serie de viviendas unifamiliares, ha trabajado en varios proyectos de diseño urbano, para el puerto de Manhattan y U.S. Department of Housing and Urban Development, exhibido en el Museo de Arte Moderno en 1967.

A lo largo de la historia de la arquitectura, al examinar edificios individuales, se han podido identificar ciertos fenómenos contemporáneos. Desde Notre Dame de París a la Villa Savoye de Le Corbusier en Poissy, existen ejemplos de edificios con un nivel de inquietud por la iconografía que, por trascender la idea del edificio como un contenido funcional o un objeto artístico, proporciona un espejo de las actitudes sociales imperantes que, a menudo, es más revelador que la palabra escrita.

Muchas personas se sorprendieron, hace más de diez años, ante la aparición simultánea en el ámbito profesional, del edificio de la Facultad de Ingeniería de Leicester¹ y de la Universidad de Arte y Arquitectura de Paul Rudolph en Yale. Fueron vistos como pertenecientes al Movimiento Moderno, y, dado que ambos eran edificios singulares (uno muy europeo y el otro muy americano), podían ser tomados como ejemplos de una vuelta a la idea del siglo XIX del edificio como un *Gesamtkunstwerk*. Sin embargo, este término no nos es suficiente para nuestro propósito, ya que identifica la naturaleza contradictoria de estos edificios con el Movimiento moderno. Un *Gesamtkunstwerk* que, en sentido literal, tiene componentes pictóricos y escultóricos, representa una actitud más comprensiva y más de acuerdo con el medio cercano que la expuesta en Yale o en Leicester. Espero demostrar que sería más acertado considerar ambos edificios como *gesamtmonumentos*²: primero, porque ambos son, por sí mismos, referenciales, es decir, su sistema de signos y de acciones tiene una estructura interna propia, que les con-

fiere su particular significado de forma y de expresión; y segundo, porque ambos tienen condensados un extraordinario impacto icónico, necesario a la auténtica idea de monumento.

El monumento, al tener la necesidad de crear un precepto icónico que pueda ser reconocido y, en un sentido, sabido, se ve forzado, a menudo, a producir referencias opuestas respecto a períodos anteriores; de este modo, desde el siglo XVI, el monumento ha sido ecléctico por definición. Y dentro de este contexto, Leicester es un monumento o, como lo han reconocido los iniciados, un ensamblaje ecléctico. Las salas de conferencias recuerdan al Club Rusakov en Moscú, de Melnikov; la estructura del tejado sobre los espacios de cobertizos, pagan una cierta deuda a la Estación de Paddington, de Brunel; las torres recuerdan al Edificio Johnson Wax de Frank Lloyd Wright; las bases en talud de ladrillo han sido comparadas a los baluartes medievales y a los castillos escoceses; la axonométrica, con sus elementos como transversales de señales, a Cabo Kennedy y a un temprano Archigram; y, con ligeros ajustes en el modelo de vidriado, a aspectos del proyecto para un almacén de Edward Reynolds³ (figura 1). El peso de esta interpretación iconográfica casi ha oscurecido la particular validez crítica del edificio; por esta razón, parece necesario volver a examinar la propia evidencia.

Cualquier edificio con pedigree tan ilustre debe, en legítima conducta, hacer frente a una serie de juicios comparativos que estén a su mismo nivel. Uno de ellos es su *eclecticismo*. Este término, igual que la palabra *monu-*

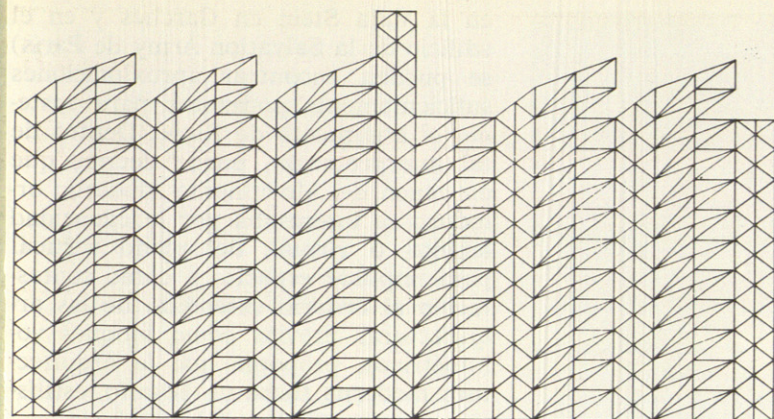
mento, no debe tomarse como una afrenta, ya que en un período donde nos inunda la innovación por la innovación, podemos argumentar que esta cantidad de eclecticismo es lo que sirve para consolidar y enriquecer el vocabulario de una tradición. En Leicester, el eclecticismo revela que puede ser un compromiso de la arquitectura moderna actual, y, al mismo tiempo, una alternativa válida, o un antídoto necesario, para este compromiso.

Uno de los aspectos más particulares del Movimiento moderno fue la dimensión, intensamente polémica, de su iconografía. Y la particular naturaleza de esta polémica es lo que ha conducido al movimiento a ser visto, en la actualidad, como un ente muerto por sí mismo. En primer lugar, la polémica, al ser antiacadémica, requería la abolición precisa de aquellas reglas inherentes a la continuidad básica de cualquier vocabulario. En segundo lugar, la polémica invistió con valores éticos a la maquinaria imaginativa del período. Al eliminar cualquier regla académica y disociar el contenido ético de la forma artística, cualquier eclecticismo que contenga un rechazo de tales reglas o formas está fuera de la polémica y no podrá ser considerado como un aspecto del Movimiento moderno.

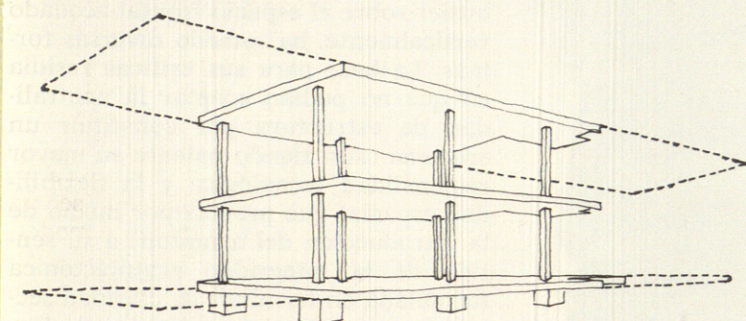
Tomando la iconografía polémica del Movimiento moderno, es posible construir, hoy en día, un monumento si dibujamos sobre estas referencias icónicas y las pervertimos, logrando que la idea, el monumento, se convierta en polémico. Se puede decir que tal actitud no ha sido posible desde el año 1880. Pero ahora se puede tomar



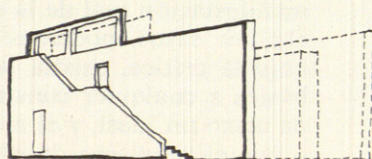
2. Dibujo de Robert Venturi: «Soy un monumento».



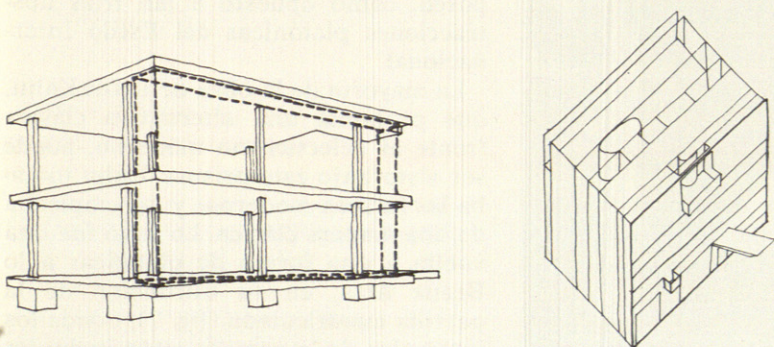
1. Almacén en Bristol, por Edward Reynolds.
Proyecto de 4.º curso de la Architectural Association.
Año 1957. Plano del tejado.



3. Maison Dom-ino (1914). Arquitectos: Le Corbusier
y Pierre Jeanneret. Diagrama de la extensión horizontal.



4. Maison Citrohan (1920). Arquitectos: Le Corbusier
y Pierre Jeanneret. Diagrama del dato vertical.



5. Maison Dom-ino. Diagrama del corte vertical.

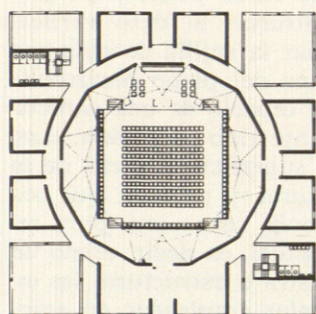
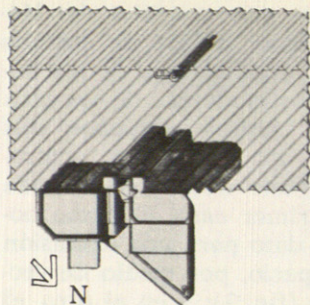
6. Villa Stein en Garches (1927). Arquitectos: Le Corbusier
y Pierre Jeanneret. Diagrama de la relación entre los
espacios profundos y superficiales.

un repertorio ecléctico e invertirlo, de modo que, gracias a una utilización contradictoria de los elementos icónicos con los que se constituye en primer lugar un monumento, se le inviste mejor que con el sentido prometido, o con el significado de la superficie⁴. Por ejemplo, el dibujo de Robert Venturi de un edificio con el letrero: «Soy un monumento», explica esta actitud a un nivel muy simple, dando la vuelta, o distorsionando, la noción tradicional que tenemos sobre la forma apropiada para el contenido icónico de un monumento (fig. 2).

La diferencia entre los edificios de Stirling y de Rudolph se aclara dentro de este contexto. Si el Museo de Arte y de Arquitectura es simplemente icónico, la Facultad de Ingeniería es polémica porque su propia iconografía referencial es crítica, y porque su particular sistema interno es un comentario sobre otros sistemas similares de significación. Precisamente por esta dimensión crítica, la Universidad de Ingeniería de Leicester proporciona un vehículo excelente para examinar una situación más general, ya que parece revelar una actitud hacia el Movimiento moderno que no había sido evidente hasta ahora. La Facultad de Ingeniería de Leicester invoca una crítica similar, y una intención polémica, como en el caso de Venturi; pero la realiza de una manera diferente y, quizás, más tradicional, al distorsionar la forma de la estructura icónica como oposición a pervertir la forma del contenido icónico, como ocurre con Venturi. Se podría argüir que Stirling produjo este edificio como una reacción muy definida, aunque inconsciente, a la corriente principal del Movimiento moderno, y hacia Le Corbusier en particular. Al necesitar hacer una limpieza propia, Stirling tiene que desafiar, no sólo a Le Corbusier, sino también a la interpretación sobre Le Corbusier que recibió de Colin Rowe, maestro de Stirling. Y este desafío tenía que realizarlo en el mismo nivel, es decir, en el plano vertical⁵.

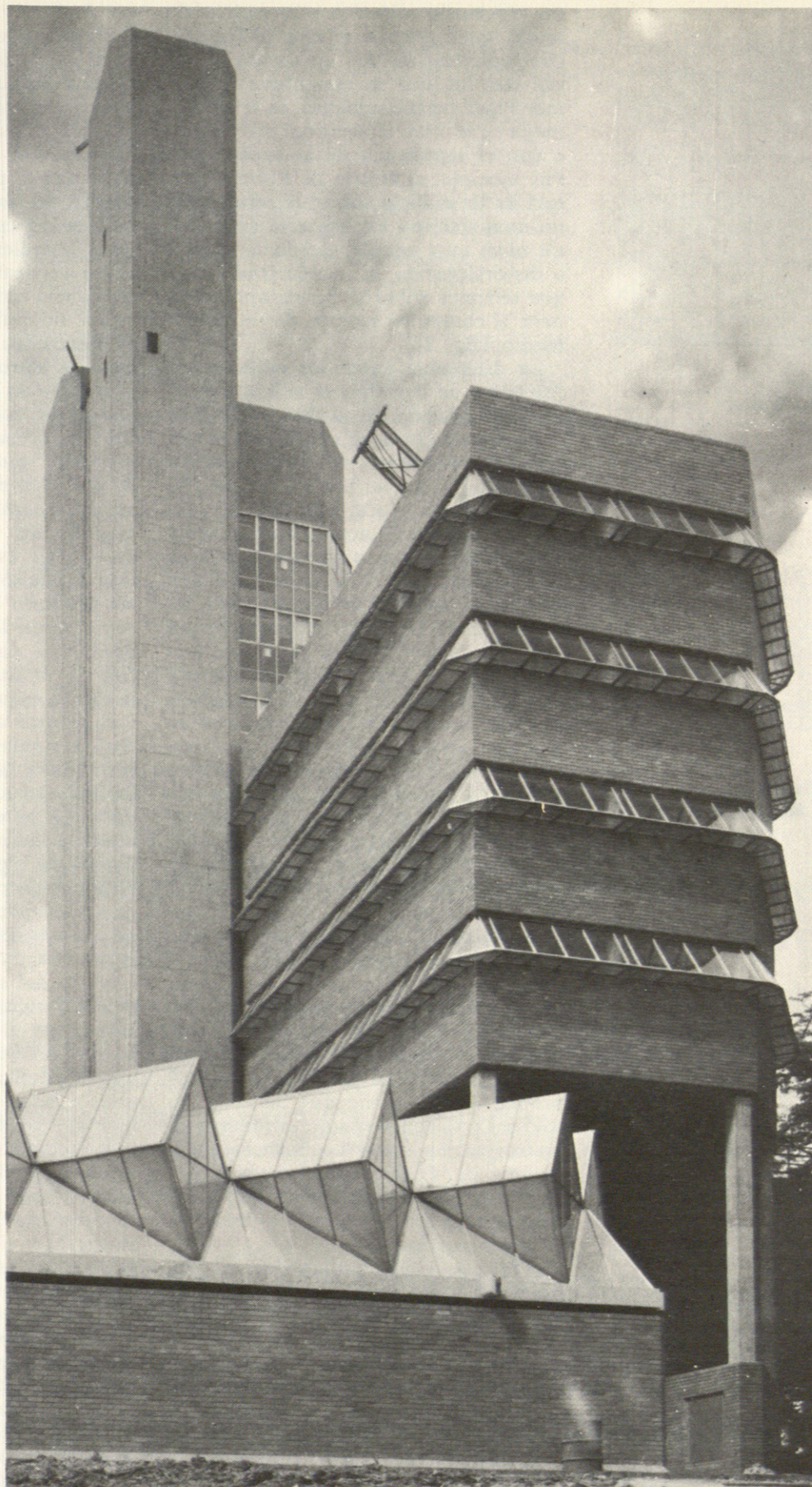
Para que pueda entenderse la profundidad y las consecuencias de una declaración tan aberrante, a simple vista, sobre los edificios de Stirling, será necesario fabricar una fantasía histórica sobre Leicester y, a la vez, especular sobre otra posible interpretación de su historia recibida y del Movimiento moderno⁶. Los Cinco Puntos de la Arquitectura de Le Corbusier, uno de

los documentos más cruciales del Movimiento moderno, influyó de manera clara sobre la organización de los auténticos edificios modernos de los años treinta. Estos puntos contienen dos proposiciones aparentemente contradictorias: el plano libre y la fachada libre. En el primer caso, el plano horizontal es un dato para una extensión infinita del espacio, por medio de vectores laterales (fig. 3); y en el otro, el plano vertical es un dato para acodar el espacio frontal (fig. 4). En unos escritos no publicados de Colin Rowe, pronunciados en una conferencia titulada *El Muro*, describe el plano libre, postulado en la Maison Dom-ino, como una de las fechas básicas de la arquitectura moderna... una abstracción memorable... que parece establecer la idea de que el espacio es construido en capas horizontales... y parece invalidar la idea de los muros. No obstante, no parece ser éste el caso, ya que mientras la Maison Dom-ino sitúa un énfasis primario sobre el suelo, interfiere, como dicen los cinco puntos, las proposiciones contrarias al dato vertical (fig. 5). Al situar la rejilla de columna desde la esquina del plano horizontal, y al proveer al espacio de una característica dominante tipo sandwich, también libera la superficie vertical de la unidad estructural, y permite que sea visto, en potencia, como una pura referencia conceptual, es decir, como un plano que registra o estructura, las estrategias formales empleadas en espacios profundos. La sección vertical no estará restringida, por más tiempo, a la necesidad de soportar la plancha horizontal del suelo. Esta separación de muro y columna permite, en algunos casos, que el espacio esté acodado en la sección vertical, y, así, se registra una dialéctica entre los espacios amplios y poco profundos sobre el plano frontal (fig. 6). Si la Maison Dom-ino sirvió como modelo del espacio horizontal acodado en arquitectura, la Maison Citrohan puede considerarse como su opuesta. En la misma conferencia, Rowe dijo: si Dom-ino fue un estilo de suelo, Citrohan fue un estilo de muro, la superficie vertical es el dato principal. El mismo Le Corbusier dijo: *con esta casa, damos la espalda a las concepciones arquitectónicas de las escuelas academicistas y modernas*⁷. A pesar de que tal idea de construcción nunca se realizó totalmente en forma de edificio, en la obra de Le Corbusier (en la Villa Schwob en La Chaux-de-Fons,



7. Primera Iglesia Unitaria en Rochester, Nueva York (1959-63). Arquitecto: Louis Kahn. Plano de la parrilla cuadrículada.

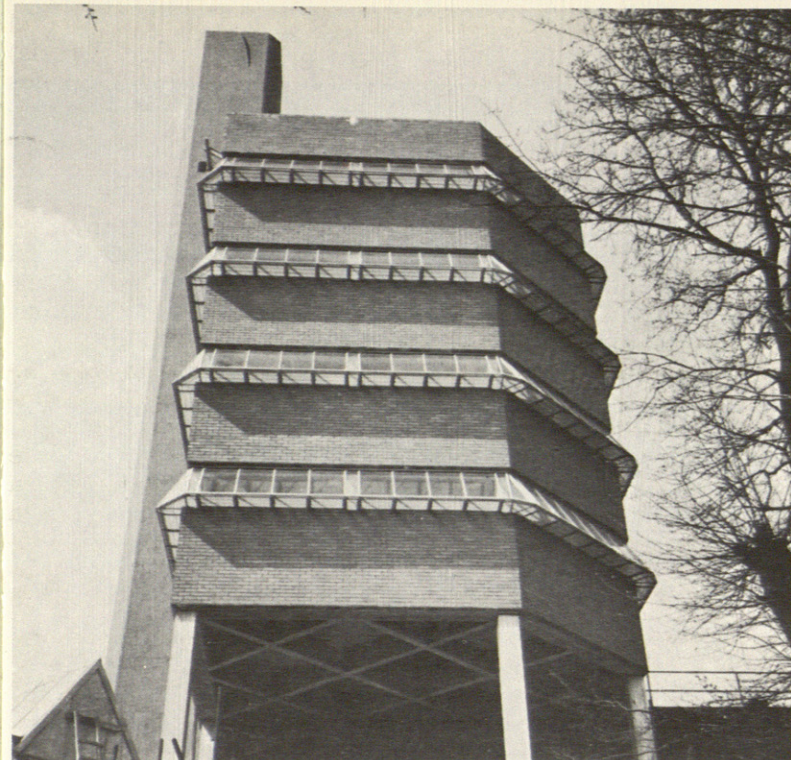
8. Torre del laboratorio vista desde el Sureste. La torre puede estar concebida como un bloque sólido de ladrillo sin dato frontal ni punto de vista escogido.



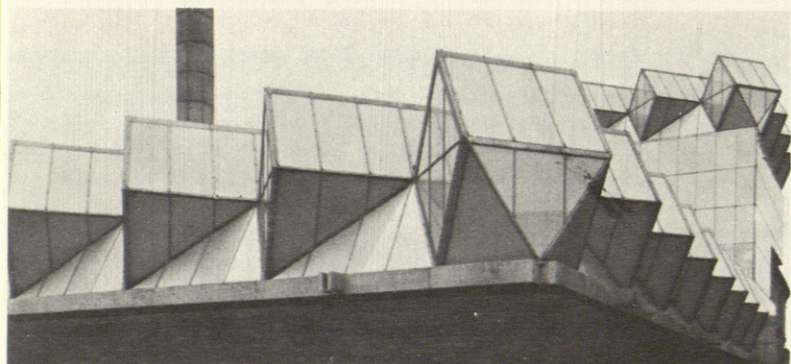
en la Villa Stein en Garches y en el edificio de la Salvation Army de París) se pueden encontrar aproximaciones suficientemente poderosas para sostener el argumento de Rowe. Dentro de tal interpretación, puede decirse que un canon del Movimiento moderno ortodoxo se interesaba por la capacidad latente, o virtual, del plano vertical para implicar espacio, y, como contestación al criterio extendido de las arquitecturas previas como bloques volumétricos, proponía que la arquitectura moderna fuera un desafío, estilístico y conceptual, a tal ortodoxia.

La reacción, en los últimos veinte años, de los arquitectos posteriores a la Segunda Guerra Mundial, que nunca entendieron completamente las implicaciones de la concepción de Le Corbusier sobre el espacio frontal acodado verticalmente, ha tomado diversas formas. La base para sus críticas residía en que no podían aceptar la neutralidad de estructura por constituir un anatema (aun siendo patente su mayor racionalidad tecnológica y la flexibilidad espacial que proveía por medio de la introducción del armazón) a su sentido de la integridad arquitectónica formulada en términos de claridad sectorial y consistencia estructural. Era un argumento que reclamaba la existencia de un reconocimiento espacial y de una definición del plano horizontal con una sección definida por una manifestación real de la estructura. En algunos casos, podemos adivinar que, bajo la crítica, existía la desconfianza básica a cualquier construcción pensada como un ideal, y el rechazo se debía a que el utopismo de este modelo era visto como un recuerdo anhelante del idealismo anterior a la guerra. En lugar de esto, este grupo buscaba lo que era *real*, algo tangible, pesado y corpóreo, como opuesto a las frías abstracciones platónicas del Estilo Internacional.

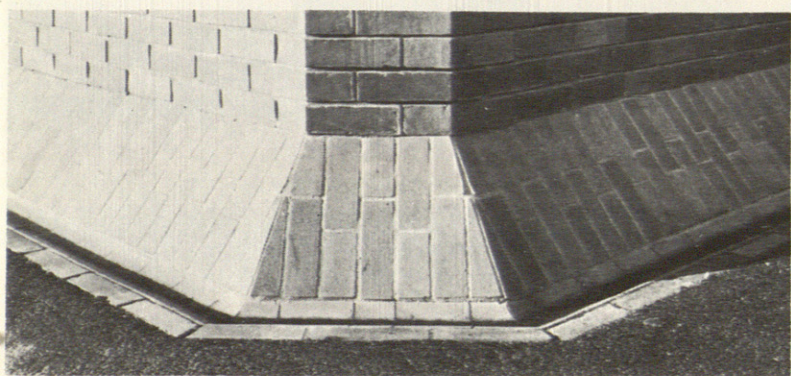
La mayoría de la obra de Louis Kahn, que proponía una alternativa clásica frente al eclecticismo moderno, puede ser visto bajo este prisma. Kahn tomaba las formas modernas y las empleaba de una manera clásica. Lo suyo fue una vuelta a una forma de planificar a lo Beaux Arts; en su utilización de la parrilla cuadrículada (fig. 7), donde los intervalos de la parrilla están incluidos como elementos de circulación entre los espacios principales, la columna ya no es neutral, pero está utilizada para delimitar el espacio y funciona, final-



9. La torre del laboratorio vista desde el Sureste, mostrando la relación de las columnas con el borde de ladrillo.



10. Bloque inferior del cobertizo, visto desde el Sur, mostrando la masa del muro de ladrillo en la base.



11. Bloque inferior del cobertizo. Detalle. Visto desde el Este, mostrando la esquina en chaflán y el curso inclinado de la base.

mente, de una manera muy rígida. En las torres parejas de Leicester, en las casas De Vore y Adler, en las Casas de Baño Trenton y en el edificio de recuperación médica Richards, puede apreciarse la influencia que tuvo, en los planos preliminares, el desarrollo de las articulaciones del espacio *estilo pabellón*. En esencia, Kahn propone una condición que se encuentra en casi toda la arquitectura premoderna: una vuelta a la estructura, como el orden y la definición de la unidad espacial.

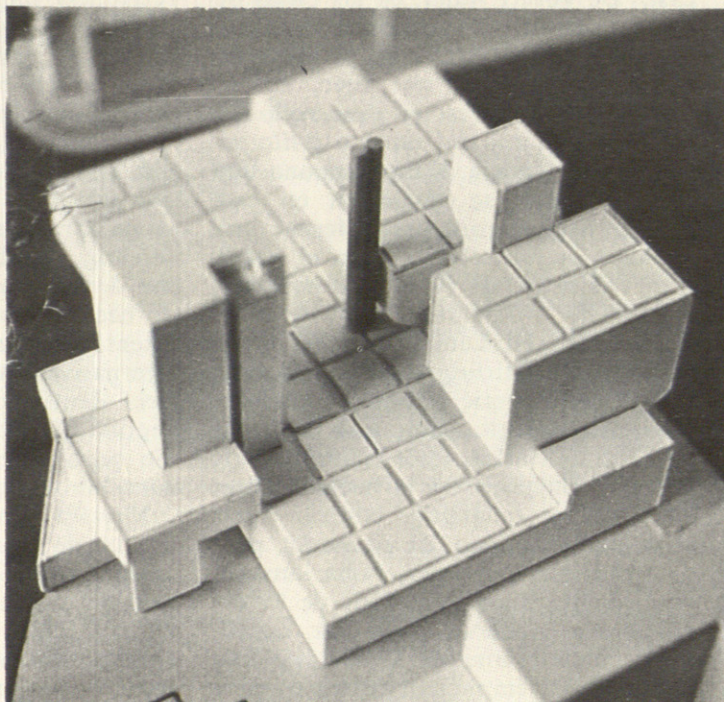
Bajo las variaciones estilísticas representadas en Leicester, y en otros edificios de Stirling, existe una respuesta similar que puede ser considerada, inicialmente, como una vuelta al desafío que supuso, unos cuarenta años antes, el plano libre y la fachada libre. Sin embargo, cualquier edificio como el de Leicester que, de primeras, puede parecer que desecha sumariamente dos de los cánones básicos de la arquitectura moderna, debe ser examinado cuidadosamente. Puede argüirse que Leicester implica el potencial para presentar el plano vertical como un dato espacial dominante, mientras se utilice un vocabulario que corra en dirección opuesta a la desmaterializada estética cubista, tradicional hoy en día. En Leicester ya no se conciben planos como datos referenciales, tales como las superficies blancas y extensas de Poissy, o la intensidad frontal y el énfasis de los delgados acodos de Garches y del edificio de la Salvation Army. Stirling, en lugar de desechar esta arquitectura, como puede pensarse a primera vista, provoca una confrontación cara a cara. Propone una alternativa que, sin destruir *literalmente* la caja volumétrica en la forma de un Van Doesburg y, más recientemente, en las descomposiciones del muro de un John Hejduk, lo destruye *conceptualmente*. Stirling no parte de una simple caja, sino de una composición que, en esencia, es multivolumétrica. Corroe esta concepción de tal forma, que produce un dato plano, como un elemento apéndice, que no implica la concepción original volumétrica, sino una simple caja. La concepción de la caja resultante no es un objeto desmaterializado en el sentido cubista, ni una serie de volúmenes en el sentido constructivista. Las cajas son *destruidas* conceptualmente, y, al mismo tiempo, la cualidad virtual de una simple caja está producida por la forma en que el propio objeto es corroído ⁸.

Tal procedimiento parece el reverso a la noción de Le Corbusier sobre la referencia implícita, o virtual, que relaciona los objetos de un espacio profundo a un plano frontal. Esto se revela en la preocupación, casi metódica, de Stirling por articular una superficie vertical en un edificio que, de otra forma, no exhibe ninguna preocupación por el espacio en el sentido cubista de la palabra. Esto no quiere decir que Stirling concibiera Leicester de la forma descrita, ni que el edificio exista, de hecho, de esta manera. Sólo es un intento de presentar una interpretación alternativa, una forma de ver este edificio dentro de otro entramado conceptual que pueda actuar como un medio para extender la capacidad para concebir cualquier arquitectura.

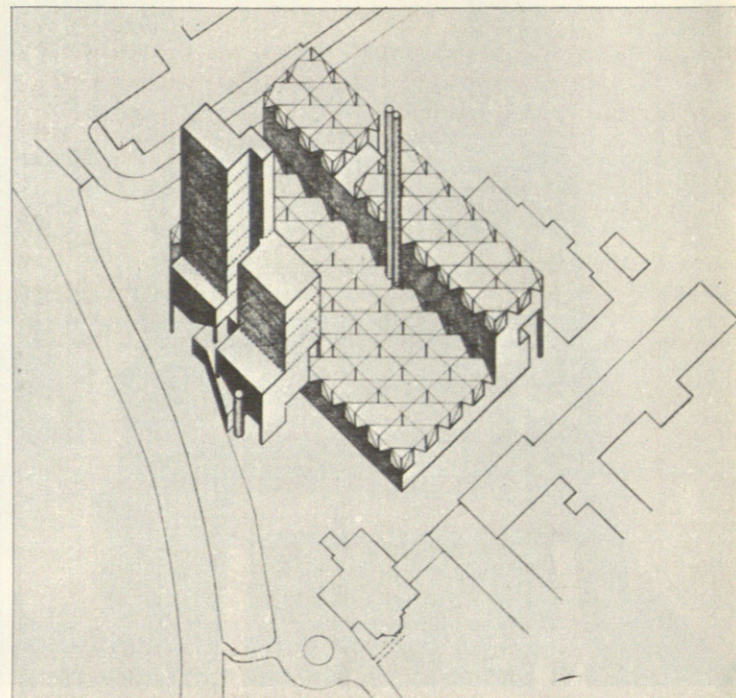
Nuestra atención se centra en esta actitud de contraste, debido a la forma en que parece que Stirling se desinteresa de cualquier abstracción que utilice un plano vertical. Así, se puede apuntar en muchos casos, y, específicamente, en su emparejamiento de materiales y en su yuxtaposición volumétrica (que debe considerarse como una contradicción curiosa o casi incomprendible si nos adherimos a la identificación de un rol tradicional para los materiales), que uno se siente inclinado a adentrarse, más profundamente, en este aparente desinterés.

Lo más llamativo, y el factor más consistente de Leicester, es la utilización del cristal ⁹, y, en particular, la oposición del vidriado opaco y transparente. Esto afina la lectura de los otros elementos del edificio. Si el cristal transparente puede parecer bastante sustancial, y el cristal opaco como el reverso, la naturaleza y el significado del otro par de materiales dominantes (ladrillo y losa) es puesto en cuestión ¹⁰.

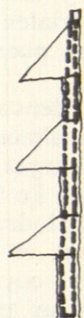
El ladrillo, un material denso y sólido, es utilizado tradicionalmente en Inglaterra para soportar cargas, y no como superficie. Así, cuando Le Corbusier, que raramente utilizó ladrillo, lo emplea en la Maison Jaoul, es usado como un muro estructural cuya función es real, en lugar de ser metafórica, y no como una superficie o material plano ¹¹. En Leicester, el ladrillo y la losa se presentan de tal forma, que sus respectivas referencias de carga y cualidades de superficie, aparentemente funcionales ¹², están invertidas: su valor real como sustancia *metafórica* suprime su sustancia *real*. Pero pase-



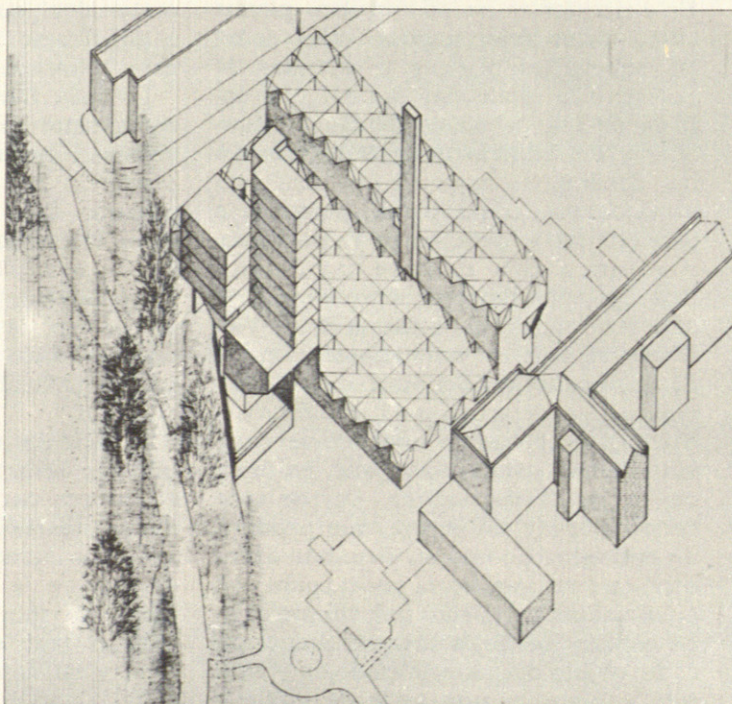
13. Universidad de Ingeniería de Leicester (1963).
Arquitectos: James Stirling y James Gowan.
Maqueta preliminar de 1959.



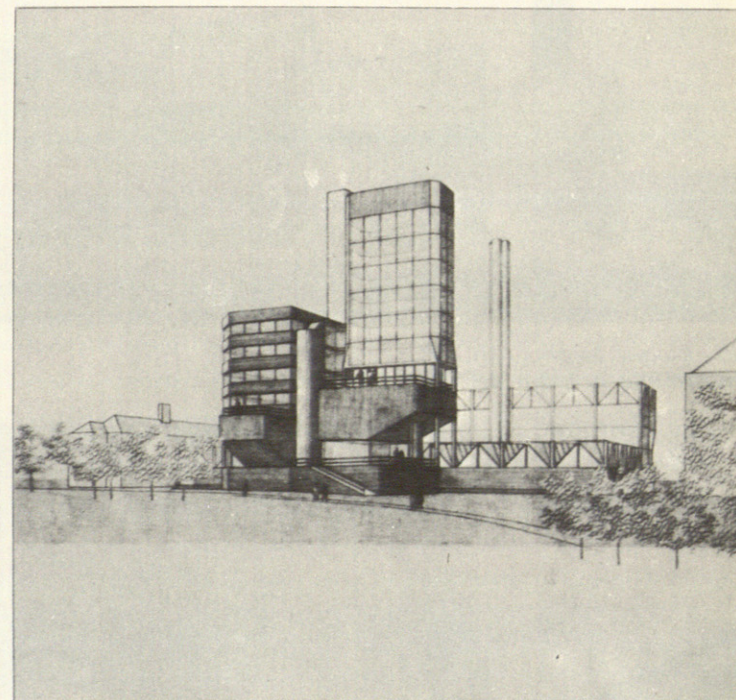
14. Esquema axonómico de una primera etapa del diseño (1959-60).



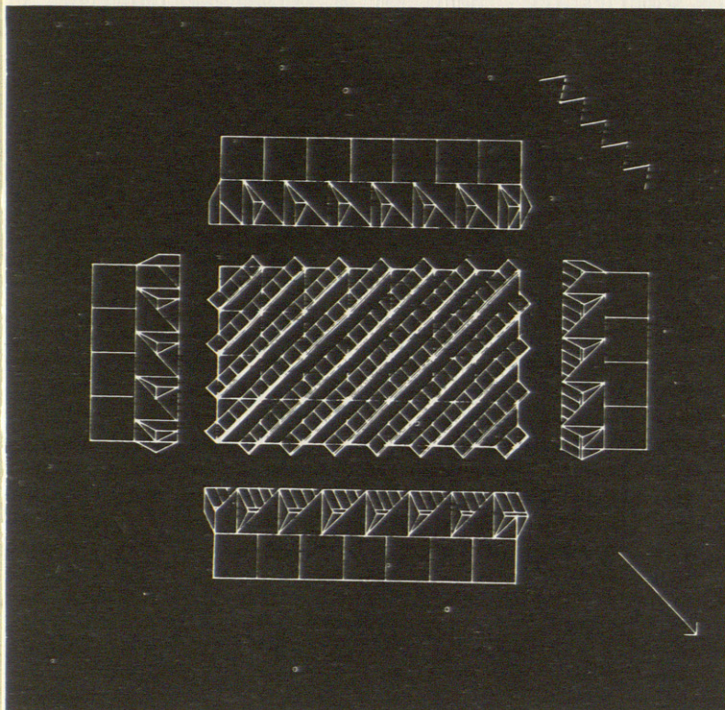
12. Torre del laboratorio.
Diagrama de la concepción de una segunda reversión, donde el ladrillo actúa como una membrana que contiene y comprime el espacio interior.



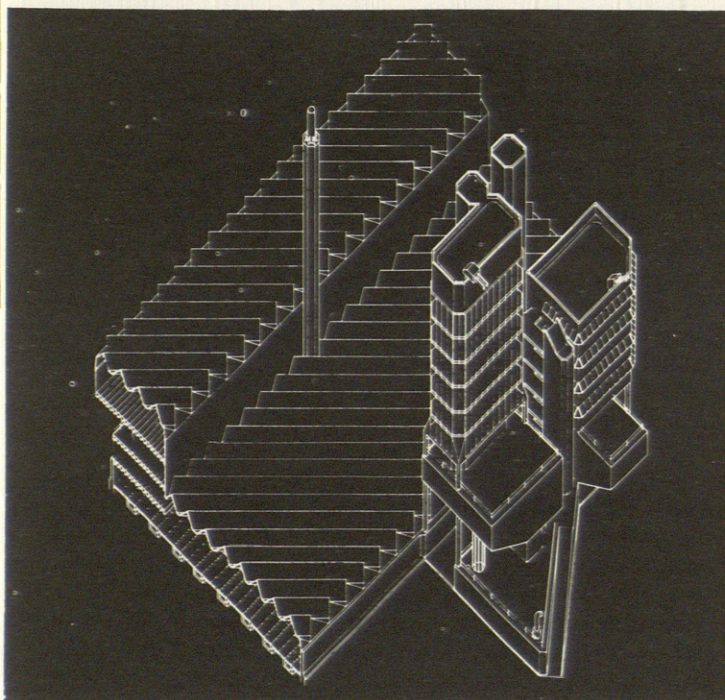
15. Axonómica de una etapa posterior del diseño (1960). Se nota la relación del plano del muro que encaja el volumen de las claraboyas dentro de un estilo más tradicional de «dientes de sierra».



16. Perspectiva del 9 de mayo de 1960. Este dibujo sitúa el dato de las dos axonómicas de antes (figs. 14 y 15), dentro de un desarrollo mayor del tejado acristalado del cobertizo. Mientras sigue siendo una copia del plano de la fachada, ahora se encuentra destacado del sólido sistema de la base.



17. Plano de un primer esquema del tejado. Notar la comparación con el plano del tejado de E. Reynolds (fig. 1).



18. Axonométrica del desarrollo volumétrico de las claraboyas.

mos a examinar el propio edificio para ver cómo Stirling desafía la concepción del plano vertical recibida desde el Movimiento moderno, a través de su utilización *invertida* de estos dos pares de materiales.

En la torre del laboratorio existe una preocupación muy cuidada por detallar lo que inició esta idea (fig. 8). A primera vista, especialmente si la comparamos con la torre de oficinas, parece ser un bloque de ladrillo. Pero Stirling no se contenta con que la torre parezca un volumen sólido de ladrillo y que, por tanto, sea considerado literal y conceptualmente como sólido. Primero corta lo sólido con pequeñas ventanas horizontales, convirtiendo el ladrillo en bandas Mendelsohnianas que siguen siendo interpretadas como sólido, porque parecen estar comprimiendo el cristal. Pero esta concepción está invertida, y la superficie natural de este plano es restaurada al proyectar el cristal más allá del ladrillo y tratarlo como un prisma, haciendo que el cristal parezca sólido, cristalino, horizontal y no plano. Ahora puede argumentarse que las ventanas son lo que parece ser más volumétrico, sólido y formado. Al estar proyectadas de forma inclinada, parecen tener substancia material, oponiéndose a ser, meramente, una membrana o un hueco (aunque, literalmente, son transparentes). Y como estos prismas de cristal se convierten en los elementos dominantes, el ladrillo toma las características de un plano vertical continuo, aunque suprimido parcialmente. El ladrillo no toma estas características planas debido a esta sustitución, sino que también se vuelve recesivo o negativo (fig. 12) ¹³. De esta forma, el ladrillo, al que primeramente se vio como literalmente sólido, positivo y horizontal, puede ser interpretado ahora como los segmentos negativos o los residuos de un plano vertical que se escapa entre el cristal.

Pero existe una reversión más amplia de la notación tradicional. En todos los casos, excepto en uno (donde lo sólido encuentra el suelo), lo sólido está suministrado en ladrillo, y cuando se eleva, viene suministrado en losa. Uno es la referencia de carga icónica; el otro, obviamente, es un material de revestimiento. La única excepción, cuando el ladrillo aparece donde no está en contacto con el suelo, es en la torre del laboratorio. Aquí existe una segunda sugerencia a la idea de que el ladrillo tiene que ser visto icónicamente como

algo más que una referencia de carga. El ladrillo se reduce desde su masa sólida, como cualidad volumétrica, a algo tan delgado como el papel, por el hecho de que es discontinuo con el suelo y porque acaba sobre una serie de columnas verticales que se suprimen dentro del volumen de la torre (fig. 9).

En todo el conjunto del edificio la notación inversa puede aparecer de diferentes maneras. Por ejemplo, en el bloque del laboratorio inferior, ocurre lo mismo, pero a través de una serie diferente de yuxtaposiciones. En la figura 10 vemos lo que parece ser, de primeras, una mole de muro de ladrillo. Está achaflanado en la esquina (figura 11) de una manera que se asocia con algo sólido. También recuerda la inclinación del cristal de la torre del laboratorio, que sugiere una lectura sólida, y que, en un estilo similar, puede sugerir también las esquinas achaflanadas de la torre de oficinas ¹⁴. En vez de repetir el motivo acodado de cristal y ladrillo, el elemento base del soportal es de ladrillo continuo, articulado por un curso inclinado en el nivel del suelo. Si en la torre parece que Stirling está diciendo que el ladrillo es meramente una piel de poca profundidad y volumen, aquí, en el soportal de abajo, la substancia del ladrillo es obvia. Pero la lectura inicial está revertida otra vez. Vamos a abandonar nuestra predisposición a mirar a través de imágenes metafóricas, privándonos de una apreciación o de una comparación a los almenajes de un bastión medieval. En su lugar, la proposición entera de la referencia natural del muro está socavada por una ranura horizontal profunda y continua, que separa la masa de ladrillo de la viga de hormigón y de la superestructura del tejado, a la vez que soporta supuestamente. Otra vez la ranura, en vez de ser una demostración estilística, es un ardid icónico. Una vez que se acepta el boquete en la continuidad desde el ladrillo al hormigón, cuando el concepto de masa como soporte es continuado por el volumen del ladrillo, la esquina en chaflán y la base inclinada socavada, el ladrillo ya no sigue pareciendo ni una masa ni un soporte; hay que revertir a una indicación previa, recordando el ladrillo en la torre como superficie de revestimiento y, de esta forma, como un plano conceptual.

La idea del ladrillo como revestimiento viene reforzada por la lectura

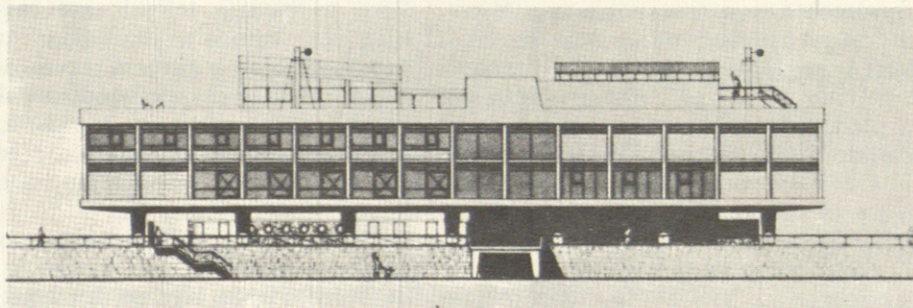
dada en el sistema del tejado sobre el cobertizo. Es vidriado y parece un invernadero, pero, en lugar de ser plano y transparente como son los recintos tradicionales de vidrio de estas estructuras, el cristal está tratado de forma prismática, volumétrica, y opaca. La primera lectura da una serie de masas como sólidos cristalinos. La intención de que el cristal sea interpretado como el elemento más volumétrico y sólido puede apreciarse en la forma en que se desarrolla la esquina lateral de las claraboyas desde los primeros proyectos.

En el modelo de un primer proyecto no existe diagonal de parrilla (fig. 13). En un proyecto posterior hay un emparrillado diagonal en el sistema del armazón de las claraboyas (fig. 14), pero, dentro del plano ortogonal, se siguen produciendo dos situaciones que cambiará después: el segundo piso que sobresale sobre el espacio del cobertizo y la esquina lateral de las claraboyas. En el primer caso está producida por una columna que continúa el perfil de la superficie plana suspendida sobre el suelo; y en el último caso, al recortar la diagonal de las claraboyas sobre la fachada. También debemos fijarnos en el plano que soporta la torre inferior, y que refuerza la concepción cubista que aún domina en el espacio

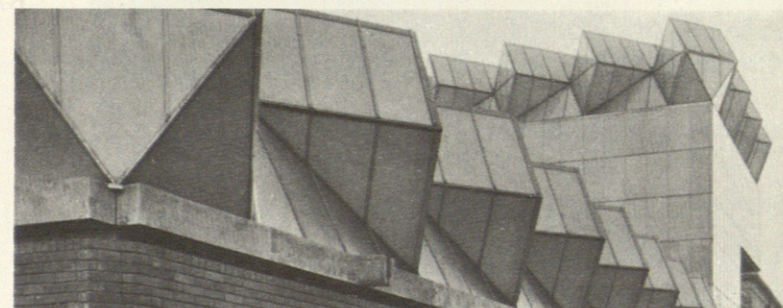
frontal acodado. En la axonométrica (fig. 15) y en la perspectiva (fig. 16), la columnata vertical y los soportes planos han desaparecido. En su lugar hay una plegadura de modillón que soporta la porción superior del cobertizo, introduciendo una diagonal en una fachada, que ya no está acodada verticalmente. Y el plano que soportaba la torre se ha convertido en un elemento-podium horizontal con dos muros cruzados que soportan, ahora, a la torre. Los elementos del tejado de claraboya siguen estando cortados y nivelados a la fachada, dando, en la perspectiva, un recuerdo de las diagonales, como refuerzos cruzados, que aparecían en el proyecto final de carrera de Stirling (fig. 19), y en la forma de la sala de conferencias de su proyecto para el concurso de la Universidad de Sheffield (fig. 21). Sin embargo, los volúmenes de la sala de conferencias de la Universidad de Sheffield no están expresados como voladizos desde la fachada, sino que están contenidos y comprimidos por la naturaleza virtual de la superficie vertical sobreentendida. Es importante señalar que esto es similar, en concepto, a la disposición original de las salas de conferencias en Leicester (fig. 14). En este estudio preliminar, ambos volúmenes vuelven sus em-

pujes diagonales hacia dentro, contenidos, otra vez, por una superficie vertical. En la perspectiva (fig. 16), la naturaleza volumétrica de las claraboyas todavía está enjaulada dentro de un plano vertical. Sólo en el plano (figura 17) y en la axonométrica (fig. 18) las claraboyas se vuelven volumétricas e irrumpen del plano vertical. Esta proyección volumétrica puede ser considerada crucial respecto al concepto del plano vertical como un apéndice que será desarrollado después. La evolución volumétrica del cristal reducirá, ampliamente, las superficies planas de ladrillo a la forma de un aplique no volumétrico, aun cuando las superficies no sean de losas. Por medio de esta reducción se establece un plano vertical sobreentendido. Cuando la noción de apoyo, y de volumen, se ve cruzado por la ranura recta (fig. 20), se introduce el concepto de un plano abstracto como opuesto al volumen exacto. Así, se ha introducido un dato conceptual vertical, dentro de los volúmenes de ladrillo, sólo realizado previamente en las blancas superficies de Le Corbusier.

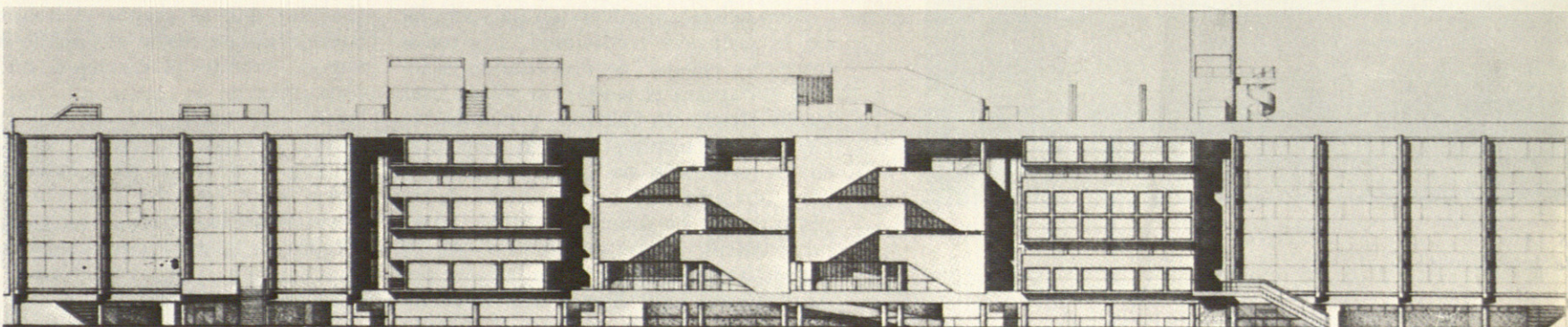
Por medio de una dialéctica de los materiales que apreciamos en la torre de oficinas, podemos hablar de la existencia de una tercera interpretación del plano vertical. La idea, recibida desde



19. Centro comunitario. Tesis de James Stirling en la Escuela de Arquitectura de Liverpool (1950). Dibujo de la fachada.



20. Bloque inferior del cobertizo visto desde el Sur. La ranura separa la base de ladrillo de la superestructura de la claraboya.



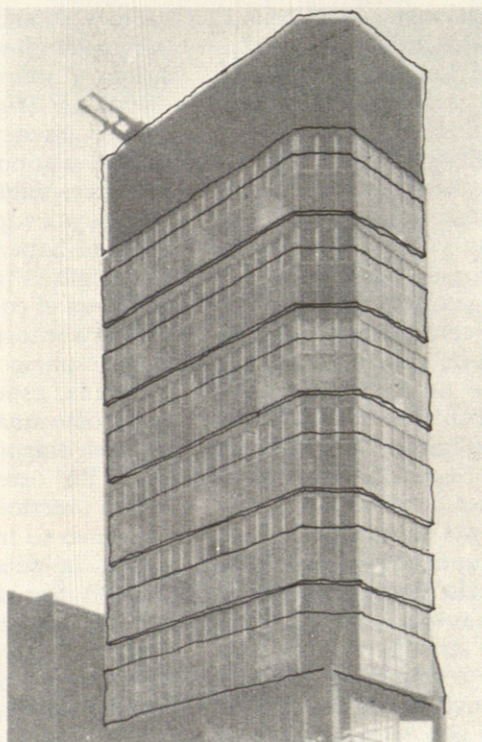
21. Concurso de la Universidad de Sheffield (1953). Arquitecto: James Stirling. Dibujo de la fachada.

el Movimiento moderno ortodoxo, de que una caja de cristal es una superficie transparente que contiene un hueco positivo de espacio, que, a la vez, presiona a la superficie ocasionando que sea vista como una membrana. Sin embargo, al estudiar la torre de oficinas, se nos indica, claramente, que no pretende tal envoltura tradicional del espacio. No existe espacio en el sentido conceptual. La torre de oficinas será concebida como un sólido pedazo de cristal, un sólido conceptual¹⁵. Así, podemos ver esta torre como un primitivo sólido cristalino procedente de un estado prefísico o conceptual; un cubo de cristal que fue recortado y quebrado para mostrar su configuración presente, que es, solamente, un estado fragmentario o parcial dentro de su evolución en el tiempo. El cristal, al estar colocado fuera del suelo de hormigón (fig. 25), parece ser un material más substancial, aun siendo transparente. Y toma la apariencia de ser una pieza sólida que está empujada hacia delante de las estructuras de hormigón, o envolviéndolas. Se podía imaginar que la superficie de cristal continuase sobre la misma superficie, igual que la cornisa de losa, en vez de proyectarla sobre ésta (fig. 27), o que las losas del suelo hubieran sido guarne-

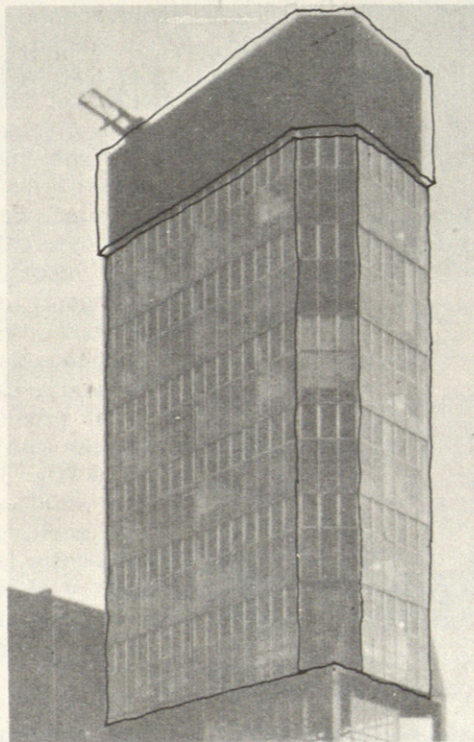
cidas de ladrillo, o llevadas hacia delante y levantadas hacia la embocadura de los paneles (fig. 22). Otra alternativa hubiera sido colocar el cristal detrás de la cornisa de losa, por lo que sería recesivo, y hueco conceptualmente (fig. 23). O, por último, se podría haber tratado a la torre entera como una superficie plana; se podían haber adelantado las columnas, y expresarlas como una jaula (fig. 24). Pero no eligió ninguna de estas alternativas. De hecho, el único lugar donde la estructura de hormigón es llevada al perfil de la superficie exterior es en la base de la torre (fig. 26), donde marca un hueco actual. Las columnas, en esta situación, son un signo positivo, y cuando desaparecen detrás del cristal superior se convierten en negativos. Esto refuerza la reversión en la concepción del cristal desde el hueco a lo sólido. Así, esta reversión es activa conceptualmente, no sólo cuando la estructura expresada sobre la superficie del edificio marca y define un hueco, sino también cuando es suprimida detrás del cristal. Es importante señalar que, tanto el cristal como la cornisa de losa, están en chaflán en la torre de oficinas, oponiéndose a la torre del laboratorio donde sólo el cristal está tratado de esta manera (fig. 32). En ambos

casos, el cristal está visto como sólido, pero la lectura del ladrillo y la losa está revertida. En la torre de oficinas, tanto la losa como el material de revestimiento está achaflanado, y se interpretan como un volumen. Recíprocamente, en la torre del laboratorio, el ladrillo y el material volumétrico están precintados, y terminan cuadrangularmente en las esquinas, con una lectura de superficie. Otra vez, al ver la torre de oficinas desde el noroeste, el cristal adquiere la cualidad de un sólido (figura 31), primeramente, por su relación con la forma diagonal del riñón de la bóveda. Esta forma aparece inicialmente por ser lo más parecido a masa, pero cuando el riñón de la bóveda es visto en relación al cristal que, deliberadamente, está emplazado hacia delante, el riñón de la bóveda parece chato y plano.

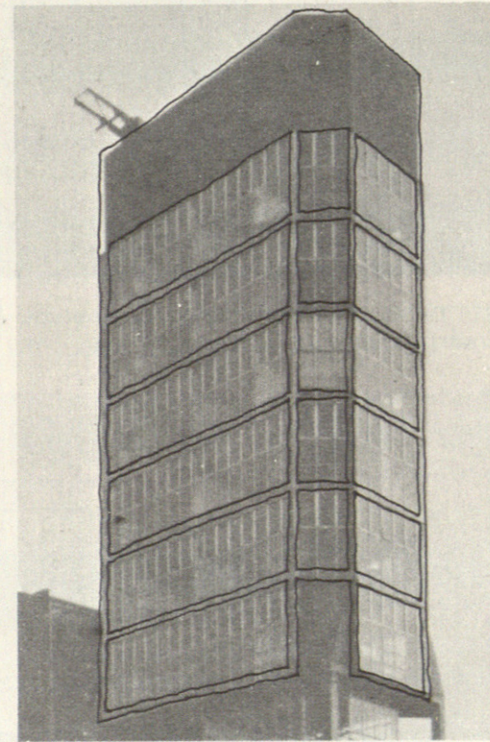
Esta concepción es similar al juego de sólido y cristal del edificio de la Salvation Army (figs. 28 y 29)¹⁶. Por esto, no hay razón para pensar que la concepción del plano vertical de Le Corbusier esté ausente en el vocabulario de Leicester. De hecho, cada uno de los proyectos de Stirling parecen ser un atentado cuyo fin es destruir nuestra noción recibida del dato vertical, como si fuera una superficie tan



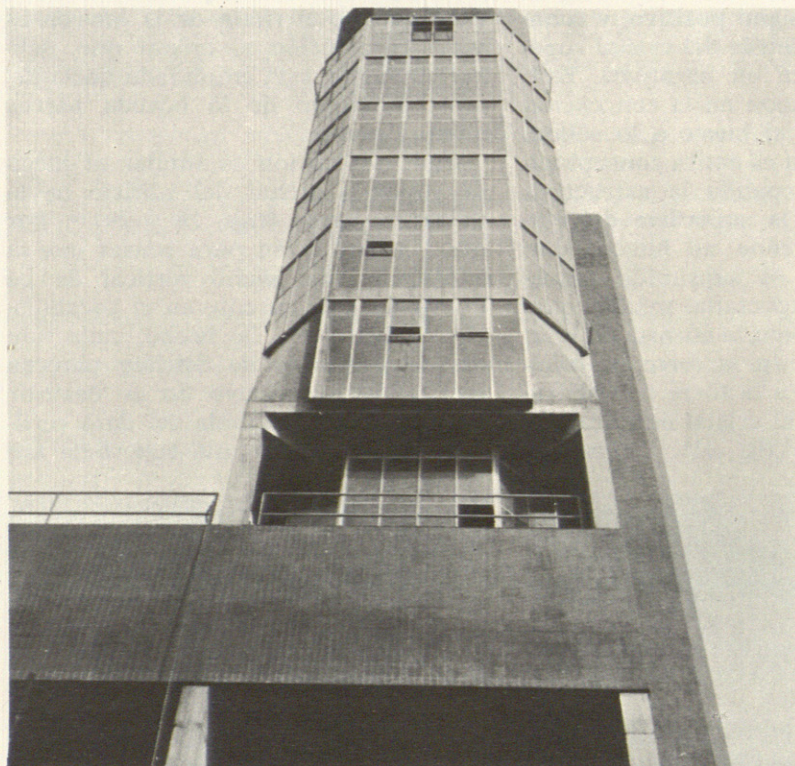
22. Diagrama de una alternativa en la concepción de la torre de oficinas con bandas similares a las de la torre del laboratorio.



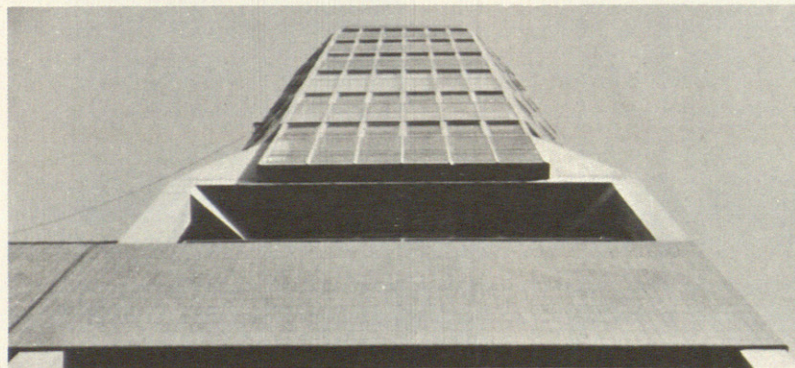
23. Diagrama del cristal en la torre de oficinas, en el que sobresale la cornisa de losa.



24. Diagrama de la torre de oficinas expresada como una jaula de elementos estructurales horizontales y verticales iguales.



25. Torre de oficinas desde el Noroeste. El vidriado transparente está interpretado aquí como un sólido.



26. Base de la torre de oficinas desde el Noroeste, mostrando cómo las columnas forman un hueco.

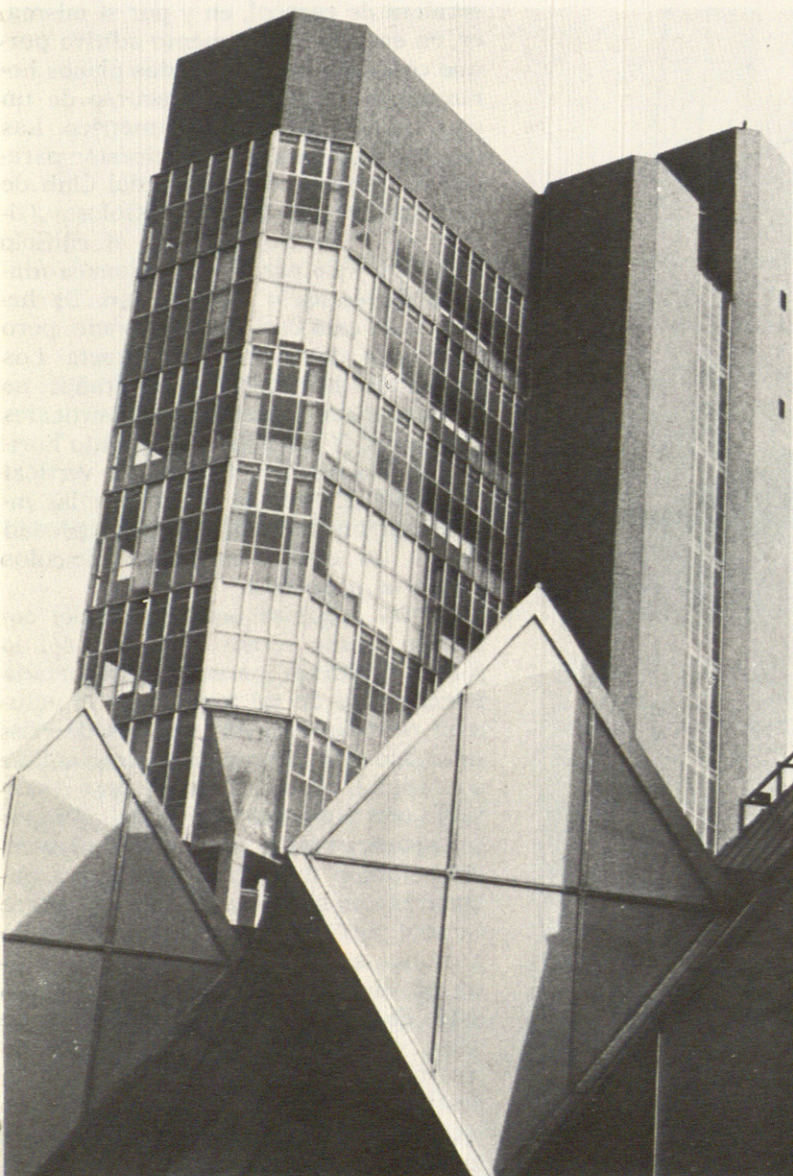
fina como el papel, y sugerir otra concepción del plano vertical. Para cada sugestión visual se diseña una masa arquitectónica volumétrica conceptualmente, como oposición a todo lo plano. De hecho, es difícil encontrar cualquier presentación de un plano vertical inarticulado. Todas las superficies potenciales están cortadas, achaflanadas o descanteadas, para implicar una profundidad en el volumen. Cuando Le Corbusier se enfrenta con un dato vertical lo postula como una analogía exactamente plana, una superficie delgada, visualmente posible; por ejemplo, en Garches y en Poissy, a través de la colocación de ventanas en listón extendidas hasta las esquinas laterales (figura 30). De esta forma, la superficie abstracta imaginada es situada dentro de un plano muy positivo, estableciendo su sentido virtual dentro de una referencia vertical, frontal y desmaterializada. En contraste, en Leicester no existe ninguna analogía positivista, la superficie nunca es real. Emerge ante nosotros sólo a través de un proceso conceptual, consistente en una desenmarañada elaboración de una serie de sugerencias visuales. Dentro de este contexto, se puede decir que Leicester es un comentario sobre la concepción del plano vertical de Le Corbusier-Rowe y, finalmente, un ataque a ciertas concepciones modernistas del plano¹⁷. Este ataque a la sensibilidad modernista nos enfrenta a Leicester como una crítica del Constructivismo¹⁸; las referencias directas constructivistas de Leicester son más difíciles de refutar.

Primero, la arquitectura constructivista puede definirse como una serie de volúmenes sólidos yuxtapuestos sobre un eje vertical (como oposición al plano vertical), que actúa como un apéndice para estos volúmenes que, aparentemente, están en colisión o tienden a separarse desde un vértice centralizado de presión centrípeta, creando el conjunto una configuración visual dinámica (fig. 37). Segundo, estos volúmenes sólidos, que contienen espacios reales positivos, no muestran tensión alguna entre las superficies de volumen ligadas y el espacio contenido. No se exhibe ninguna presión virtual sobre el plano exterior que pueda implicar una intención de conferir características animadas y positivas al espacio interior, semejjando una masa flexible de aire mantenida por cuatro paredes (figura 33). Tercero, el Constructivismo es una arquitectura de articulación;

utiliza los sólidos de una manera aditiva, opuesta a una substracción, y positiva (fig. 34). Las tres disposiciones componen una actitud común referente a una inquietud sutil e inconfundible respecto a la composición total figurativa. En un cierto sentido, este balance asimétrico sólo sirve para encubrir una actitud muy tradicional hacia la materia¹⁹.

Si en la obra de Stirling existe algún eslabón con el primero de estos aspectos, reside en el hecho de que toma la actitud de composición del Constructivismo, en vez de tomar su vocabulario, y lo lleva a una especie de dialéctica en la concepción del espacio acodado y, en última instancia, con el concepto del plano vertical de Le Corbusier. Naturalmente, tal proceso conlleva una transformación de los paradigmas Constructivistas, ya que tanto en las casas Dom-ino como Citrohan, el plano vertical es utilizado como un apéndice para los elementos vertical y horizontal. Esto se aprecia mejor en la elevación suroeste del cobertizo del edificio (fig. 35).

Aquí volvemos a tener una secuencia simultánea de reversión sobre reversión; un juego entre las facetas diagonales de las claraboyas de cristal, los planos verticales de cristal y la diagonal plegada en modillón, que soporta el volumen saliente. El aspecto más vacío y espacial de esta fachada es el particular hueco triangular que está sujeto y marcado por los modillones diagonales (fig. 36). Estos puntales diagonales pueden ser interpretados como sólidos y soportantes. Ya que su ángulo corresponde con el ángulo de las claraboyas superiores de cristal, y, después de haber visto que estas particulares figuras truncadas funcionan como sólido en el cobertizo inferior, podemos dar otra interpretación, en la cual este largo espacio triangular será una pieza sólida, especialmente cuando lo vemos como una continuación de los elementos diagonales del tejado triangular. En este contexto, el plano de cristal vertical del volumen plegado rectilíneo se interpretará como un hueco en la relación sólido-hueco-sólido (fig. 38). Sin embargo, puede afirmarse la condición inversa si el espacio triangular es interpretado en su condición exacta como hueco. Entonces, el plano vertical, que es de cristal opaco, puede ser interpretado como un sólido conceptual; y, en esta interpretación, las claraboyas truncadas son vistas como huecos. En otras palabras, por la par-



27. Torre de oficinas desde el Oeste. Perfil del saledizo de cristal que sobresale de la cornisa de losa.

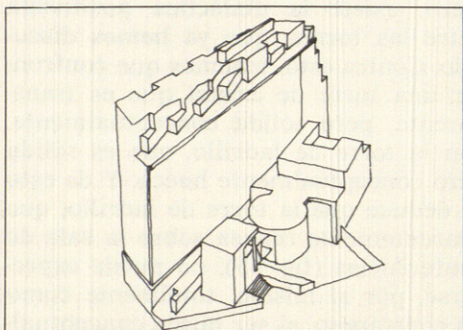
ticular yuxtaposición de los elementos triangular-vertical-triangular, el espacio triangular puede ser interpretado de otra manera. Y, simultáneamente, podremos interpretar el hueco positivista y el sólido conceptual. Si el espacio es conceptualmente un sólido, el plano vertical, que es exactamente sólido, se convierte en un hueco conceptual (figura 39). Y el plano inferior vertical, de cristal opaco, es interpretado como hueco, cuando se le interpreta contra el sólido conceptual del hueco actual. La lectura ambivalente, en ambos casos, está producida por un plano vertical que actúa como un elemento apéndice de los dos volúmenes triangulares o, recíprocamente, por un plano diagonal (de los modillones) que actúa como un apéndice para los volúmenes verticales. De esta forma, un dato plano se articula como un elemento apéndice que oscila entre una posición vertical y diagonal.

En esta juntura existe un segundo apéndice conceptual desarrollado utilizando el plano horizontal; un proyecto que, de hecho, está cercano al dato horizontal neoplástico que pertenece al eje y al frontón del Constructivismo y del Cubismo. Este dato aparece en el elemento podium que actúa como un plano de referencia para los vectores diagonales del lado inferior del auditorium y de la rampa de entrada (figura 41). En este caso, los tres elementos funcionan de la misma manera que en el tejado en ángulo, la superficie del plano y el emplazamiento sesgado del Centro Cívico de Alvar Aalto en Saynatsalo (fig. 40)²⁰. Leicester conforma, por esta utilización de los apéndices verticales y horizontales, una relación dual de planos y volúmenes que está ausente en las obras de Le Corbusier.

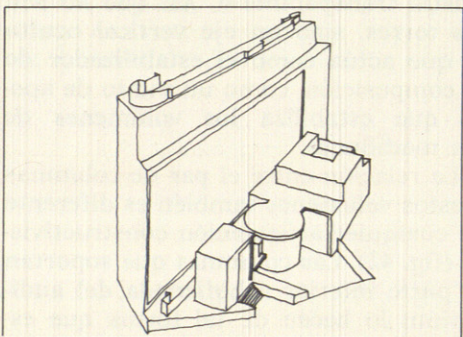
Las dos salas de conferencias, que parecen ser las más constructivistas por su forma de masa volumétrica, son la ocasión para otra distinción mayor entre Leicester y el Constructivismo ortodoxo. Al estar expresadas como formas proyectadas diagonalmente, situadas cada una bajo las torres asimétricas, nos recuerdan al Club Rusakov de Melnikov en Moscú. Sin embargo, los elementos másticos del Club Rusakov no parecen estar comprimiendo o extendiendo el espacio externo por la influencia de sus superficies confinadas (fig. 43); en esencia, no existe un plano vertical o frontal como en la Maison Citrohan, y, sin tal dato frontal, no

existe implicación o profundidad virtual en el espacio. Aunque las salas de conferencias de Leicester son elementos obviamente volumétricos, están recubiertas de losa, de tal forma que se interpretan como superficies que contienen el espacio. Además, a través de su relación con los elementos verticales, empiezan a activar el espacio externo de una forma que no existe en el Club Rusakov. En Leicester existe un mayor juego entre espacio y superficie que sirve para acrecentar la idea de apéndice. El volumen mayor de la izquierda (fig. 44) parece estar reprimido bajo el peso de la torre de ladrillo. La relación siguiente entre superficie y espacio contenido parece ser operativa en esta yuxtaposición. Primero, existe la dialéctica positivista entre las torres, que ya hemos discutido. Contra esto, tenemos que confrontar una torre de cristal que es transparente, pero sólida conceptualmente, con la torre de ladrillo, que es sólida pero conceptualmente hueca. Y de esto se deduce que la torre de ladrillo, que aparentemente reposa sobre la sala de conferencias (fig. 45), no puede expresarse, por sí misma, totalmente como un contrapeso, al ser hueca conceptualmente y, por lo tanto, sin peso. La reversión es cierta en la torre de cristal, que es sólida conceptualmente pero parece estar apoyada por la caja de cristal transparente²¹. Así que no son las torres, sino un eje vertical oculto el que actúa como el estabilizador de la composición, como un punto de apoyo que estabiliza los volúmenes de los modillones.

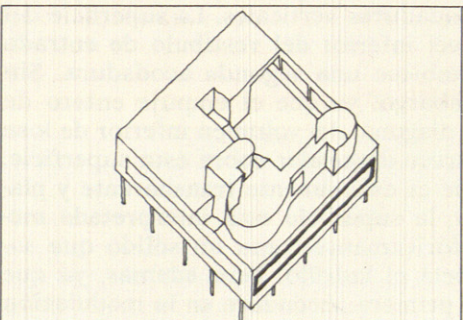
La relación entre el par de columnas y estos volúmenes también es diferente de cualquier articulación constructivista (fig. 42). Las columnas que soportan la parte inferior achaflanada del auditorium lo hacen de tal forma que establecen el borde vertical de este volumen, como la primera de una serie de acodaduras verticales. La superficie del nivel inferior del vestíbulo de entrada establece una segunda acodadura. Sin embargo, ya que el empuje entero de la diagonal del volumen inferior de losa parece descender sobre esta superficie, que es exactamente transparente y plana, la superficie está interpretada metafóricamente como un sólido que soporta el ladrillo. Pero además, ya que la primera acodadura en la modulación es un hueco sin cristal, la superficie posterior con cristal vuelve a estar interpretada como un sólido conceptual.



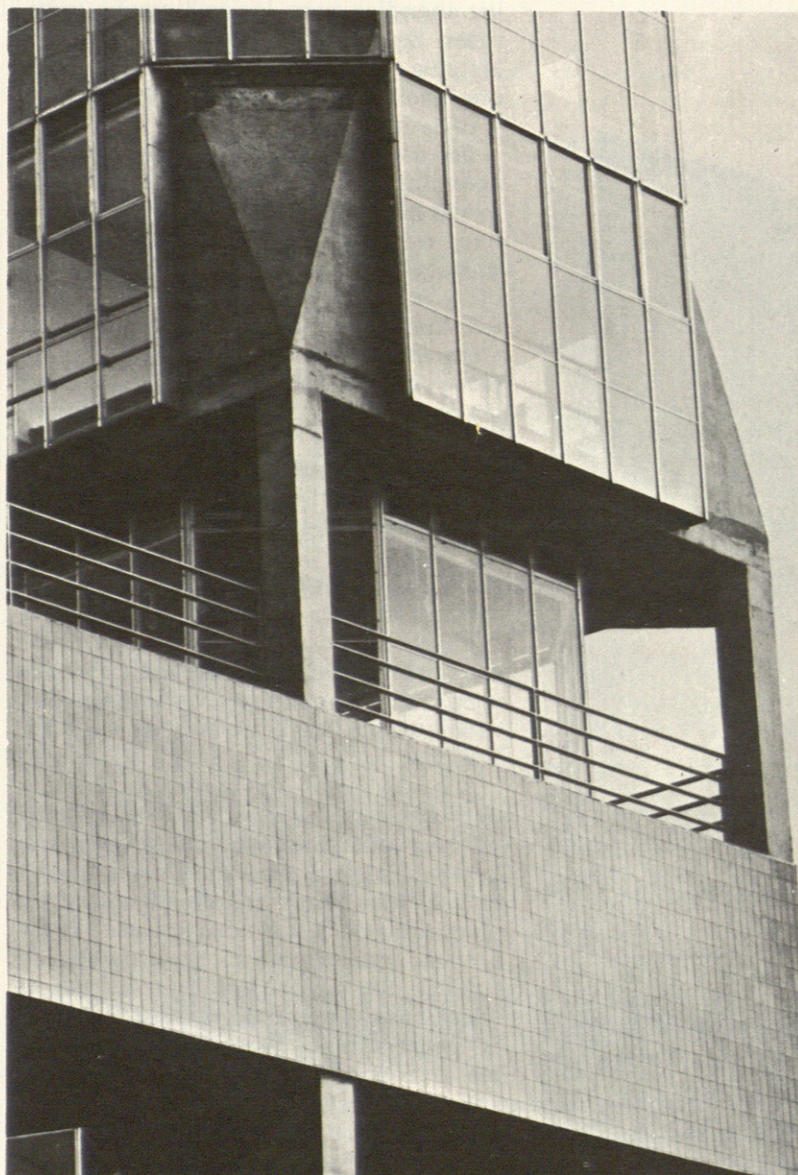
28. Edificio de la Salvation Army (1932). Arquitectos: Le Corbusier y Pierre Jeanneret. Diagrama de un primer estudio.



29. Diagrama. Proyecto final.



30. Villa Savoye, en Poissy (1929). Diagrama de la extensión lateral.



31. Torre de oficinas vista desde el Norte, mostrando el saledizo de cristal por encima del riñón de la bóveda.

El método aditivo de Leicester nos localiza una nueva serie de contradicciones que suponen una tercera ruptura con una actitud básica del léxico de la arquitectura constructivista (fig. 46). Mientras el Constructivismo utiliza elementos sólidos (volúmenes que parecen sólidos y que están agregados a tiempo para desplazar el espacio), la torre de oficinas revierte esta estrategia, y, de la evidencia visual, vemos una corrosión o un desconchamiento de una envoltura muy sólida. Las escaleras de caracol (motivo que se repite tres veces en Leicester) constituyen una segunda llave para establecer la diferencia conceptual entre la articulación volumétrica aditiva y subtractiva de Leicester y del Constructivismo²². La escalera de caracol, en y por sí misma, es, en esencia, un elemento aditivo porque conecta visualmente dos planos horizontales a través del recurso de un elemento no plano y volumétrico. Las escaleras de caracol de Leicester parecen provenir directamente del Club de Trabajadores de Moscú de Golosov (figura 47). Sin embargo, en el edificio de Golosov no parece intencionada ninguna dialéctica o ambigüedad. De hecho, todo está casi por duplicado, pero articulado de una manera exacta. Los elementos horizontales cuadrados se distinguen de los elementos verticales circulares. Y además, el elemento horizontal es sólido, y el elemento vertical es cristal. En vez de comprimir las interpretaciones, dando una ambigüedad visual, los elementos están colocados aparte a propósito.

En las esquinas oeste y sur del cobertizo (como vemos en la fig. 46) la forma rectilínea parece estar cortada inicialmente de tal forma que el volumen resultante de los paneles de cristal opaco está interpretado como sólido conceptual. Esto crea la primera reversión: una superficie de cristal, aunque sea opaca, es leída como sólido. Dentro del volumen trazado se revela una balaustrada muy sólida de la escalera de caracol. Sin embargo, analizándola más profundamente, al estar la balaustrada tratada del mismo material que los paneles de cristal de las superficies verticales, crea la condición para que se efectúe una segunda reversión. Las superficies de cristal de los volúmenes rectilíneos son exactamente opacas, y pueden ser interpretadas como sólido. La escalera de caracol que es exacta y conceptualmente volumétrica, al estar tratada en el mismo material que

los volúmenes de cristal, produce un volumen rectilíneo, menos exactamente volumétrico que el cilindro de la escalera, que puede ser interpretado como plano. En otras palabras, el cristal de los volúmenes rectilíneos, al no haber sido tratado inicialmente como un revestimiento, se interpreta como un bloque sólido que está recortado y corroído. En un principio, los rectángulos no están vistos como planos o superficies, sino como un *trozo de material*. Es decir, el objeto cilíndrico de las escaleras puede parecer que ha existido previamente en el bloque, y que ha sido descubierto mediante un proceso substractivo. En esta imagen vemos que dos formas dispares inicialmente, de masa, tienen propiedades de complemento. Una forma (la escalera), al ser un complemento y estar tratada con los mismos materiales de los volúmenes, revierte los bloques de volúmenes y los convierte en planos. Por ejemplo, si la escalera estuviera tratada con un revestimiento de ladrillo o de cristal transparente, hubiera sido muy ambiguo. Pero al ser ambos del mismo material (cristal opaco), existe la posibilidad de una reversión. De esta forma, el cristal, al estar tan lejos de ser tratado como desmaterializado y transparente, tanto en sentido literal como virtual, vuelve a ser sólido conceptualmente (fig. 48)²³.

La tercera escalera de caracol (figura 49) que conecta el pódium de la parte inferior del volumen del auditorium (visto a la izquierda de la foto), también funciona de forma similar. Juega con la interpretación de la escalera en el espacio de cobertizo, igual que con el volumen de losas de encima. Esta escalera de caracol es de cristal transparente, las otras dos son de cristal opaco. Ya que las dos últimas son interpretadas como sólido conceptual, la restante debe ser interpretada como un hueco conceptual. Pero dos aspectos de la forma en que está detallada esta escalera intervienen en contra de esta interpretación simple. Primero, tiene una forma geométrica labrada en facetas, que tiende a dar una sólida interpretación a su superficie; segundo, es la única de las tres escaleras circulares que está totalmente encerrada (sólido) aunque lo esté en su totalidad por cristal transparente (hueco). Además, parece tener su material de soporte, el ladrillo, desguarnecido, mientras el volumen de losa de encima está soportado por dos columnas que parecen

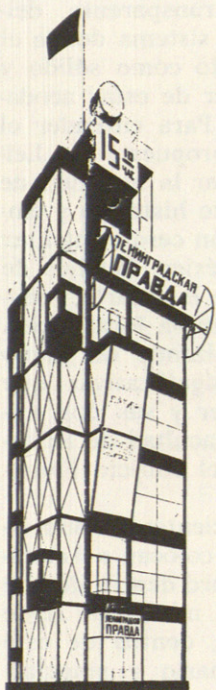
muy delgadas si se las compara con la escalera circular labrada en facetas, que, dentro de este contexto, parece ser el más substancial de los elementos. Sin embargo, existe una nueva reversión; la escalera, lejos de soportar el volumen del auditorium, parece que horada a través de él.

En los dos casos donde el cristal se presenta como ofreciendo una exacta transparencia (en la escalera circular y en la entrada inferior al vestíbulo, como ocurría en la corriente Bauhaus) lo encontramos considerado conceptualmente como un sólido, es decir, virtualmente opaco. Así, puede verse que este juego dialéctico entre cristal opaco y transparente se convierte en una referencia dominante dentro de un sistema de marcación que revierte el canon aditivo y volumétrico del Constructivismo. Leicester, de hecho y esencialmente, revierte el sistema de notación o de apunte del Movimiento moderno, en el cual, el cristal estaba interpretado como transparente, delgado y acodado a un sistema donde el cristal puede ser visto como sólido y opaco; donde, a pesar de estar acodado, está desgastado. Para entender el sistema referencial propuesto en Leicester, se debe separar la notación de Stirling de su contexto histórico y empezar con una notación cero e intentar construir un nuevo léxico. Muchos de los críticos, en vez de intentarlo, reducen Leicester a una mera localización de metáforas, minimizando un juicio de las diferencias significativas que existen entre Leicester y sus dos edificios hermanos: la Facultad de Historia de Cambridge y el edificio Florey de Oxford.

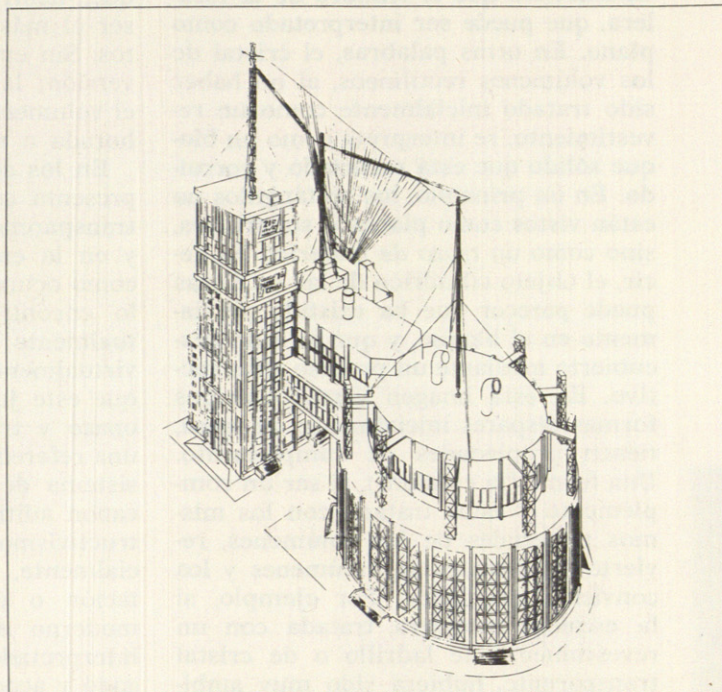
A pesar de estos recientes pronunciamientos críticos, que colocan a Leicester, Cambridge y Oxford dentro de una continuidad histórica, mi debate sigue siendo que Leicester, dentro de este contexto, es embrionario y singular. Los tres edificios presentan similitudes muy fáciles —una genealogía desarrollada en ladrillo y cristal, dentro de un repertorio de conformación moldeada, piramidal y achaflanada. Y aunque no es justo despachar tan sucintamente las cualidades de Cambridge y de Oxford, dentro del limitado contexto de este análisis, no se puede hacer un análisis crítico semejante. Es decir, los signos de Leicester parecen estar revestidos por una racionalidad y por la sugestión de una posición de alternativa respecto a un análisis similar de



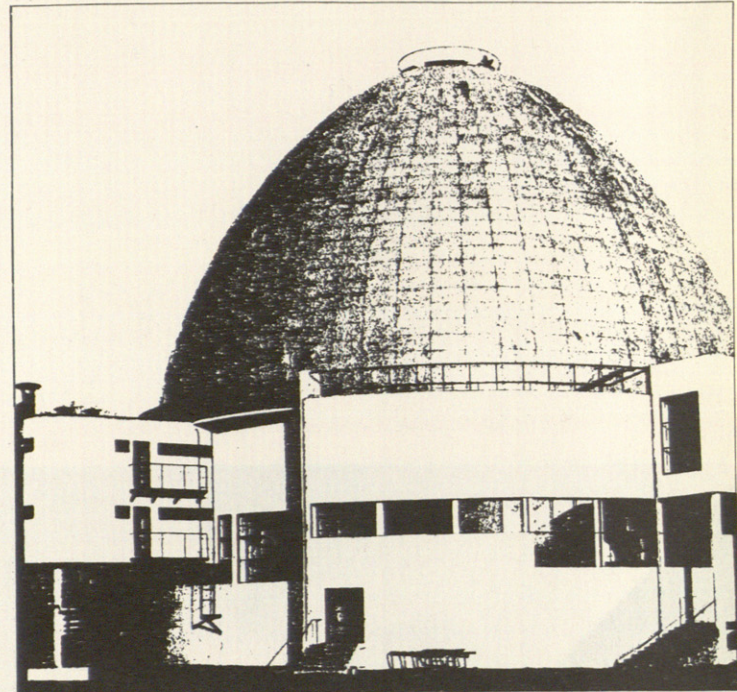
32. Detalle visto desde el Este. A la izquierda, la torre del laboratorio; a la derecha, la torre de oficinas.



37. Torre Pravda (1923). Proyecto de los arquitectos A., L., y V. Vesnin. El proyecto muestra una dinámica asimétrica antigravitatoria entre el equilibrio y el colapso. Una composición piramidal invertida propugna lo sensorial como opuesto a lo racional.



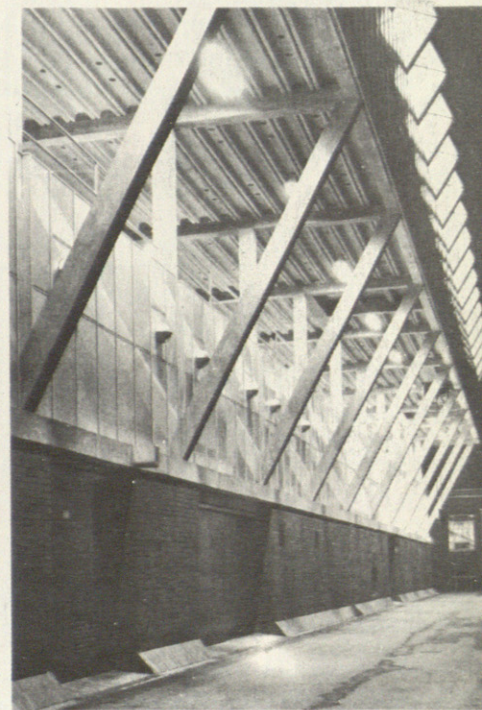
33. Tercer premio en el concurso del Palacio de los Soviets (1923). Arquitectos: A. y V. Vesnin. El ventanaje, las columnas empotradas y el suelo de losas sobresaliendo, parecen negar cualquier dinamismo entre el espacio interno y la superficie.



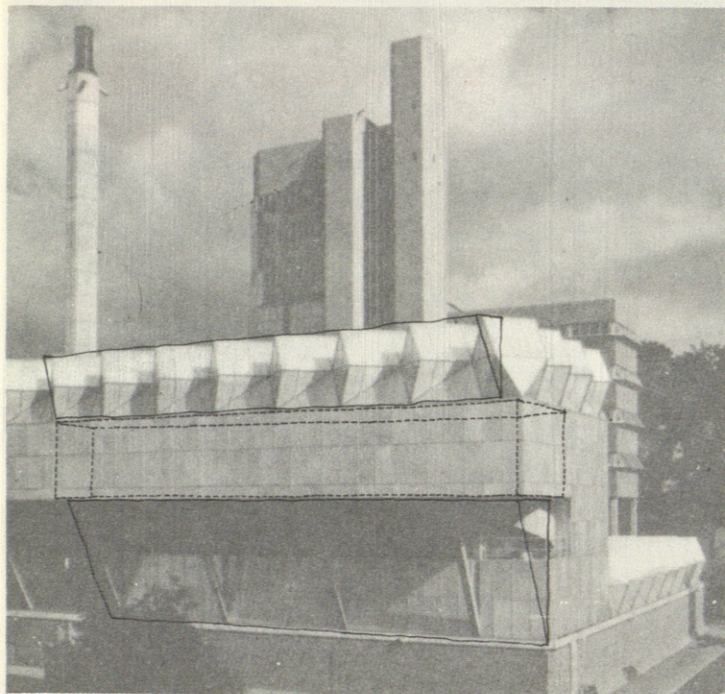
34. Planetarium de Moscú (1927-29). Arquitectos: M. Barsch y M. Siniavski. Elementos añadidos a un tipo de forma central, de tal manera que impidan cualquier lectura de erosión.



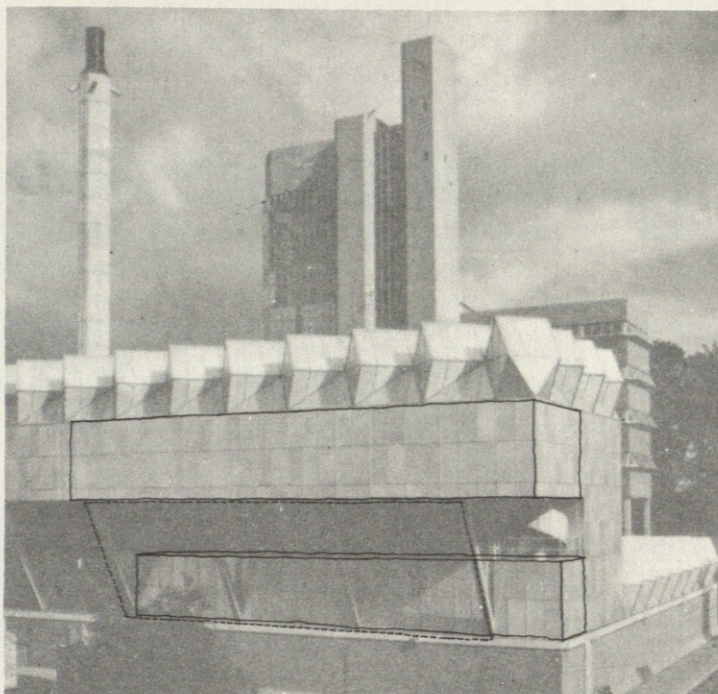
35. Universidad de Ingeniería de Leicester (1963). Arquitectos: James Stirling y James Gowan. Vista desde el sur del cobertizo.



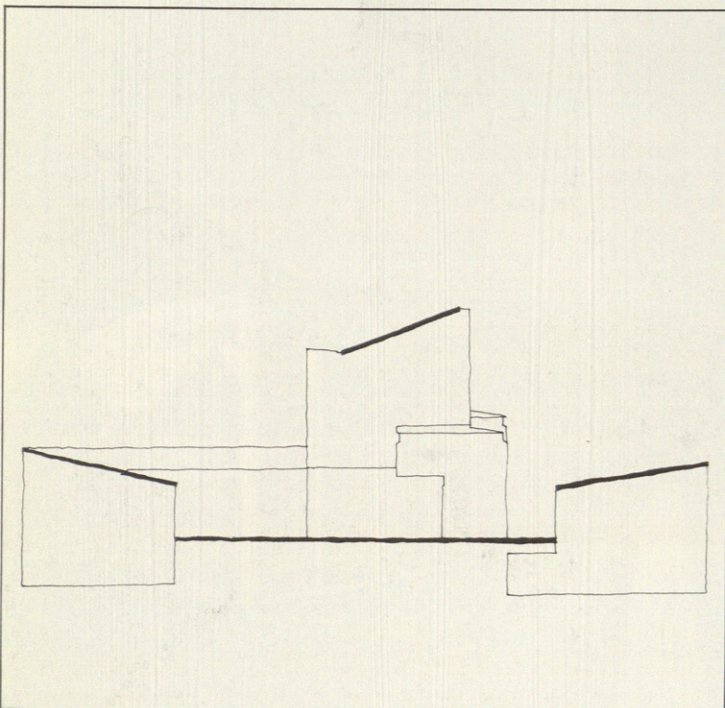
36. Detalle desde el noroeste, mirando bajo el cobertizo.



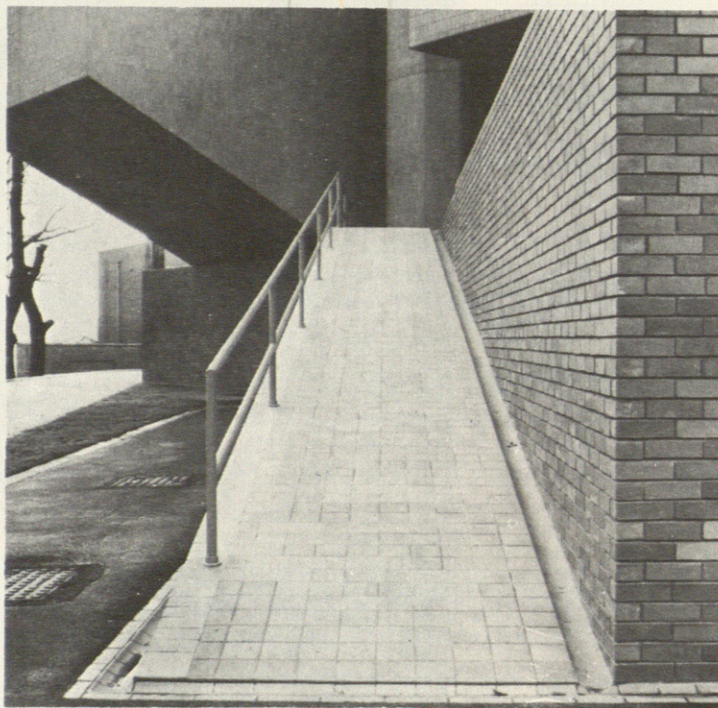
38. Universidad de Ingeniería de Leicester (1963). Arquitectos: James Stirling y James Gowan. Diagrama de la primera reversión. Lectura sólido-hueco-sólido.



39. Diagrama de una segunda reversión sólido-hueco-sólido, con el plano diagonal como dato.



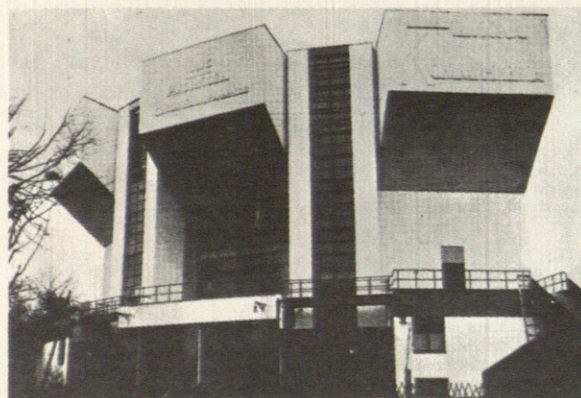
40. Centro Cívico de Saynatsalo (1952). Arquitecto: Alvar Aalto. Diagrama del plano del patio, que actúa como un dato horizontal reconciliando el desnivel del solar y la pendiente del tejado.



41. Base de la rampa de entrada vista desde el norte, mostrando la relación del auditorium y la rampa con respecto al plano del podium.



42



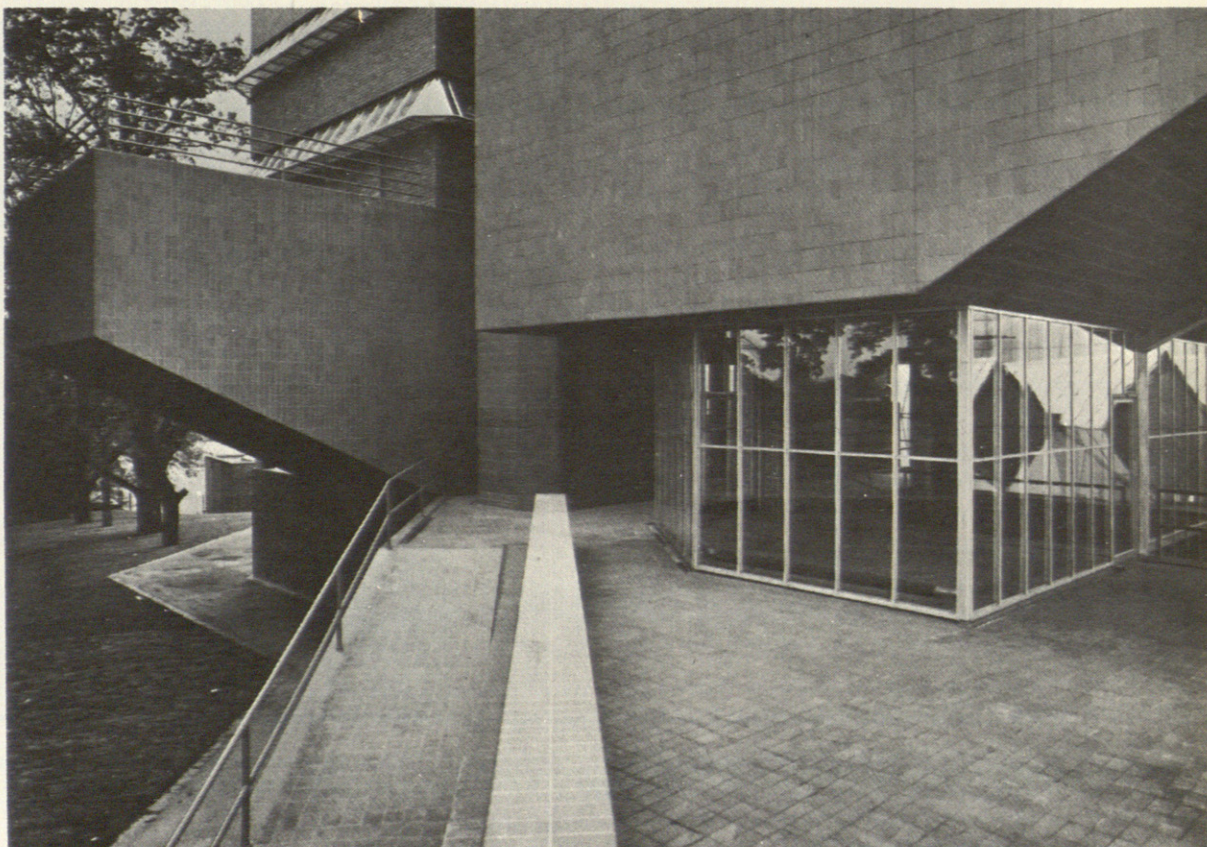
43

42. Entrada al piso inferior desde el Noroeste. La vista nocturna muestra los elementos de cristal interpretados como sólidos conceptuales.

43. Club de Trabajadores Rusakov en Moscú (1928). Arquitecto: K. Melnikov. Sólidos yuxtapuestos sobre un eje central dominante; el dato vertical referencial puede ser visto como externo al objeto.

44. Vista de los volúmenes del auditorium desde la rampa de entrada.

45. Entrada posterior al vestíbulo, vista desde el Sureste.



44

las relaciones de materiales y volúmenes, que no se revelan en Cambridge o en Oxford²⁴.

Por ejemplo, si comparamos las pequeñas listas en el canto de las superficies de ladrillo en Cambridge o el tejado piramidal de cristal encima de la sala de lectura, carecen del valor conceptual que en Leicester. Parecen existir como idea de embellecimiento (como signos de un estilo personal, aunque evocativo), en vez de ser un desafío a la herencia conceptual del Movimiento moderno. Y, dentro del contexto de mis observaciones iniciales, Cambridge y Oxford no son edificios polémicos. Parecen estar copiando someramente el deber icónico establecido en la utilización de materiales similares y métodos de edificar, desarrollados en Leicester, y combinarlos de una forma que, en sí misma, les despoja de su cualidad polémica. Aunque puede contestarse que cualquier primer signo siempre estará despojado de su cualidad fundamental de originalidad al ser repetido y, por lo tanto, desprovisto de la polémica del momento inicial, no se puede excusar utilizando estos términos a Cambridge y a Oxford. Tampoco podríamos decir que es imposible continuar poniendo fuerte imaginación polémica en el tipo monumental. Simplemente, Cambridge y Oxford no están investidos, en su actitud de composición, con la misma estructura rela-

cional. Y si alguien necesita una nueva aclaración para clarificar la comparación anterior, podemos decir que Leicester es Europea, mientras que Cambridge es Americana²⁵. Leicester reclama la existencia del Movimiento moderno, compara el principio básico de su base teórica, y lo trasciende. Cambridge, como ocurre con mucha de la arquitectura americana reciente, pretende que el Movimiento moderno no existe; que el siglo XIX, sin ninguna cesura formal, puede continuar en el futuro²⁶.

La cuestión que se pretende es que la Facultad de Ingeniería de Leicester opera en el nivel de lo que debe llamarse la *substancia* arquetípica de arquitectura, de la misma forma que cualquier signo debe estar alejado de un vocabulario rígido, estilístico o clásico. Lo que se defiende es que una de las formas en que se trabaja como diseñador es explorando y expandiendo el potencial de espacio, manipulándolo de diferentes formas, en orden de desarrollar un léxico que esté apartado del connatural, y formalmente intrínseco, vocabulario de arquitectura. Esta es una actividad de la arquitectura que puede ser vista, en un sentido, como un estado continuo de crítica interna de la arquitectura. La naturaleza de tal estado crítico reside, primero, en el examen de la naturaleza esencial de la propia arquitectura; y segundo, en el examen de la naturaleza de nuestras predisposiciones en la manera en que miramos tal esencia. Esta crítica cuestiona cuanto esté condicionado culturalmente de nuestra percepción, y, por lo tanto, cerrado a cualquier exploración fuera de lo que conocemos; es decir, fuera de lo que es identificable y fácil de comprender para nosotros. Y yo creo que fue, precisamente, la reacción subconsciente de Stirling hacia Le Corbusier y el Constructivismo lo que produjo eso que debemos llamar una *apertura* en el predicamento descrito al principio; es decir, como una alternativa a la utilización ecléctica de los elementos cubistas y constructivistas como el vocabulario de los métodos fundamentales (substractivos y aditivos) de concebir el espacio. Stirling ha producido un proceso potencial de dar forma que no había sido manifestado, ni realizado, anteriormente. En Leicester, el proceso viene dado a un nivel de importancia consciente en el plano vertical. Primero, al juntar el plano vertical y los desplazamientos volumétricos

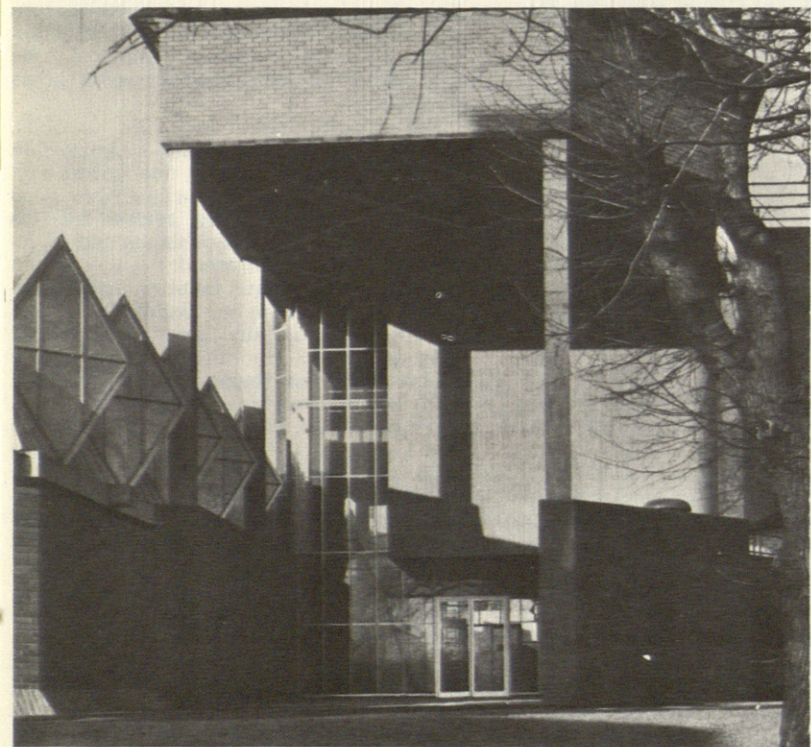
de espacio dentro de una clase de dialéctica, introduce el concepto del plano vertical como fulcro, como algo más que un dato para el espacio acodado, o como una superficie membrana que contiene espacio. Le Corbusier utilizó el plano vertical para definir y contener; Stirling utiliza el plano vertical para dislocar el espacio. Segundo, al usar la yuxtaposición de los elementos de masa dentro de una dialéctica mediatizada por el plano horizontal, Stirling utiliza otra vez este elemento para dislocar, en vez de utilizarlo para moldear o formar espacios.

Leicester lleva en pie unos diez años como un ejemplo del potencial latente en la arquitectura para manifestar, en forma física, ciertas ideas que, en sí mismas, permanecen continuamente como agentes críticos a toda nuestra actividad. Nos desafía a arrojar la forma que queremos ver, en favor de lo que debíamos ver. Y en una época donde el funcionalismo se ofrece como sustitución a la satisfacción ideal, Leicester reafirma la necesidad de una continuidad en la evolución del vocabulario formal de la arquitectura.

Pero aún más, Leicester se levanta contra un número creciente de voces de grupos de arquitectos preocupados por el dato riguroso, los materiales cíclicos y las estructuras afectadas, que pueden pensar que este edificio (y su criticismo) es irrelevante, basándose precisamente en su carencia manifiesta de involucración con el positivismo de estas tecnologías, o con la entrega social aparente de tal actitud empírica. Precisamente por esto, este edificio debe ser defendido. Y aunque esto no significa sugerir lo opuesto, que las polémicas y las visiones de los años veinte también son aplicables o relevantes en la actualidad y, por lo tanto, pueden ser resucitadas, lo que viene a decir es que las implicaciones teóricas de la arquitectura moderna, que debe afectar a cualquier arquitectura, y las implicaciones de la lógica abstracta inherente en el espacio y en la forma, deben ser, otra vez, un objeto de investigación. Aún después de cincuenta años, las lecciones inherentes en concepciones tales como la Maison Citrohan, todavía pueden ser aprendidas y exploradas.

NOTAS

- 1 No tengo intención de continuar el debate sobre la paternidad de ciertos dibujos de Stirling y Gowan. Del número de proyec-



tos realizados desde la disolución de su colaboración (y en particular la Biblioteca de Historia de Cambridge y el Edificio Florey de Oxford), parece claro que la *actitud compositiva* que se discute en este artículo resulta ser una proporción continua de James Stirling (como lo había sido en su proyecto de 1953 para la Universidad de Sheffield). Por esto, sólo me referiré a Stirling a lo largo del texto, aun reconociendo que el Edificio de Ingeniería de Leicester fue un producto hecho en colaboración.

² Este término, que combina la idea del siglo XIX en la utilización del término *gesamt* con la intención icónica del término *monumento*, me fue sugerida en una conversación por Kurt Forster.

³ Aunque en edificios de este temperamento se sitúen corrientemente un orden de tales atribuciones metafóricas, podemos preguntar cómo nos ayudan a entender lo que puede ser visto como una exploración única de un vocabulario formal introducido

en este trabajo. Si vamos a creer a Manfredo Tafuri, que Stirling rechaza analogías tales como *pescando por referencias* (Tafuri, «L'Architecture dans le Boudoir», *Oppositions* 3, mayo de 1974), es posible que tal atribución metafórica tienda a oscurecer una comprensión. De hecho, es posible clasificar, a través de la evidencia visual, un pedigree, una iconografía y una ideología, completamente diferentes para este edificio.

⁴ Este argumento fue desarrollado durante una conversación con Kurt Forster.

⁵ Se ha argüido que este énfasis sobre el plano vertical puede ser interpretado como determinado culturalmente, es decir, como una manifestación del norte de Europa, opuesta a una manifestación mediterránea. Mi argumento se basa en una noción opuesta, que no se refiere al énfasis vertical, sino a la utilización del plano vertical como un dato y como una *necesidad conceptual* en la arquitectura (ver mis *Notas sobre la Arquitectura Conceptual III*. No publicadas). De la misma forma, existen suficientes ejemplos culturales que tienden a contradecir la aserción anterior. La Maison Citrohan no es nada si no es mediterránea, y cuando comparamos dos espacios interiores similares, el Ayuntamiento de Estocolmo, de Gunnar Asplund, y la Casa del Fascio de Como, de Giuseppe Terragni, la primera (que es del norte de Europa) está acodada horizontalmente, y la segunda (que es mediterránea) está acodada verticalmente.

⁶ Manfredo Tafuri también ha especulado sobre una posible interpretación de la obra de Stirling en su libro *L'Architecture dans le Boudoir*. La parábola seguida por Stirling tiene un alto grado de consistencia interna. Rebel, sin lugar a dudas, la consecuencia de una reducción del objeto arquitectónico a un lenguaje puro, aunque desee ser comparado con la tradición del Movimiento moderno, para ser medida contra un cuerpo de obras muy comprometidas, en un sentido antilingüístico. Stirling ha *reescrito* las palabras de la arquitectura moderna construyendo una verdadera *arqueología del presente*. La idea operativa para lo que seguirá es el concepto de *reescrito* de Tafuri. En mis palabras existirán dos reescrituras: la reescritura de Stirling de la arquitectura moderna, y mi reescritura de la interpretación recibida sobre la obra de Stirling.

⁷ *Obra completa, 1910-1929* de Le Corbusier y Pierre Jeanneret, vol. 1, 9.^a edición (Zurich: Les Editions d'Architecture, 1967), pág. 31.

⁸ Kenneth Frampton tomaba esta misma idea cuando dijo que *la reacción de 1959 de Stirling desde la masa a lo ligero fue acompañado por un sentimiento hacia la erosión y la desilusión de la forma* per se (*Stirling's Building*, de Kenneth Frampton. *Architectural Forum*, noviembre de 1968). Su uso del término *erosión* se destina al *aspecto* actual del edificio, mientras que mi uso del término se refiere a la *concepción* de este aspecto.

⁹ Kenneth Frampton habla aquí de Stirling como si hubiera *explorado consistentemente el vidriado patente como una matière* cuyas cualidades espectaculares fueran a

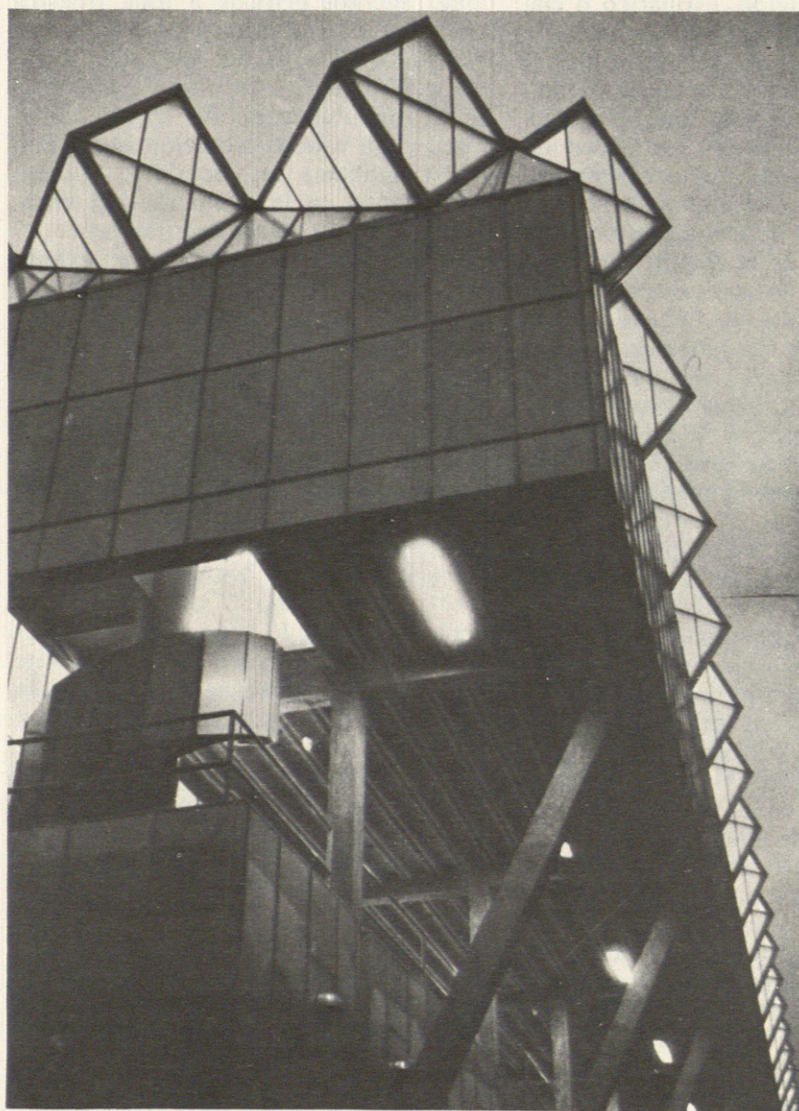
ser reveladas más efectivamente, arrojándolas como si fuera una cortina gigantesca sobre una cobertura configurada; una seductiva forma de expresión del material a su debido tiempo... irrelevante a la sintaxis intrínseca de una estructura particular. (*Stirling's Building*, Frampton, página 45.) El problema que para mí representa la prosa de Frampton viene de su intento por colocar la idea de una *sintaxis intrínseca* dentro de un contexto cultural utilizando el término *irrelevante*. Ya que la relevancia no parece ser una cualidad de lo *intrínseco*, existe una sugestión de una cierta actitud en su utilización de lo *irrelevante*. Por ejemplo, respecto a la relación existente entre la superficie y la estructura, que puede no ser intrínseca, sino solamente una actitud de la arquitectura moderna. Algo que puede parecer que no esté dentro del canon del Movimiento moderno, puede no ser irrelevante a la idea de una sintaxis intrínseca.

¹⁰ El mismo Stirling parece ambivalente en sus intenciones frente al ladrillo y a la losa. Una vez dice *...el ladrillo es menor en coste, necesita un mantenimiento pequeño y también puede ser el soporte estructural. Todo esto me parece que son unas razones prácticas muy buenas para utilizar el ladrillo. Nunca selecciono el material emocionalmente; están elegidos, en su totalidad, a un nivel práctico...* (*An Architect's approach to Architecture*, de James Stirling. *RIBA Journal*, mayo de 1965, pág. 240). Esto parece contradecir la propia declaración de Stirling sobre la necesidad de ir a Holanda para encontrar una losa de un color que pudiera casar con el particular ladrillo que estaba utilizando.

¹¹ Debe señalarse que cuando Le Corbusier utilizó, o expresó, los materiales *naturales* antes de la guerra, lo hizo de una manera que cuestionaba sus cualidades *naturales*. Por ejemplo, la mampostería en la casa de Madame de Mandrot y en el Pabellón Suizo están fabricados en hormigón y, de este modo, los hace aparecer como hojas de papel.

Los críticos, tales como John Jacobus, que argumentan ahora que la utilización de Stirling del ladrillo es una vuelta a la tradición inglesa o al funcionalismo puro del Movimiento moderno, olvidan que los muros suministrados en blanco nunca intentaron ser tan *funcionales* sino *simbólicos*. En el grado que la obra de Le Corbusier no fue tanto un estilo o un juego de abstracciones, sino una actitud hacia la construcción, no utilizó los materiales naturales de una forma natural, debido a que fueron pensados icónicamente para representar una vuelta al terreno y a algo que estaba muy relacionado con la ideología del Expresionismo alemán. Igual que Le Corbusier en la Casa de Mandrot y el Pabellón Suizo glosa sobre la piedra, Stirling hace lo mismo aquí respecto al ladrillo. No tiene nada que hacer con la propia cortina de humo de Stirling referente a su utilización del ladrillo.

¹² El mismo Stirling hace un argumento parecido a éste: que la particular utilización del ladrillo en un lugar y de la losa en otro, se basa en razones puramente funcionales; que la losa está utilizada como



46. Universidad de Ingeniería de Leicester (1963). Arquitectos: James Stirling y James Gowan. Vista desde el Noroeste, mostrando la escalera de caracol dentro del volumen recortado del cobertizo.

una capa exterior sólo sobre las fachadas estructurales de hormigón *in situ*. Para distinguir éstas de las otras condiciones del hormigón, utiliza ladrillo. Otra vez, la utilización de las losas con la misma coloración que el ladrillo parece sugerir una interpretación ambigua o dual, alejada de una distinción meramente funcional.

- 13 También es posible imaginar que el ladrillo continuase verticalmente hacia arriba y hacia abajo en las esquinas, o que las columnas del esqueleto de la estructura de la plancha produjeran la superficie vertical que, en ambos casos, hubiera restaurado la superficie vertical.
- 14 Debe ser recordado que, en este contexto, las interpretaciones son simultáneas. Ninguna es más válida que otra y no pueden ser interpretadas como en un orden particular. El ladrillo en chaflán puede ser visto como la sugestión inicial para interpretar el cristal del edificio del laboratorio, o viceversa.

- 15 Aunque Frampton ha señalado correctamente la dialéctica obvia de la torre de ladrillo y de la torre de cristal (*Stirling's Building* de Frampton, pág. 46), no hace ningún comentario sobre una segunda oposición más sutil. El volumen de la torre de ladrillo puede ser visto conceptualmente como una membrana, y a la inversa, la membrana de la torre de cristal es interpretada como volumétrica.
- 16 En el edificio de la Salvation Army parecen ser operativas dos actitudes respecto al plano vertical como un dato. Una, es el concepto de un dato vertical transferido o ambiguo; la otra, es el concepto del dato vertical como un apéndice potencial. Puede apreciarse esto en los cambios que hizo Le Corbusier desde el primer proyecto hasta llegar al definitivo. En los primeros proyectos no está claramente establecido el dato vertical, pero tampoco es ambiguo a propósito. Existen tres posibles localizaciones para tal dato. El plano posterior del bloque plancha; la posterior elevación de la porción de la plancha (esta concepción es particularmente activa si se interpreta como un volumen la porción inferior del frente); o el plano frontal de la plancha. Cuando el nivel del tejado del piso es cambiado de un plano raso a una forma volumétrica aserrada, se producen dos interpretaciones, primero, fija el plano frontal y el plano posterior como referencias cambiadas; segundo, provoca que el plano frontal del bloque de la plancha sea interpretado como un prosenio y como un apéndice que relaciona los volúmenes del nivel del suelo con las proyecciones del tejado. (Ver mi tesis no publicada *The formal basis of modern architecture*, Universidad de Cambridge, 1963, página 81.)

- 17 Aquí, el intento en la discusión de Leicester debe ser entendido como una especulación sobre las concepciones formales enclavadas en la naturaleza de la arquitectura, en vez de nociones tales como la fenomenal transparencia desarrollada por Colin Rowe y por Robert Slutzky en sus artículos de *Perspecta* (*Transparency: literal and phenomenal. Part I*, de Colin Rowe y Robert Slutzky. *Perspecta*, núm. 8, 1963; ídem, parte II, *Perspecta*, núms. 13-14, 1971).



47

- 18 Ver, entre otros, el penetrante artículo de Alvin Boyarsky *Stirling Dimostrations*, *Architectural Design*, noviembre de 1968. Si el Constructivismo es una arquitectura de masa y de forma, y si Kenneth Frampton está en lo cierto cuando dice de Leicester que fué un despidido deliberado de una arquitectura de masa y de forma, por una arquitectura compuesta de la dinámica del reflejo y de la luminosidad de la luz (*Stirling's Building*, Frampton, pág. 45), entonces podemos ver Leicester con otro prisma. Pero Frampton nos sirve de poca ayuda, ya que nos atrapa dentro de una metafórica tela de araña con su argumento de que Leicester es una arquitectura de transparencia literal. Ya que, como veremos, es posible construir un argumento para este pedigree que envuelva una interpretación y una concepción totalmente opuesta del cristal. Y, al final, aunque tenga la textura del Constructivismo, conceptualmente es más del estilo Corbusier. Debe señalarse que se está hablando sobre el Constructivismo en su sentido formal como opuesto a su sentido iconográfico. Ya que las diferencias entre el Cubismo, De Stijl, el Constructivismo y este edificio están más en su estrategia formal que en su retórica social.

- 19 En este sentido, la arquitectura constructivista comparte un juego similar de preferencias con De Stijl, en su interés por el equilibrio asimétrico y por su tendencia a proponer un juego de vectores que explotan exteriormente, aunque ordenadamente. Pero difiere de De Stijl en que sus componentes formales son más sólidos que planos, como ocurre con la introducción de figuras diagonales. Hay que señalar que en Stijl la diagonal sólo está sobreentendida en la yuxtaposición de elementos planos, y nunca literal como en el Constructivismo.

- 20 Ver mi tesis no publicada *The formal basis of modern architecture*, pág. 110.

- 21 Joseph Rykwert desarrolla un argumento similar en su *Un episodio Ingles, Domus*, junio de 1964.

- 22 Por ejemplo, la escalera de caracol en el Constructivismo parece un vehículo para una expresión literal de articulación. El uso del mismo elemento por Stirling, aunque tenga propósitos expositivos similares, produce resultados diferentes. Estas dos actitudes pueden distinguirse del uso de la escalera de caracol hecha por Le Corbusier que, como ha apuntado Colin Rowe, es la invención central excitante y organizativa del espacio. Ver, por ejemplo, el Spiral Museum o el Pabellón Suizo, donde, como dice Rowe, la escalera actúa como una espiral o una turbina que erosiona un plano y lo reduce a una turbina (notas no publicadas de Colin Rowe).

- 23 Este tipo de reversión potencial dentro del dato físico señala, otra vez, la falacia de la analogía demasiado literal, fácil y perspectiva. Dentro de este contexto nos podemos preguntar la inutilidad de metáforas tales como *sobre los pesados laboratorios hay espumas, como burbujas de algún detergente cubista; un buen encabezamiento de vidriar la luz angular del Norte...* (*The style for the job*, de Reyner Banham, *New Statesman*, 14 de febrero de 1964). O también como *...un mar cristallino rebosando a través del techo de la pesada área del laboratorio e irrumpiendo en diamantinos rompientes sobre los sólidos muros a cada lado del podium* (*The word in Britain: character*, de Reyner Banham, *Architectural Forum*, agosto-septiembre de 1964).

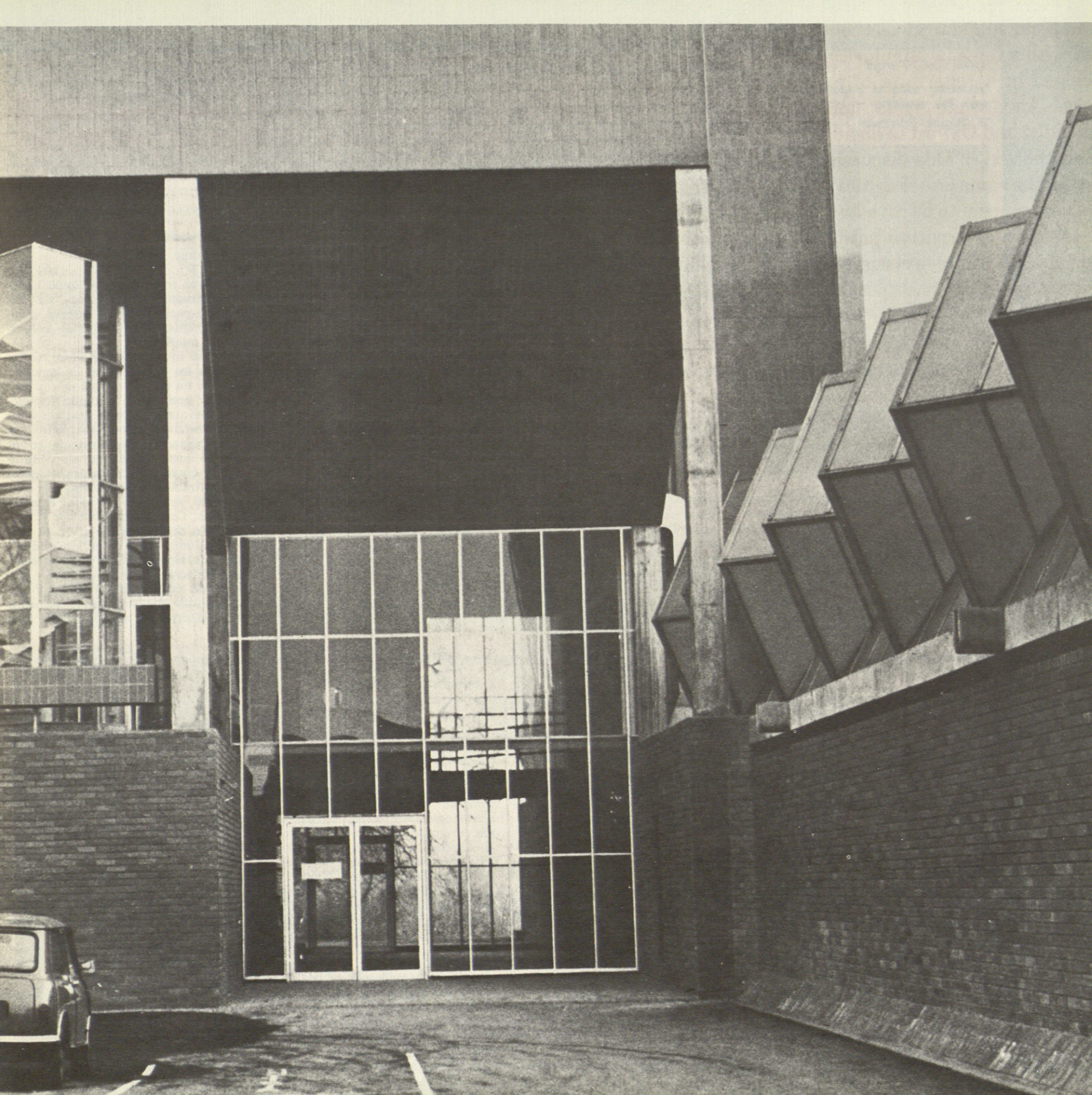
- 24 El mismo Stirling afirma que esto no es así. Dice que la diferencia no está tanto en la arquitectura, sino en las limitaciones que se han colocado sobre la arquitectura por la intención del programa, que es diferente para Leicester que para Cambridge y Oxford.

- 25 Esto choca con el argumento de Kenneth Frampton cuando dice que *su verdadera afinidad espiritual se apoya dentro de la gran tradición romántica americana contenida desde Frank Wright y que permanece viva en la actualidad en la obra de Louis Kahn* (*Leicester University Engineering Laboratory*, de Kenneth Frampton, *Architectural Design*, febrero de 1964). Aun así, el emparejamiento de Wright y de Kahn es una sobresimplificación. En el contexto de mi argumento, Wright puede ser visto como europeo y Kahn como americano.

- 26 Si es necesario un precedente histórico para tal hueco conceptual, sólo tenemos que comparar la obra de Frank Lloyd Wright después del triunfo de la *Wasmuth Publication* de 1910, con sus casas de la década previa.

El presente artículo fue publicado con anterioridad en *OPPOSITIONS*. Agradecemos a dicha revista las facilidades dadas para su inclusión en *ARQUITECTURA*. Traducción de Juan Pérez de Ayala.





John F. C. Turner

Vivienda: todo el poder para los usuarios

H. Blume Ediciones



Hoy, en las sociedades más desarrolladas, la gente no se aloja, es alojada; en un proceso según el cual, en la mayoría de los casos, toda participación le está vedada. (De la introducción a la edición castellana de F. Ramón.)

Este libro constituye una descripción y una defensa articulada del valor de la participación del usuario en el proceso mismo de su alojamiento. O, como dice Turner, *el alojamiento es una actividad* (housing is a verb). Sus tres Leyes de la Vivienda resumen las bases psicológicas, sociales y económicas de su tesis:

1. Cuando los ocupantes controlan las decisiones más importantes y pueden ofrecer su propia contribución al diseño, construcción o gestión de su vivienda, tanto el proceso como el medio ambiente producidos estimulan el bienestar individual y social. Cuando los usuarios no tienen control sobre las decisiones clave ni son responsables de ellas, el ambiente del alojamiento puede convertirse en una barrera para la realización personal y en una carga para la economía.

2. Lo importante en la vivienda no es lo que ésta es, sino lo que hace por los usuarios.

3. Las deficiencias y las imperfecciones en tu vivienda son infinitamente más tolerables si tú eres

el responsable de ellas que si lo es otro.

John Turner, uno de los más genuinos portavoces de la *cultura de los pobres*, es asesor independiente de política de vivienda social y profesor de la Architectural Association Graduate School de Londres. Ha vivido muchos años en Perú, ocupándose de problemas de alojamiento y comunidad, a menudo en asentamientos ilegales. Más tarde trabajó para el Instituto Tecnológico de Massachusetts y como profesor del Departamento de Estudios Urbanos y Planeamiento.

Ignacio Olmos Vicente

Guajardo

Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia

A través de generaciones se intentó sin éxito descubrir la técnica utilizada en la antigüedad del uso de la cera púnica como material básico en la pintura artística en sustitución del óleo. Tal sistema, descrito por Plinio como el más resistente y que *por su resistencia al agua, al sol y a los vientos* tuvo su aplicación práctica para pintar las naves de guerra, parecía una quimera hasta que Pedro Guajardo lo encontró.

En su obra se observan dos etapas perfectamente delimitadas. En la primera, al óleo, sus cuadros son de corte clásico. Es una pintura sencilla, serena, de aprendizaje, que comprende desde el año 1952 a 1970. En la segunda, a la cera púnica, sufre una transformación profunda. Evoluciona en la temática y en la estructuración de las formas con base en el más puro color. Su pintura, que el artista denomina *parapsicopintura*, está cargada de simbolismo y constituyen sus fuentes los misterios de la mente, del espíritu, de lo esotérico.

Quincenas Técnicas INCE

El aislamiento térmico

Durante las quincenas técnicas del Instituto Nacional para la Calidad

de la Edificación (INCE), celebradas del 14 al 25 de marzo de 1977 por el Ministerio de la Vivienda, se expusieron diferentes conferencias que recoge el presente volumen.

Las conferencias expuestas en la quincena fueron las siguientes: *Principios teóricos del aislamiento térmico en la edificación*, *Normas sobre el aislamiento térmico en España*, *El aislamiento térmico como ahorro de energía*, *La repercusión del aislamiento térmico en el coste de la edificación*, *Los materiales aislantes y su colocación en obra*, *Técnicas de aislamiento térmico en edificios construidos*, *Laboratorios y técnicas de ensayo para el aislamiento térmico* y *La homologación de los materiales aislantes*.

Además de los textos de las conferencias, el libro recoge el anexo de reglamentaciones (decreto 1490/1975, de 12 de junio, por el que se establecen medidas a adoptar en las edificaciones con objeto de reducir el consumo de energía; aspectos referentes a aislamiento en las Normas Tecnológicas de la Edificación, y aspectos referentes a aislamiento en las Normas Técnicas de Viviendas Sociales) y la relación de expositores en la Quincena.

Marino Folín

La ciudad del capital y otros escritos

Editorial G. Gili, S. A.

Este libro contiene un resumen de los trabajos de una de las principales líneas de análisis teórico desarrolladas en la Escuela de Arquitectura de Venecia. En torno a los términos de Arquitectura como utopía progresiva y arquitectura como apologética, se ha articulado el debate más reciente sobre la disciplina arquitectónica y su historia.

La primera parte del libro comprende la relectura de Marino Folín de algunos pasajes del *Capital* y de las *Grundrisse* con la intención de alcanzar la formulación de unas primeras hipótesis para una comprensión de la arquitectura. Otra parte reproduce algunos elementos singulares de discusión de la idea de ciudad como capital fijo. Y, en su tercera parte, recoge otros estudios monográficos dedicados a la discusión histórica de los orígenes de la

urbanística moderna, la *Grosstadt*, y las ciudades norteamericanas de fundación industrial.

A. J. Elder y M. Vandenberg (Ed.)

Construcción

H. Blume Ediciones

El texto trata del diseño de todos los elementos del edificio que cierran espacios, ya sea externa o internamente, suelos, paredes, cubiertas y tejados.

Como introducción general, se refiere a los cerramientos en general: realiza un estudio global de las funciones que deben cumplir los elementos que forman el edificio y facilita referencias precisas sobre dos condicionantes que influyen en el diseño constructivo en su conjunto: el coste y el dimensionamiento. A continuación, el contenido de este manual se divide en dos grandes grupos: Cerramiento exterior y Subdivisión del espacio interior. El primero comprende todos los elementos que separan el volumen interno del edificio del medio exterior. El segundo comprende el conjunto de elementos que subdividen el volumen interno del edificio. Cada una



de estas partes del manual comienza con un estudio técnico general en el que se pasa revista a las funciones de los elementos comprendidos en ese grupo, los problemas que les afectan y las formas de re-

solverlos. Después del estudio técnico general, se incluyen estudios particulares y hojas informativas sobre los elementos tratados.

Giorgio Boaga

Diseño de tráfico y forma urbana

Editorial G. Gili, S. A.

Este libro nace de la necesidad de revisar a fondo los criterios tradicionales de planteamiento de la proyección viaria y las consiguientes

Giorgio Boaga es profesor numerario de Tecnología de la Arquitectura en la Facultad de Arquitectura de Roma desde 1970, y ha enseñado Topografía y Construcciones Viarias en la misma Facultad de 1963 a 1971.

Farrington Daniels

Uso directo de la energía solar

H. Blume Ediciones

El uso directo de la luz del sol para satisfacer las necesidades básicas humanas de energía es de importancia fundamental para la supervivencia del hombre sobre la Tierra, puesto que los combustibles almacenados orgánicos o fósiles se están consumiendo a un ritmo increíble. Únicamente las plantas verdes son capaces de convertir la energía solar en combustible y comida adecuada a las necesidades animales, pero las cantidades producidas de esta manera, aunque grandes, no podrán cubrir las demandas actuales cuando los com-

el uso directo de la energía solar. El libro ha sido desarrollado a partir de una conferencia de la Sección Sigma Xi pronunciada en la Universidad de Yale en abril de 1960 y de un ciclo de conferencias, también de Sigma Xi, celebrado en 1951 y está basado en parte del programa de investigación del autor sobre energía solar realizado durante la pasada década.

En este volumen se describe la investigación y experiencias realizadas acerca de colectores de radiación solar, cocinas solares, calefacción, secado industrial y agrícola, almacenamiento de calor, hornos y motores solares, refrigeración y enfriamiento, conversión fotoquímica y muchos otros usos.

Philip Steadman

Energía, medio ambiente y edificación

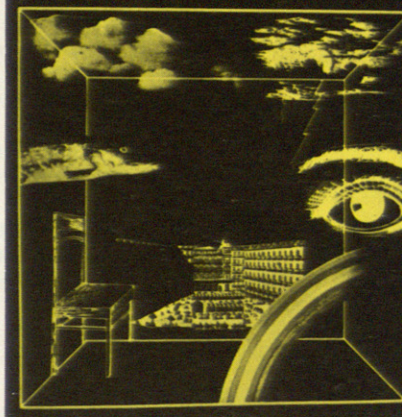
H. Blume Ediciones

El texto contiene un estudio de los diferentes métodos de conservación de energía en edificios y de las nuevas fuentes de energía para la construcción e indica diferentes modos de diseñar edificios de forma que tengan un impacto menos destructivo en el entorno natural. Incluye temas sobre los modos de conservar energía en los edificios convencionales; sobre energía solar y su utilización en el calentamiento y refrigeración ambiental, calentamiento del agua y producción de electricidad a escala de un solo edificio utilizando células fotoeléctricas; sobre la utilización a pequeña escala de la energía del viento y del agua; sobre el tratamiento de los productos de desecho, para su conversión en abono y la utilización de gas metano como combustible mediante la descomposición anaerobia de materia orgánica, y sobre la conservación de agua en los edificios. Incluye una lista de los edificios solares que actualmente existen y de los proyectos que incluyen algunos de estos factores.

Cada capítulo incluye una pequeña historia de los experimentos y avances recientes, seguido de una explicación de cómo se pueden aplicar estos principios en el diseño de edificios, con ilustraciones en los proyectos concretos. Contiene listas

Energía, medio ambiente y edificación

Philip Steadman



detalladas de edificios, fabricantes de equipos (molinos de viento, calentadores solares, etc.) y otras fuentes de información, además de extensas bibliografías.

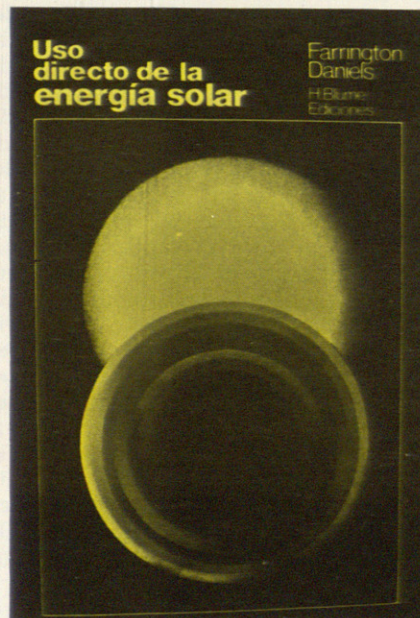
F. Indovina (Ed.)

El despilfarro inmobiliario

Editorial G. Gili, S. A.

Los ensayos que se recogen en este libro analizan el problema actual de la vivienda en Italia (...una situación aparentemente contradictoria en la que a un exceso de oferta se opone una demanda insatisfecha en la que a dicha demanda, de casas baratas, se contraponen una producción sumamente exigua de viviendas de este tipo, en la que la intervención del Estado tiende a disminuir pese a unas instancias sindicales y un conflicto social que deberían imponer un incremento de construcción estatal de viviendas), pero respondiendo al objetivo común de insertar estos fenómenos contradictorios en un marco general que permita estudiar el problema desde criterios que vayan más allá del propio sector.

De la edición castellana, que selecciona los ensayos que más se adecuan a nuestra realidad, se ha cuidado el Centro de Estudios Territoriales y Ambientales (CETA) de Madrid, y va precedida de un prólogo de Jesús Gago Dávila, miembro del mismo.



bustibles almacenados (carbón, petróleo y gas) se hayan agotado por completo.

El propósito de este libro es fomentar el interés de científicos e ingenieros en la investigación sobre

formas de solución que en la actualidad son totalmente insuficientes para los objetivos que deben cumplir. La intención de Giorgio Boaga es articular un tratado general del problema en el que se toquen los principales aspectos de función, imagen y forma, implícitos en el proceso del proyecto de vías públicas, y en el que se marquen las directrices para estudios ulteriores de detalle y de sector. También pretende llegar a unir las obras de carácter urbanístico y las tecnológicas claramente escindidas en la actualidad, dotando a las primeras de un mínimo de sistematicidad y de rigor tecnocientífico y enmarcando a las otras en un planteamiento de conjunto que, aunque realista, quede desvinculado de todo determinismo dogmático visible.

Alberto Villar Movellan

Juan Talavera y Heredia

Colección Arte Hispalense. Publicaciones de la Diputación de Sevilla. Sevilla, 1977

Excesivamente centrada quizás la crítica contemporánea de la primera mitad del siglo xx en el fenómeno racionalista, pocos han sido los estudios tendentes a explicar o comprender qué fue lo ocurrido entre un modernismo fin de siglo y la aparición de los primeros elementos pertenecientes al lenguaje racionalista. Definido este periodo de forma vaga como historicista, de vuelta a esquemas nostálgicos —de hecho el *brindis del Retiro* y los planteamientos reaccionarios de Menéndez Pelayo no están alejados de Rucabado—, la verdad es que el estudio del momento plantea toda una serie de interrogantes y contradicciones que obligan a su análisis.

Enfrentándose a los arquitectos que pretenden plantear la arquitectura nacional en términos de respuesta formal al desastre del 98, arquitectos por otra parte que intentan perpetuar los esquemas de una solución *nacional* y que responden a los intereses de la vieja aristocracia, la nueva clase que empieza a tomar cuerpo a partir del siglo xx pretende, por el contrario, intentar ajustar sus esquemas al cuadro general de la burguesía europea de estos años. Por ello y frente a unos arquitectos que pretenden mantener los esquemas compositivos ligados todavía a esquemas barrocos, últimos proyectos de un Beaux-Arts mal entendido, surgen toda una serie de personalidades que busca la manera de desarrollar unos esquemas vieneses —más cercanos a Olbrich que a Wagner— donde el juego de volúmenes o lo que puede ser la forma de componer se entiende más que como simple problema de fonemas pertenecientes al lenguaje historicista. Y es entonces cuando la preocupación por entender lo que significa el clasicismo —en este caso un casticismo, como apunta Torres Balbas— se va a oponer a los intentos grandilocuentes de la llamada *arquitectura nacional*. Se trata de ver cómo frente a la *escuela montañesa* —a la postura de Rucabado— se enfrentan desde 1917 toda una serie de arquitectos que, utilizando todavía la historia, pretenden comprender el sentido y alcance de una enseñanza tradicional.

A pesar de que los dos grupos existentes puedan utilizar los elementos pertenecientes al lenguaje historicista, el problema en realidad se centra en torno al clasicismo. Entendiendo el clasicismo como un conjunto de normas, de reglas fijas definidas a través de un código, la operación que realizan los arquitectos que se enfrentan a la escuela montañesa es clara: sustituyen los órdenes por la normativa que constituye la historia, refiriendo las normas a la tradición arquitectónica o a la arquitectura popular. Planeándose que la respuesta debe devenir a partir de un proceso de diseño —como consecuencia de un proceso de comprensión del tema del clasicismo— el nuevo concepto de una arquitectura artesanal va a enfrentarse paulatinamente a los esquemas del neobarroco. Parece entonces como si la frase de Loos *... el que tenga algo que decir, que salga de las filas y que calle* se pudiese aplicar a ciertos individuos del caso español que intentan encontrar su camino a través de los estudios de la arquitectura popular o tradicional. Y entre estos arquitectos se encuentra Juan Talavera.

El texto que acaba de publicar Alberto Villar sobre este arquitecto es importante no sólo porque trata monográficamente de un arquitecto notable, sino porque explica el enfrentamiento que existió en la Sevilla de los primeros años del siglo entre Aníbal González y Talavera. Desempeñando el primero el papel de un arquitecto representante de una *arquitectura nacional*, sus obras son ejemplo de cuál puede ser la visión que del *tipismo* tienen los eclécticos que pretenden reconvertir en *andaluza* la arquitectura montañesa de Rucabado. Componiendo el proyecto en función de los ornatos y elementos «representativos» de lo que ellos consideran el lenguaje tradicional, en Talavera, por el contrario, lo que se manifiesta es la voluntad de partir de los estudios de arquitectura popular, siguiendo a aquel gran personaje —primer arquitecto y después editor no sólo de revistas, sino también de las *Misiones de Arte*— que fue don Pablo Gutiérrez Moreno.

Rechazando Talavera el monumentalismo gratuito de González —que en algún sentido nos podría recordar ciertas composiciones de Rieth, como en su día estudiara Amezcua al tratar de Palacios— lo que queda en cuestión no es tanto el

lenguaje historicista como la propia forma de componer, criticándose en Aníbal González su obsesión por las *citas* arquitectónicas que hacen olvidar la verdadera naturaleza de los elementos que se manipulan. Intentando olvidar los conceptos *andalucistas* productos del tipismo, Talavera intenta analizar en cada caso concreto la referencia en cuestión y por ello su voluntad de trabajar sobre una arquitectura *humilde* en términos de Tessenow tiene una gran importancia en los momentos en que Blas Infante empieza a desarrollar su ideología en *El Ideal Andaluz*.

Existe, pues, una búsqueda de la arquitectura nacional en Talavera, tal y como la entendieron Domenech o Puig en Cataluña, Ribes en Valencia, Smith en el País Vasco o Torres Balbas en Madrid. Pero esa búsqueda de la arquitectura nacional se entiende como una voluntad de abandonar los tipismos, los detalles arquitectónicos, los adornos o aquellos ornatos que criticaba Loos para intentar comprender de nuevo, a partir de la norma, de la clásica academia, cuales son los conceptos del proyecto. Abandonando el historicismo pastichero, Talavera estudia y evoluciona sobre el adorno, viendo cuando éste es accesorio y cómo entonces en cada caso es posible tratarlo. Pero queda claro que su obsesión la constituye la idea de composición, la definición de los elementos constitutivos de la planta, una idea en suma que radica en la aplicación de unos intentos por definir elementos característicos y donde el adorno sea ahora, voluntariamente, inexplicable. Su voluntad de abandonar el tipismo y de volver a comprender lo que es la composición lo separará de arquitectos como Lavin, Rucabado, Bringas o Traver. Sustituyendo la cita por la ornamentación, el sentido del proyecto no va a ser su referencia historicista, sino su posible funcionalidad. Frente a una arquitectura de fachada como es la que plantea González, él define una nueva arquitectura donde todo queda basado en la planta y donde el adorno —insistimos— es voluntariamente inexplicable.

Importante el estudio de Talavera para los que creen —y a fin de cuentas el concurso de Córdoba todavía está cerca— que la arquitectura andaluza se resume en términos de toldos y geranios.

Carlos Sambricio.

English summary

CITY AND ARCHITECTURE:
THE WORK OF THE SALADO TEAM
(Haro, Marín de Terán y Del Pozo) IN SEVILLE
Page 5

To practice architecture today in Sevilla is *difficult and heroic* according to Antonio Bonet Correa. This arises from the acceptance of a false academic tradition which maintains the city's Monument Commission in control of the old city and secondly, from the socioeconomic conditions of a rural province, conservative in nature, which make it difficult to foster the *new spirit* that is required by truly renovative architecture.

The office to Enrique Haro, Luis Marín de Terán and Aurelio del Pozo formed as a means of collaboration and defense in an environment, if not hostile, at least indifferent to their approach. Their works, such as the house on the corner of La Ronda de Pío XII, the new studio in the patio of the Duclos house by Sert, are small in nature and renounce a false technological appearance in favor of local materials. Though admittedly unable to modify the structure of the city, their projects serve as strong examples of an innovative use of the language of the Modern Movement.

THE CONSTRUCTION OF THE CITY
Page 8

In the words of F. Villanueva, L. Alvarez and J. Ruesga, *the panorama of the architecture of a city isn't complete with merely the presentation of a series of works by specific authors*. This view should be complemented with an investigation into the *other architecture*. References to this other type of architecture, which is traditionally witnessed in the residential sector, has commonly employed such terms as *popular architecture*, *anonymous architecture*, *architecture without architects*, etc. All these definitions embody an element of rejection of the institutionalization of this type of architecture or at least a rejection of the participation of the architect in its creation.

By citing examples from the city of Seville and through tracing briefly the recent socioeconomic history of the housing crisis the city, the authors argue that less and less will it be possible to construct monumental architecture or *architecture with an author*. They propose that it is time for the architect to intervene in and systematize or institutionalize this *other architecture* in order to begin to resolve the current housing crisis.

CRISIS IN ARCHITECTURAL EDUCATION
Page 48

In the second part of his three part series about the crisis in architectural education, Jorge Togneri describes the pro-

cesses of design and construction and their relation to the general process of production. He points out how the current situation simultaneously influences the practice of architecture and architectural education.

In defining a non-linear design process, Togneri states that it is a search for an idea congruent with the many requirements expressed. The final form is the spatial synthesis or an ordered vision which clearly represents all the facets of necessity. Inherent contradictions, however, exist in the process: limits of time and energy employed restrict the search for an optimum. The concept of optimum itself varies across social groups. The design process is also a dialectic process of knowledge. On one hand it embodies previously accumulated knowledge and on the other, the information of the present problem.

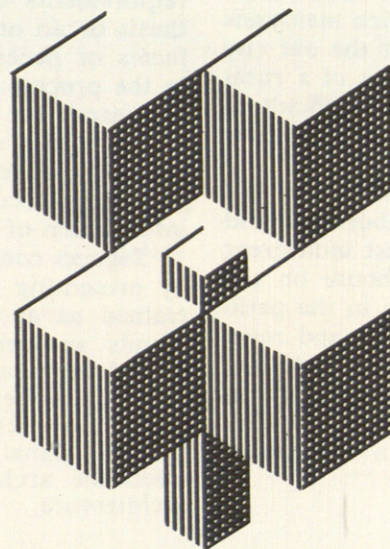
Togneri continues his analysis of architectural education by presenting the notion that many times the architect is trained as an artisan when current industrial society demands another approach. In the face of this contradiction three measures are suggested: 1) a critical revision of what is to be taught, keeping in mind the definition of architecture, 2) a revision of the technical skills necessary, and 3) an analysis of the historical relation that exists between the architectural degree and the actual practice of architecture.

REAL AND ENGLISH:
THE DESTRUCTION OF THE BOX
Page 54

In this careful analysis of an apparent architectural syntax, Peter Eisenman offers an interpretation of the Leicester Engineering Building by Stirling and Gowan. He attempts to uncover the precise manner in which Stirling has rewritten the words of modern architecture.

Throughout the history of architecture it has been possible to identify certain contemporary cultural phenomena through the examination of individual buildings. From the many building campaigns of Notre Dame to Ville Savoye, there are examples of buildings with a level of concern for iconography which, because this concern transcends the idea of building as either a functional container or an aesthetic object, provides a mirror for prevailing social attitudes, often more revealing than the written word.

By concentrating on mass, surface and volume, Eisenman demonstrates that Leicester may well be regarded as a reactionary exercise in the manipulation of a received tradition; a tradition compounded as much out of the compositional sets of Cubism and Constructivism, as it is out of specific syntactical references to either the industrial past or to the rationalism of the Modern Movement.



EMIXSA
...la estructura



avda. reina mercedes, 25 - 616600 - SEVILLA

VIGAS
HH
VIGAS
moris
FORJADO RETICULAR
r3



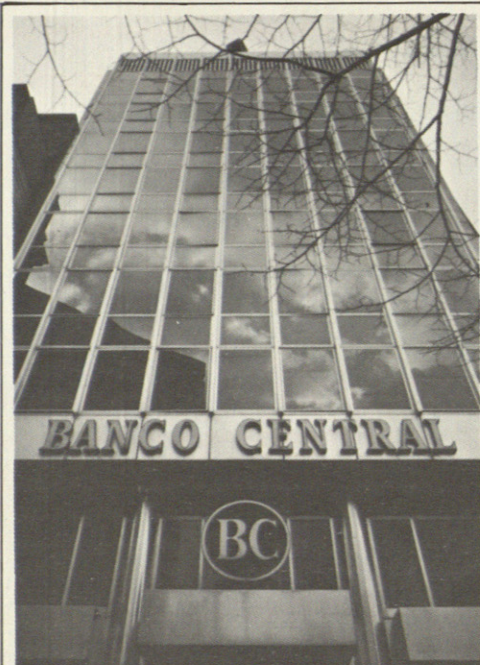
BANKINTER. ARQTOS. RAFAEL MONEO - RAMON BESCOS

LADRILLO PRENSADO

Hijo de Cándido, Germán Estéban

LADRILLO CARA VISTA Y TODA CLASE DE PRODUCTOS CERAMICOS
OFICINAS Y FABRICA: AVDA. SANTANDER, 51. TELS. 71 20 22 - 71 20 66
APARTADO 31. PALENCIA

BANCO CENTRAL EN BILBAO



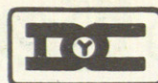
EDIFICIO DE COBASA EN BARCELONA



POLIGONO SUR EN SEVILLA



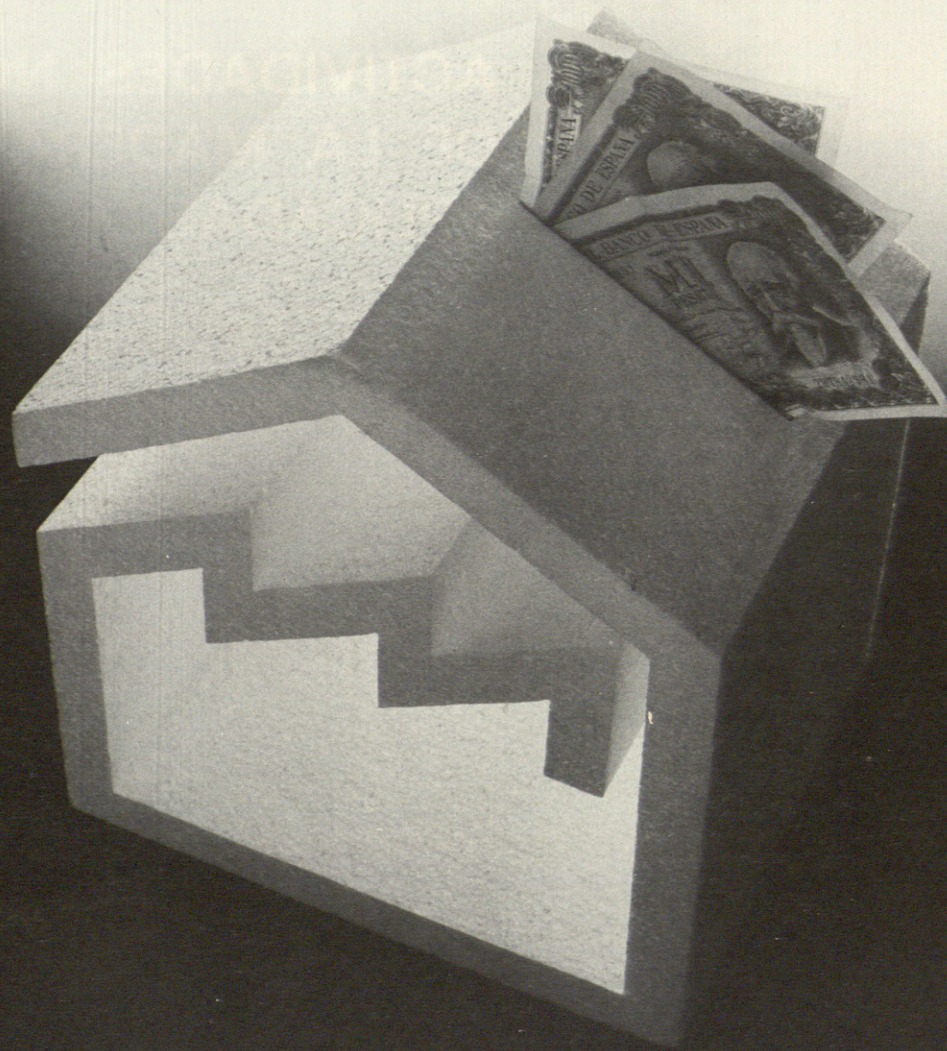
VIVIENDAS EN ARGENTINA



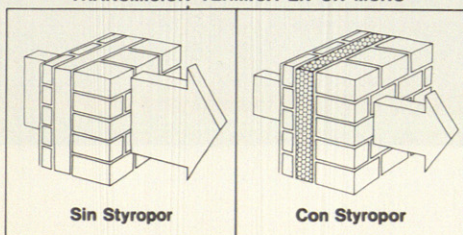
**DRAGADOS
Y CONSTRUCCIONES, S.A.**
Empresa constructora

® Styropor

Ahorro de energía, que mantiene bien "aislado" su bolsillo



TRANSMISION TERMICA EN UN MURO



La energía que se consume en calefacción y refrigeración, en un edificio que no cuenta con un adecuado aislamiento térmico, atraviesa las paredes y se pierde.

Styropor es el aislante eficaz que impide, al mismo tiempo, la pérdida del calor, del frío... y de su dinero.

Cuando al proyectar un edificio se decide la aplicación de aislantes a base de **Styropor**, se está dando un paso decisivo para conse-

guir el máximo ahorro de energía, con un coste insignificante; es decir, que resulta muy rentable aislar con **Styropor**.

Las planchas a base de **Styropor** tienen un bajo coeficiente de conductividad térmica y pueden aislar temperaturas entre -150°C y $+90^{\circ}\text{C}$; su manipulación y colocación resultan fáciles, por su peso casi inexistente y su tacto agradable; son inalterables frente a la humedad y de duración ilimitada.

Styropor es poliestireno expandible fabricado con la garantía BASF en su planta de Tarragona, que nuestros clientes transforman bajo licencia. Usted lo encontrará en el mercado en forma de planchas con diferentes nombres comerciales.

Día a día son más los arquitectos, técnicos, constructores e inmobiliarias que utilizan **Styropor** en sus edificios. Porque cada día son más las personas preocupadas por el ahorro de energía... y por mantener bien "aislado" su bolsillo.

El poliestireno expandible tiene nombre propio.

® **Styropor**

BASF

Don _____
Profesión o cargo _____
Empresa _____
Actividad _____
Calle _____
Población _____
Deseo recibir más información sobre aplicaciones de **Styropor** en construcción



centro información
® **Styropor**

Paseo de Gracia, 99
Barcelona 8

© Marca registrada de BASF



ACTIVIDADES NORMALIZADAS DE LA MADERA APLICADAS A LA EDIFICACION



FRENTES DE ARMARIO EN CORREDERA



CARPINTERIA EXTERIOR TRADICIONAL

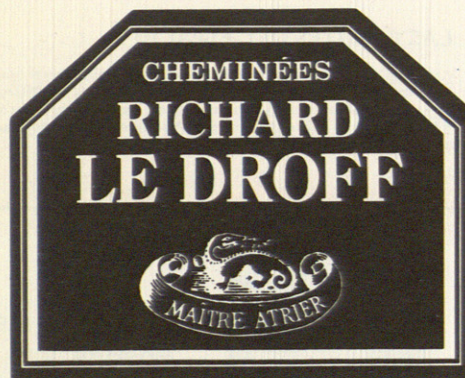


GUILLEN Industrias
de la Madera

FABRICA: Villacañas (Toledo) - Tel. 287

Exposición permanente: Juan XXIII, 22 - Madrid-3-Tels. 2341914 - 2342251

Más de 500 soluciones
en chimeneas prefabricadas.
Su idea realizada ya



CHIMSA

Edificio Urbis. Avda. República Argentina 66. Sevilla

PUBLICACIONES c.o.a.m. catálogo de existencias

Servicio de Información y Publicaciones

Las siguientes publicaciones se editaron como catálogo de distintas exposiciones, organizadas por el COAM en el periodo Septiembre 76 – Septiembre 77.

Se elaboraron con la idea de que sobrepasaran el ámbito del mero catálogo; dotándolas de suficiente amplitud y densidad informativa, pensando en su utilidad, independientemente de la propia exposición.

Así, clausuradas las exposiciones, estas publicaciones continúan ofreciendo la información contenida en las mismas, prolongando la utilidad del trabajo realizado por nuestras Comisiones.



LOS MINUSVALIDOS
y las Barreras Arquitectónicas

LOS MINUSVALIDOS Y LAS BARRERAS ARQUITECTONICAS

Recoge el material de nuestra Exposición de noviembre de 1976, acerca de este tema, que tuvo un amplio eco en los medios de difusión. Gráficos y textos cedidos por el SEREM, the Handicapped Section of the North Carolina State Building Code, Guides pour Handicaps, y otros organismos.

124 págs.

200 ptas.

Exposición de reforma interior de piso
o hacia la resurrección de la vieja ciudad

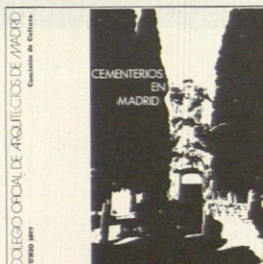


REFORMA INTERIOR DE UN PISO O HACIA LA RESURRECCION DE LA VIEJA CIUDAD

Contiene amplia información acerca del Proyecto de la reforma interior de un piso situado en un edificio del siglo XIX, emplazado en una zona histórica de Madrid, obra del Arquitecto D. Jaime Tarruell Vázquez.

80 págs.

150 pts.



CEMENTERIOS EN MADRID

No es catálogo de Exposición; este folleto responde a una actividad similar, una Mesa Redonda sobre el tema, celebrada en el COAM y de la que se hizo eco la Prensa. Actuó de ponente Julio Cano Lasso. Recoge los textos de las intervenciones y material gráfico.

24 págs.

100 ptas.



EL VIADUCTO Y LO DEMAS

Documentación gráfica acerca del viaducto, y otros edificios madrileños de interés en peligro de desaparición; algunos ya derruidos.

56 págs.

100 pts.

ARQUITECTURA DEPORTIVA



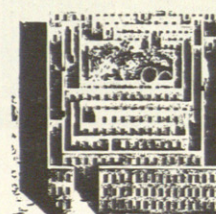
ARQUITECTURA DEPORTIVA

Recoge abundantes planos y fotografías de un total de diecinueve Proyectos de Instalaciones Deportivas diversas (Complejos Deportivos, Parques, Gimnasios, Pabellones).

86 págs.

150 ptas.

MEDIO AMBIENTE URBANO



MEDIO AMBIENTE URBANO

Recoge el material gráfico y literario presentado en la exposición que sobre tema tan vivo se organizó en nuestra Sala de Exposiciones, cerrando el curso pasado.

62 págs.

150 ptas.



SORIA, LA OLVIDADA

Recoge abundante documentación gráfica acerca del estado de los monumentos histórico-artísticos de la provincia de Soria. La exposición que acompañaba pertenece a una serie organizada por nuestro Servicio Histórico, para llamar la atención acerca del estado de nuestro Patrimonio Histórico-Artístico. Además, sirve de Guía, para visitar la arquitectura monumental de la provincia.

70 págs.

150 pts.



SOBRE EL PLAN ESPECIAL AVDA. DE LA PAZ

Folleto sobre "la renovación urbana en la Avenida de La Paz y conflictos sociales" que, junto con la Exposición de igual título, encargó nuestra Comisión de Urbanismo a un equipo de compañeros.

En sus páginas leemos: "Aunque se basa en una operación viaria, el Plan Especial de la Avenida de la Paz establece la reestructuración de la propiedad y el uso de 1.290 hectáreas del casco urbano Madrileño, afecta directamente a 72.000 personas, supone una inversión pública superior a los 8.000 millones de pesetas, y potencia una operación inmobiliaria en la que van a circular más de 320.000 millones de pesetas, para la construcción de unas 54.000 nuevas viviendas, con lo que se instalarán en la zona aproximadamente, 280.000 personas".

102 págs.

150 pts.



MONUMENTOS NACIONALES MADRID Y PROVINCIA

Es el catálogo de la tercera Exposición de la Serie del Servicio Histórico. Recoge muy interesante documentación gráfica de los monumentos histórico-artísticos de la Provincia de Madrid y de la Capital, éstos últimos clasificados en: Parques o Jardines, Palacios, Iglesias, Museos, Elementos Públicos Singulares, Monumentos incoados recientemente (Hospital Maudes, La Corrala...), Edificios Desaparecidos (Iglesia del Buen Suceso,...) y el "Racionalismo Arquitectónico".

74 págs.

150 pts.



LAS FUENTES DEL ESPACIO

Catálogo de nuestra próxima Exposición; la cual al igual que este folleto han sido elaborados por nuestro compañero J.M. DE PRADA POOLE. Plantea la cuestión de la producción del espacio arquitectónico y urbanístico desde la visión de su autor, Premio Nacional de Arquitectura del año 1975.

84 págs.

200 ptas.



Inmobiliaria, Constructora y Urbanizadora

Esto somos:

Inversión en obras:	5.519 millones pts.
Patrimonio en solares:	4.015 " "
Patrimonio arrendamiento:	3.700 " "
Valor real del patrimonio inmobiliario según Audiberia Valoraciones, S.A.	33.735 " "
Capital y reservas	8.975 " "
Valor teórico de las acciones según balance:	198,74
Valor capitalización beneficios 6%	251,27

Esto hacemos:

Viviendas en: Niño Jesús, La Estrella, Moratalaz, Alcalá de Henares.

Apartamentos, oficinas, locales comerciales y garajes en Marqués de la Valdavia, San Bernardo, Buen Suceso, O'Donnell, Serrano, Azca, Potosí. Chalets y bungalows en Palma de Mallorca.

Delegación regional en Andalucía



Menéndez Pelayo, 71 - Tel. 251 01 00

La garantía de la construcción



ARQUITECTURA

PUBLICACION PERIODICA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID
NUMERO 211 - MARZO-ABRIL - 1978

