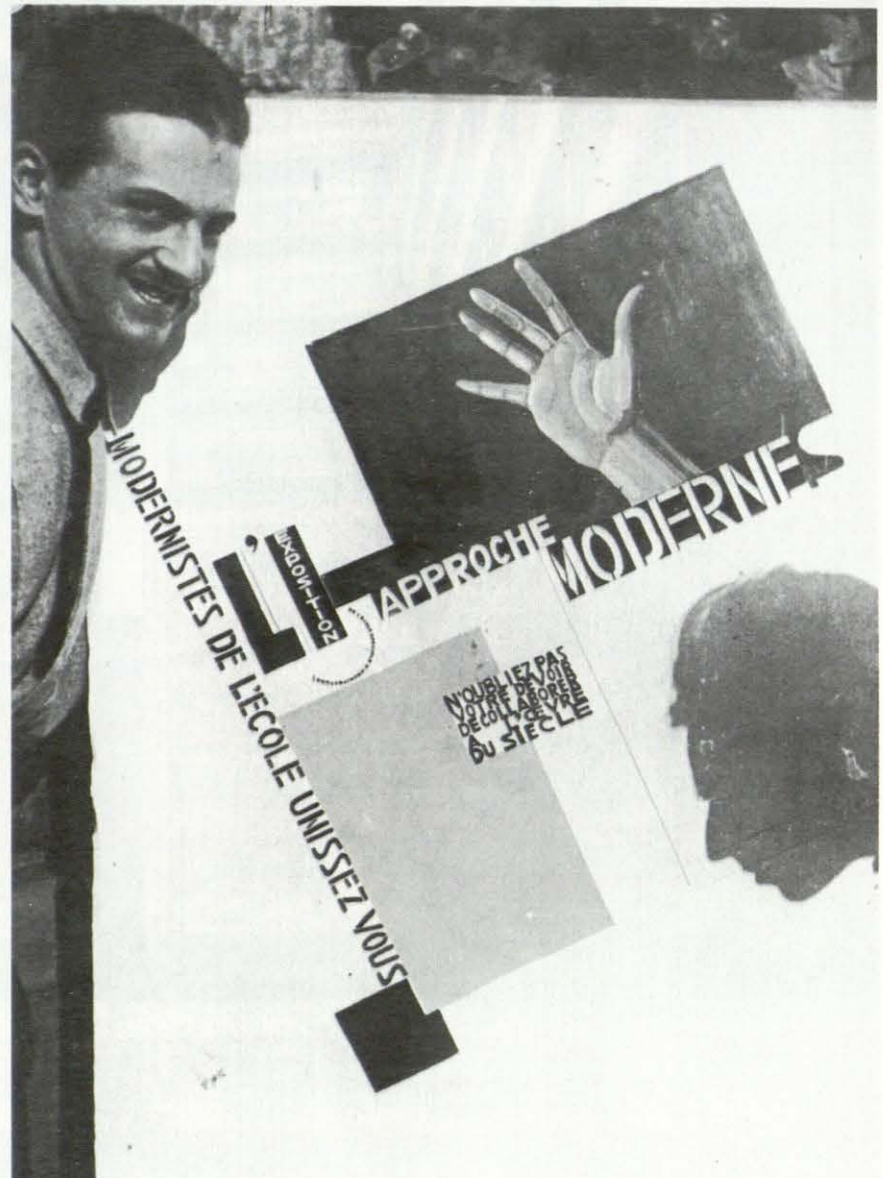




1. B. Lubetkin. Panel en L'école Speciale d'Architecture.

## THE SPIRAL AND THE CARYATID:

### Berthold Lubetkin

London, June 19, 1962. An old man slowly and painfully climbs the steps of the R.I.B.A.'s *Jarvis Hall*. He gathers himself together with a shyly satisfied gesture, and asks: "May I sit down? My doctor says my arthritis is not negotiable..."<sup>1</sup>. A standing ovation welcomes his presence. Berthold Lubetkin accepted, at 81 years of age, the *Royal Gold Medal* that the maximum British professional institution awards each year. His name joins a prestigious list, flanked by figures not only of undisputable renown, but also of diverse historical significance, James Stirling (1980), Sir Philip Dawson (1981), Norman Foster (1983), Charles Correa (1984), Richards Rogers (1985), Arata Isozaki (1986), Ralph Erskine (1987).... An institution he always believed was the sanctuary and platform of the most reactionary and conservative sectors within the profession and to which he never wished to belong, remembered just now to honor and celebrate publicly his memory: the memory of a man separated from the practice of architecture

30 years before, 18 of which, the first ones—until the death of his wife, after which he settled into a modest apartment in Bristol, where he presently writes his memoirs—, dedicated to the breeding of cows and pigs<sup>2</sup> in voluntary retreat, the effect of his own boredom as to be intentionally provoking, on his farm in Gloucestershire.

On this occasion, his speech commenced with indirect words—a blend of fine English humor, of the Olympic serenity of an octogenarian with a point of the harshness of the steps—on the terms on which he accepted the award: With a kid gesture but with firm and vigorous aloofness, almost solely because of the opportunity offered to express once more his convictions and to pass out to the world his radical message, so long kept in silence, from a stand of privileged resonance: "I was counting on saying how proud I am to receive this privilege, but I recalled just in time that pride is one of the seven capital sins, therefore, I can correct myself saying how happy I am on this occasion, insofar as I know that happiness has not yet been classified as a sin".

Condescending only in form, Lubetkin identified himself at

the outstart in the role of the untiring fighter, indomitable and incorruptible. Undoubtedly, eighty years of live experience in itself provides the right to speak and be heard: specially in these circumstances, and it seems that was what the newly acknowledged master pretended...

Expressing his wish that the award could be divided among all individuals who had collaborated with him in his work, he gave way thereon to a kind of ideological will: a general summary of the status of contemporary architecture, culminating in a kind of great universal rebuke.

Lubetkin referred to the famous work by Goya known as *The Dream of the Reason Produces Monsters* to characterize the professional moment as a moment of unimpeded retrogression, a moment of reaction and rear guard governed by a delirious and absolute irrationality evidenced in the unrestrained desire for originality and the empire of fashion laws. Such lack of sense would be provoked by the anti-irrational attacks of the overflowing subjectivism and skepticism of a self-alienated man which give way to a set of grotesque forms which try desperately to set forth the contours of an intellectual tundra

Londres, 29 de junio de 1982, un anciano sube lenta y penosamente los escalones del *Jarvis Hall* del R.I.B.A.; se recompone con un gesto tímidamente satisfecho, y a continuación pregunta: "¿Puedo sentarme? Mi doctor dice que mi artritis no es negociable..."<sup>1</sup>; una ovación cerrada acoge su presencia. Berthold Lubetkin aceptaba a los 81 años de edad la *Royal Gold Medal* que la máxima institución profesional británica concede cada año. Su nombre se incorpora a un prestigioso palmarés, flanqueado por los de figuras de reconocimiento indiscutible, pero también de diversa significación histórica. James Stirling (1980), Sir Philip Dawson (1981), Norman Foster (1983), Charles Correa (1984), Richard Rogers (1985), Arata Isozaki (1986), Ralph Erskine (1987)... Una institución que él siempre consideró como refugio y plataforma de los más reaccionarios y conservadores de la profesión, y a la cual nunca quiso pertenecer, se acordaba sólo ahora de honrar y celebrar públicamente su memoria: la memoria de un hombre apartado del ejercicio de la arquitectura hacía 30 años; 18 de ellos, los primeros —hasta el fallecimiento de su esposa, momento, a partir del cual, se estableció en un modesto apartamento en Bristol, en el cual, actualmente, escribe sus memorias—, dedicado a la cría de vacas y cerdos<sup>2</sup> en el retiro voluntario, tan efecto del hastío propio como también intencionadamente provocador, de su granja en Gloucestershire.

En esa ocasión, su *speech* comenzó con unas palabras indirectas —una mezcla de fino humor inglés, olímpica serenidad de octogenario y un punto de crudeza esteparia— en torno a las condiciones en que aceptaba el galardón: con gesto amable, pero con firme y vigorosa displicencia; casi únicamente por la oportunidad que se le daba de expresar una vez más sus convicciones y lanzar al mundo su mensaje radical, tanto tiempo mantenido en silencio, desde una tribuna de privilegiada resonancia: *Contaba con decir qué orgullo me causa recibir esta distinción, pero recordé justo a tiempo que el orgullo es uno de los siete pecados capitales. Por tanto, puedo corregirme diciendo qué feliz soy en esta ocasión, en cuanto que por lo que sé la felicidad no ha sido aún clasificada como un pecado*<sup>3</sup>.

Condescendiente solamente en la forma, Lubetkin se identificaba ya de entrada en el papel de luchador infatigable, insobornable e indómito. Sin duda ya por sí ochenta años de experiencia viva dan derecho a hablar y ser oído: no digamos ya en estas circunstancias;

y al parecer, esto es lo que el maestro recién reconocido pretendía...

La expresión de su deseo de que el premio pudiera repartirse entre todas las personas que habían colaborado con él en su trabajo daba paso, a continuación, a una especie de testamento ideológico: un repaso general a la situación de la arquitectura contemporánea, culminado con una especie de gran reconversión universal.

Lubetkin se refirió a la famosa obra de Goya titulada *El sueño de la razón produce monstruos*, para caracterizar el momento profesional como un momento de franco retroceso; un momento de reacción y retaguardia dominado por una delirante y absoluta irracionalidad, manifiesta en los irrefrenables deseos de originalidad y el imperio de las leyes de la moda. Tal falta de sentido estaría provocada por los ataques antirracionales del subjetivismo y el escepticismo desbordados de un *hombre autoalienado*, los cuales fructifican en un *juego de formas grotescas que intentan desesperadamente delimitar los contornos de una tundra intelectual, en una arquitectura travestida*<sup>4</sup>. El texto de la intervención se publicó poco después en el catálogo de la exposición presentada en el *Festival de Otoño* de París bajo el título de *La modernité: un projet inachevé*, junto a varios más, rubricados respectivamente por Jean-Philippe Chimot, Jean-Claude Garcias, Burghart Schmidt, Paul Chemetov, Jürgen Habermans y Kenneth Frampton. La exposición mostraba alguna obra reciente de 40 arquitectos de todo el mundo —Tadao Ando, Guido Canella, Alan Colquhoun, Roberto Gabetti & Amaro Isola, Vittorio Gregotti, Wilhelm Holzbauer, Arata Isozaki, Josef-Paul Kleihues, Richard Meier, Rafael Moneo, Gustav Peichl, Renzo Piano, Alvaro Siza, Allison & Peter Smithson, etc.—, seleccionados, lo mismo que los críticos en el uso de la palabra, en función de su supuesta vinculación, afinidad o fidelidad para con los ideales o motivos de la idea de modernidad, entendida en un sentido amplio. Lubetkin, sin embargo, al ser preguntado a tal respecto, dijo no haber visto allí modernidad alguna<sup>5</sup>.

Por supuesto, no llevó su medalla a París. Pero sí que pronunció otro discurso: el 4 de noviembre de ese mismo año, en la *Ecole Nationale Supérieure de Beaux Arts*; un discurso de idéntico tono admonitorio, también posteriormente publicado<sup>6</sup>. Calificando el momento como *apocalíptico* por la amenaza de una autodestrucción del mundo, Lubetkin declara culpable a una sociedad que *procla-*

in a disguised architecture<sup>4</sup>. The text of the speech was published shortly after Paris under the title *La Modernité: un projet inachevé*. Together with several others, it was signed respectively by Jean-Philippe Chimot, Jean-Claude Garcias, Burghart Schmidt, Paul Chemetov, Jürgen Habermans and Kenneth Frampton. The exhibition showed some recent works by 40 architects from all over the world —Tadao Ando, Guido Canella, Alan Colquhoun, Roberto Gabetti & Amaro Isola, Vittorio Gregotti, Wilhelm Holzbauer, Arata Isozaki, Josef-Paul Kleihues, Richard Meier, Rafael Moneo, Gustav Peichl, Renzo Piano, Alvaro Siza, Allison & Peter Smithson, etc.— selected, the same as the critics in the use of words, according to their purported link, affinity or faithfulness to the ideals or motives of the idea of modernity understood in an ample sense. Lubetkin however, when questioned to such respect, said he had not seen any modernity whatsoever<sup>5</sup>.

Naturally, he did not take his medal to Paris, although he did pronounce another speech: on November 4th of that same year, at the *Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts*, a speech with the same identical tone of rebuke, also published

later<sup>6</sup>. Calling the moment *apocalyptic* due to the menace of the world's self destruction. Lubetkin finds guilt in a society which proclaiming the permanent and universal kingdom of the absurd, automatically escapes from every reproach of chaos, attributing the predicament to everything except the system according to which society is responsible for itself. Present day art and architecture would be limited to, as set forth by Worringer<sup>7</sup>, interpreting the predominant ideology: today for today, architecture, as always, is the silent witness of decomposition, improvised daily through the help of scattered fragments, guided by desire, by obscure impulses, by unjustified passions, it is its own symbol of the era of the bluff and false countenance. In this situation, *The battle continues*, and the only exit is in resorting to reason: *"There is no postmodernism. There is only the continuity of modern battle, the same battle of the start of century to overcome empty conventionalisms, to reject lies, appearances, forgeries and imitations, and thus trace the road to a healthier architecture in which eloquence would replace words and self-advertising"*<sup>8</sup>.

The diagnosis for 1982 and 1983 is the same as always.

For example, the same as 1970: *"Betting for reason, for systematic thinking, for causality has been rejected... in favor of irrationalism and showmanship. Reason has been abandoned... because society prefers not to see what it does not wish to know. It is preferable to live in a sordid unperturbed reality"*<sup>9</sup>.

The tone of the speech and the arguments used allow us to read into them a direct continuity with those used in the historical battle for modernity in architecture. Lubetkin was still the same particularly outstanding protagonist of the English architectural scene of the 30's. Besides the reception found today to his radical exposition, there is something previous which must be stressed without delay: coherence, an active intellectual commitment, and being consequent with one's own principles to the ultimate consequences.

The maximum paradoxical character of the mass communications media would undoubtedly deserve thematic attention here. Only when he receives an award not in the least ambitioned does Lubetkin become merchandise, the object of publi-

mando el reino permanente y universal de lo absurdo, se escapa automáticamente de todo reproche de caos atribuyendo el atolladero a todo, menos al sistema por el cual la sociedad es responsable de ella misma; el arte y la arquitectura actuales no harían sino, según estableciera Worringer<sup>7</sup>, interpretar la ideología dominante: hoy por hoy, la arquitectura, como siempre, es testigo silencioso de la descomposición; improvisada día a día mediante la ayuda de fragmentos esparcidos, guiada por el deseo, las pulsiones oscuras, las pasiones injustificadas, es, símbolo propio de la era del bluff y del falso semblante. En esta situación, la lucha continúa y la única salida está en el recurso a la razón: "No hay postmodernismo. Hay solamente continuidad del combate moderno, el mismo combate de comienzos de siglo, para superar convenciones vacías, rechazar mentiras, apariencias, falsificaciones e imitaciones, y así trazar el camino para una arquitectura más sana en la que la elocuencia reemplace a las palabras y los self-advertising"<sup>8</sup>.

El diagnóstico de 1982 y 1983 es el mismo de siempre; por ejemplo, el mismo de 1970: "La apuesta por la razón, por el pensamiento sistemático, por la causalidad, ha sido rechazado... en favor del irracionalismo y el showmanship. La razón ha sido abandonada... porque la sociedad prefiere no ver lo que no quiere conocer. Se prefiere vivir en una realidad sórdida no perturbada"<sup>9</sup>.

El tono del discurso y el cariz de los argumentos empleados permiten adivinar en ellos una continuidad directa con los esgrimientos en la batalla histórica por la modernidad en arquitectura. Lubetkin seguía siendo el mismo que fuera protagonista particularmente destacado de la escena de la arquitectura inglesa de los años 30. Independientemente de la acogida que pueda llegar a encontrar hoy su radical planteamiento, hay algo previo que se impone subrayar sin dilación en él: la coherencia, un compromiso intelectual activo y un ser consecuente con los propios principios hasta las últimas consecuencias.

Sin duda merecería una atención temática expresa el carácter máximamente paradójico, aquí, de los mecanismos de la comunicación de masas: sólo cuando recibe un premio en absoluto ambicionado, Lubetkin se convierte en mercancía, en objeto de divulgación —consumo—, cosa que está dispuesto a asumir cuando lo acepta, con el fin de denunciarlo: un arquitecto famoso, es decir, reconocido por su originalidad histórica rabiosa, y utilizado —explo-

tado— siempre en términos de moda, aparece hablando en cuanto tal, justo contra toda pretensión de originalidad y contra el propio imperio de la moda...

En fin, independientemente de ello, de momento, si en la última década le ha sido rendido algún tributo real más allá del meramente honorífico, éste es precisamente el de la ampliación de los límites de su figura. El precipitado recurso a los depósitos de archivo con ocasión del premio oficial británico —en el marco de las revisiones generales de la historia a las cuales asistimos—, con las subsiguientes exposiciones y ediciones monográficas, ha contribuido a desvelar un Lubetkin más completo y más complejo que aquél que aparecía a rápidos relatos de la aventura moderna tan didácticos como ansiosos de conclusiones esquemáticas; tan clarificadores como por eso mismo llenos de juicios precipitados y palabras demasiado vagas.

Lubetkin ya no puede seguir siendo reducido a los ecos de un slogan —la modernidad vino de Rusia—, a la sintética imagen del advenedizo-adelantado autor de la emblemática escultura-con-pingüinos muy pronto convertida, para bien o para mal, en uno de los símbolos universales y exponentes tópicos de la modernidad arquitectónica y de su batalla en las islas, luego sorprendentemente replicada por unas desconcertantes cariátides que sugieren un fondo personal de incongruencia.

Aparte del cercano seguimiento de su trabajo por las revistas de arquitectura británicas coetáneas —*The Architectural Review*, *Architect's Journal*, *The Riba Journal*, *Building*, *Building Design*, etc.—, poca noticia próxima había hasta ahora del conjunto local de sus ideas y sus obras. La piscina para los pingüinos del Zoo londinense (1934) y los bloques de apartamentos Highpoint (fase I: 1933-5; fase II: 1938), aparecían normalmente destacados en las visiones generales de la arquitectura moderna en Gran Bretaña, e incluso en las historias más globales del Movimiento Moderno<sup>10</sup>. Ocasionalmente existían referencias a algunos otros edificios: el Centro de Salud de Finsbury (1935-8), el Dudley Zoo, el proyecto para el *Cen-trosoyuz* y el del Politécnico de Los Urales o el edificio de apartamentos de la *rue Versailles* de París, proyectado en colaboración con el francés Jean Grinsberg. Alguna vez se especifica algo más de la relación con él del grupo Tecton; otras se le confunde con él.

Aparte del texto de alguna conferencia suya en la *Architectural*

cation, of consumption, something he is willing to assume when he accepts it with the purpose of denouncing it. A famous architect, that is, acknowledged for his vehement historic originality, and used exploited —, always in terms of fashion, appears speaking against precisely all pretense of originality and against the very empire of fashion....

Thus, independently of such for the moment, if during the last decade he received any tributes beyond the simply honorific ones, this is precisely what extends the limits of his figure. A rushed resort to the archives because of the official British award, within the framework of the general revisions of the story we have before us and subsequent monographic exhibitions and editions, have contributed to unveil a more complete and complex Lubetkin than the one which often appeared just occasionally mentioned or quoted below a photograph in quick tales of modern adventure, as didactic as anxious for schematic conclusions, so clarifying, and for the same reason full of hasty judgements and too vague a word.

Lubetkin can no longer continue to be reduced to the echoes of a slogan —modernity came from Russia—, to the

synthetic image of the precious newcomer author of the emblematic sculpture-mith-penguins very soon transformed, for better or for worse, into one of the universal symbols and topic exponents of architectural modernity and of his battle in the islands, later suprisingly contradicted in the disconcerting cariátides suggesting a personal essence of incongruence.

Besides the close follow-up up of his work in contemporary British architectural magazine —*The Architectural Review*, *Architect's Journal*, *The Riba Journal*, *Building*, *Building Design*, etc.—, there was little recent notice up to now of the whole of his ideas and works. The penguin pool for the London Zoo (1934), and the Highpoint Flats (Phase I: 1933-35; Phase II: 1938) appeared normally highlighted in the general views of modern Architecture in Great Britain, even in the more global histories of Modern Movement<sup>10</sup>. Occasionally, there were references to some other buildings: the Finsbury Health Center (1935-1938), the Dudley Zoo, the project for the Soyuz Center and the Urals Polytechnic, or the apartment building at the *rue Versailles* in Paris, designed with the collaboration of the Frenchman Jean Grinsberg. Sometimes, the relationship with

the Tecton team is specified a bit more, others it is confused within it.

Besides the text of some of his lectures to the *Architectural Association*, later published in *The A. A. Journal*<sup>11</sup>, a more monographic treatment of this personality is to be found in the text by R. Fourniaux Jordan published in *The Architectural Review* in July 1955<sup>12</sup>.

A little before the *RIBA Gold Medal* was awarded, after agreeing to open his personal files, the Department of Architecture of the University of Bristol organized, sponsored by the *Arts Council*, a truly carefully tended exhibition with the purpose of offering a complete vision of his work and its historical significance. The exhibition came together with a catalogue with abundant information and some critical reviews, an authentic reference book by Peter Coe and Malcolm Reading<sup>13</sup>. Lastly, a subsequent exhibition, identical in character, held in Paris in 1983, provided the occasion to review and extend the English catalogue into a French edition even more exhaustive as to references and with the addition of new annotations and interpretative contributions.<sup>14</sup>

Association luego publicado en *The A.A. Journal*<sup>11</sup>, un tratamiento más monográfico del personaje se encuentra en el texto de R. Fourneaux aparecido en *The Architectural Review* en julio de 1955<sup>12</sup>.

Poco antes de la concesión de la *RIBA Gold Medal*, tras de que accediera a abrir sus archivos personales, el Departamento de Arquitectura de la Universidad de Bristol organizó, con el patrocinio de *Arts Council*, una exposición realmente cuidada con la pretensión de ofrecer una completa visión de su trabajo y significación histórica; la muestra fue acompañada de un catálogo con abundante información y algunos textos críticos —auténtico libro de referencia—, debido a Peter Coe y Malcolm Reading<sup>13</sup>. Por fin, una ulterior exposición de idéntico carácter en París, en 1983, fue la ocasión para revisar y ampliar el catálogo inglés en una edición francesa, aún más exhaustiva en cuanto a la referencias y engrosada con nuevas anotaciones y aportaciones interpretativas<sup>14</sup>.

Con todo, uno no encuentra todavía suficientemente esclarecido el nudo del planteamiento intelectual capaz de dar razón de la espiral y la cariatide: parecen remitir forzosamente a un conflicto insuperable de actitudes contrapuestas; pero, ¿cómo aceptarlo así, sin más, habida cuenta de su gran dedicación y proverbial fidelidad —expresamente asumida y proclamada por él mismo aún hoy— a un pensamiento teórico que necesariamente se las da de concienzudo, orientado, firme y seguro de sí mismo?

La dichasas —y literalísimas— cariatides que aguantan el techo de la entrada al inmueble Highpoint II pudieron ser, podrá decirse, un mero *lapsus* anecdótico, una especie de excentricidad puramente episódica, casual y a la larga irrelevante; cabrá achacarlas a un cierto sentimiento de nostalgia por el Orden Perdido, a falta de seriedad, de principios, de rigor, de convicciones, a la simple incoherencia... pero nada de eso es verosímil si se piensa en la fuerte orientación ideológica de toda la producción escrita y construida de Lubetkin —en absoluto, por cierto, demasiado amplia—, si se sigue de cerca el desarrollo del propio proyecto, e incluso si se observa el resultado del proyecto en su conjunto en contraste con el del bloque Highpoint I.

Al hacerlo, aparece en Lubetkin uno de los momentos más intensos del discurso moderno en arquitectura y, en su desarrollo, uno de los esfuerzos más notables de exigencia personal en la autocritica.

Peter Coe y Malcolm Reading presentaron, en su libro de 1981, un trabajo titulado *Art and Ideology*, que trataba de exponer en toda su amplitud la teoría de Lubetkin. El hecho de que estuviera construido a base de citar sus propios textos por extenso, haciendo recaer en ellos, mediante la técnica del *collage*, el auténtico protagonismo, proporciona al discurso un extraordinario interés. Precisamente, la primera cita que recoge puede resumir muy bien, conectado —incluso literalmente— con los aludidos parlamentos de inicios de los 80, el nudo de sus planteamientos generales: *"Tengo la convicción —dice Lubetkin— de que el verdadero fin de la arquitectura trasciende la auto-afirmación. La arquitectura es una tesis, una declaración de principios, una traducción de los objetivos sociales de una época dada. Su geometría rigurosa expresa la esperanza de la humanidad en comprender, explicar y controlar su entorno. Enfrentándose así a la subjetividad e hipocresía, la arquitectura revela un orden y una claridad universal en medio de un mundo que sin ello no sería más que una jungla de confusión mental. Tal es para mí el contenido de la arquitectura. Pero debo añadir que el contenido no significa para mí una historia, un sujeto o un programa. Significa una visión del mundo, una garantía visual de la coherencia de la experiencia de toda la humanidad. Puede ser un arma poderosa, una fuerza resultante comprometida en el campo del progreso, que pretende, quizá a través de múltiples mediaciones, transformar nuestra sociedad de simulacro en la que las imágenes espectaculares se anticipan a la realidad, y las recompensas a los servicios prestados"*<sup>15</sup>. Coe y Reading no dudan en referir la cita a la lectura y el estudio por Lubetkin de los textos de Marx, en los que el arte es presentado como instrumento de liberación y de transformación social, y la teoría como guía necesaria e indisoluble de la praxis. Marx, en efecto, había propugnado una nueva misión y condición de la teoría, a partir de un momento histórico en relación con el cual declaró, en la más famosa de sus *Tesis sobre Feuerbach*: *"Hasta ahora, los filósofos se han dedicado a interpretar el mundo de diversos modos, pero lo que es preciso es transformarlo"*<sup>16</sup> la teoría —la filosofía— no es tratada ya como una contemplación de la realidad desde el olimpo, sino como una argumentación inmediata de la praxis o acción transformadora y, al fin y al cabo, en un sentido estricto, como algo por fuerza directamente implicado en ella.

Estudiando en Moscú durante la Primera Guerra Mundial y la

All in all, one still does not find that the intellectual proposal capable of providing a reason for the spiral and the caryatid is sufficiently clear. They seem to be forced to resort to an unsurmountable conflict of contrasting attitudes, but how to accept so simply, taking into consideration his great dedication and proverbial fidelity —expressly assumed and proclaimed by himself even today— to a theoretical thought which necessarily emerges as conscientious, oriented, firm and sure of itself?

Those blessed —and very literal— caryatids holding up the roof of the entrance to the Highpoint II Flats could be, it may be said, a simple non-essential lapse, a kind of eccentricity in a mere episode, casual and irrelevant at the end. We could blame them for a certain feeling of nostalgia for a lost Order, for a lack of seriousness, of principles, of precision, of convictions, of simple incoherence..., but none of this is likely if we think of the strong ideological orientation of all of Lubetkin's written and constructed production —certainly not ampie at all—, if we follow closely the development of the project itself, if we observe the result of the project as a whole as compared to the Highpoint II Block.

In doing so, there appears in Lubetkin one of the most intense moments in the evolution of modern architecture, and in its development one of the most noteworthy efforts of personal demand on self criticism.

Peter Coe and Malcolm Reading presented in their 1981 book, a piece of work called *Art and Ideology*, which tried to set forth Lubetkin's theory in all its extension. The fact that it is built on quotes from their own texts and by extension, providing these, through the collage technique, with the authentic protagonism, grant the speech an extraordinary interest. Precisely, the first quote it uses may very well sum up, connecting —even literally— with the aforementioned speeches of the beginning of the 80's, the knot of his general exposition: *"I am convinced"* says Lubetkin *"that the true purpose of architecture transcends self-assertion. Architecture is a thesis, a declaration of principles, a translation of social objectives of a given era. Its strict geometry expresses the hope of humanity in comprehending, explaining and controlling its surroundings. Thus facing subjectivity and hypocrisy, architecture reveals universal order and clarity in the midst of a world which, without*

*it, would not be more than a jungle of mental confusion. Such is for me the content of architecture. But I must add that the contents do not signify for me a story, a subject, or a program. It signifies a vision of the world, a visual guarantee of the coherence of the experience of all humanity. It could be powerful weapon, a force resolutely compromised to the field of progress, which pretends, possibly through multiple intercessions, to transform our society of pretense, in which spectacular images anticipate reality, and rewards to services rendered"*<sup>15</sup>. Coe and Reading do not hesitate to refer the quote to Lubetkin's lecture and study of the works of Marx, in which art is presented as an instrument of liberation and social transformation, and theory is a necessary and inseparable guide to praxis. Marx, in effect, had defended a new mission and condition theory as of the historical moment in relation to which declared, in the most famous of his *Thesis on Feuerbach*: *"Until now, philosophers have dedicated themselves to interpreting the world in several manners, but what is necessary is to transform it"*<sup>16</sup>. Theory, philosophy, is not treated as the contemplation of reality from Olympus, but rather as the

Revolución bolchevique, Lubetkin se convencería muy rápidamente de la necesidad de una cultura filosófica y una convicción ideológica suficientemente sólidas, capaces de dar un cabal sentido a su trabajo de arquitecto. Junto a ello, sin embargo, tratándose de Lubetkin, la referencia habitual a unos casi míticos origen y pasados rusos no deja de resultar casi siempre convencional, un tanto vaga, y en todo caso relativamente misteriosa; por ejemplo, según Cohen hace notar, en lo que respecta a su protagonismo real en la escena arquitectónica soviética de esos y los siguientes años: a su exacto lugar en las vivas discusiones de estrategia y continuos debates programáticos<sup>17</sup>.

En un famoso artículo escrito en 1932 para *The Architectural Review* sobre el desarrollo de la arquitectura soviética entre 1917 y esa fecha<sup>18</sup> —un artículo que constituiría la fuente de referencia principal y casi única al respecto, hasta los estudios sobre el tema aparecidos ya a partir de los años 60<sup>19</sup>—, Lubetkin ofrece una imagen de las diferentes corrientes de vanguardia, en la que destaca fundamentalmente el contraste de dos tendencias bien diversas: la de los formalistas del ASNOVA y los constructivistas del OSA. Parece, por un lado, que tanto su formación en los Vhutemas entre 1920 y 1922— dominada por la presencia y orientación de Ladovskij y Docucaev—, como su posterior colaboración con el arquitecto Ivan Volod'ko en la preparación de exposiciones comerciales de la URSS en Francia y sus tres más importantes proyectos enviados a concursos soviéticos, inducen a situar con claridad la figura de Lubetkin de esos años del lado del ASNOVA, grupo partidario de una forma arquitectónica dinámica y contrastada, del cual Volod'ko era miembro destacado. Los tres proyectos aludidos, el del *Instituto Politécnico de Los Urales*, el de la *Unión de las Cooperativas (Centrosoyuz)* en Moscú —de 1928—, y el de *Palacio de los Soviets* —elaborado con H. Blum y G. Sigalin en 1931—, muestran sin embargo una combinación de dinamismo formal, simetría y atención a las condiciones generales del emplazamiento —es significativo el respeto a las alineaciones en el segundo de ellos— y a las funcionales —las propiedades acústicas de las salas del tercero—, que resulta difícil de definir y que puede parecer indiscriminada, si no incluso ya contradictoria; la espiral de la biblioteca que domina la composición vertical del primero adquiere todo su carácter paradójico cuando, en 1932, Lubetkin mismo condena ese tipo de forma

como expresión de una metafísica pequeño burguesa, más que del dinamismo revolucionario que veían en ella los admiradores de la famosísima torre de Tatlin<sup>20</sup>.

Lubetkin critica al mismo tiempo la manía utilitarista de quienes, representantes de la cultura de izquierda como los de la Metfak de Rodchenko, censuraban la falta de compromiso con la realidad de los temas del taller de Ladovskij en la Escuela de Arquitectura; en el artículo citado, un texto que acredita ya su posición exterior al debate de la cultura arquitectónica soviética y su papel de simple narrador, Lubetkin censura a la vez el ingenierismo romántico del taller de Rodchenko en los Vhutemas, el simbolismo maquinista de ciertas avanzadillas del ASNOVA y el simbolismo abstracto de su revista ARU, la palabrería utilitarista en la que terminaría el constructivismo SASS —último avatar de la OSA de Moisej Ginzburg—, e incluso el monumentalismo demasiado pesado y equivocado de los proletaristas de la VOPRA, con cuyos presupuestos, sin embargo, parece encontrar una mayor afinidad. A través de la larga serie de invectivas, Lubetkin da la impresión, en efecto, de asumir algunas de las posiciones básicas de este último grupo, en nombre del realismo y de la toma en consideración de las condiciones materiales de la época: los presupuestos populistas y obreristas sobre las que se fundamentan parecen cuadrar bastante bien con las *Pages dun journal de chantier*, del mismo 1932, en las que asegura no soportar el ver sustituir las pieles de los clientes por los monos de los albañiles<sup>21</sup>. La conclusión de Lubetkin en su artículo sobre la marcha de la arquitectura soviética, con su invitación a la creación de un nuevo estilo —coincidiendo en el discurso con arquitectos de tan dispares posturas teóricas como Hannes Meyer o André Lurçat—, está en completa sintonía con la argumentación que en esas mismas fechas fundamenta la creación de la Unión de los Arquitectos, y con el discurso de la llamada arquitectura del realismo socialista. Se trata algo así como de una especie de prudencia urbana<sup>22</sup> impuesta al término del primer Plan Quinquenal. Combina la condena —política— de la derecha bukhariniana en el terreno de las ideas generales, y de la del desurbanismo del SASS/OSA en nombre del sentido de la realidad. Lubetkin opone a ambos extremismos el pensamiento más dialéctico de Miljutin y sus ciudades lineales<sup>23</sup>, y las tesis de la VOPRA y de la Unión en proceso de constitución; pero, eso sí, sin desprenderse en lo profundo de la modernidad

immediate argument of praxis of transforming action, and all in all, in a strict sense, as something necessarily directly implied in it.

Studying in Moscow during World War I and the Bolshevik Revolution, Lubetkin would be quickly convinced of the need for a philosophical culture and an ideological conviction solid enough, capable of providing complete sense to his architectural work. However, in dealing with Lubetkin, the habitual reference to his almost mythical Russian origins and past turns out to be almost always conventional, rather vague, and in any case, relatively mysterious. For example, according to Coe he stresses, regarding his real protagonism in the Soviet architectural scene of these and the following years, his exact place in the lively discussions as to strategy and continuous debates on programs<sup>17</sup>.

In a famous article written in 1932 for *The Architectural Review* on the development of Soviet architecture between 1917 and that date<sup>18</sup> —an article which would comprise the principal reference source and almost only one to this respect until studies on the subject appeared after the 60's<sup>19</sup>—, Lubetkin

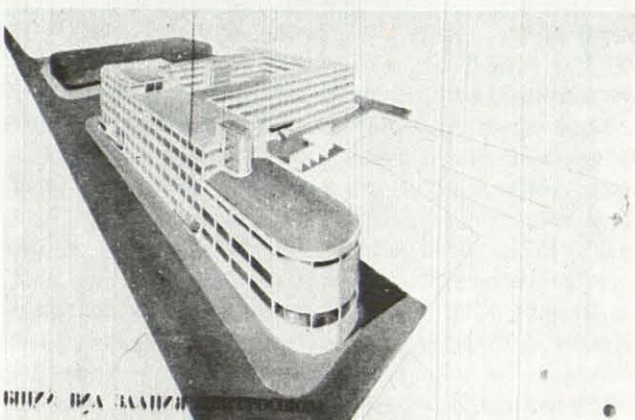
offers a view of the different avant-garde trends in which the fundamentally stresses the contrast between two very different tendencies: the Formalists of ASNOVA and the Constructivists of OSA. It seems, on the one side, that his education in Vhutems between 1920 and 1922, dominated by the presence and direction of Ladovskij and Docucaev, as well as his later collaboration with the Architect Ivan Volod'ko in the preparation of USSR trade exhibits in France and his three most important projects sent to Soviet competitions, leads us to clearly place the figure of Lubetkin in those years on the side of ASNOVA a group which advocated a dynamic and contrasting architectural form, and of which Volod'ko was a prominent member. However, the three projects mentioned the one for the *Urals Polytechnic Institute*, the one for the *Union of Cooperatives (Soyuz Center)* in Moscow —in 1928— and that for the *Palace of the Soviets* —drawn up with H. Blum and G. Sigalin in 1931— show a combination of formal dynamism, symmetry and attention to the general conditions of location. It is significant the respect shown for alignment in the second one of these —and to functional ones— the acous-

tic properties of the rooms in the third one—, which are difficult to define and may appear indiscriminate, even contradictory. The spiral of the library which governs the vertical composition of the first one acquires all its paradoxical character when in 1932, Lubetkin himself condemns this type of forms as the expression of *petite bourgeoisie metaphysics*, more than the revolutionary dynamism that was found in it by the admirers of the very famous tower of Tatlin<sup>20</sup>.

Lubetkin at the same time criticizes the utilitarian whim of those who, representing leftist culture, such as those from Rodchenko's Metfak, censure the lack of commitment with reality of the subjects of the Ladovskij workshop at the School of Architecture. In the article mentioned above, a text which already accredits his exterior position on the debate on Soviet architectural culture and his role simply as narrator, Lubetkin condemns at the same time the romantic engineering of the Rodchenko workshop in Vhutems, the mechanic symbolism of certain outpost of ASNOVA, and the abstract symbolism of ARU, its publication, the and the utilitarian wordiness in which SASS constructivism would end —the last changing phase of



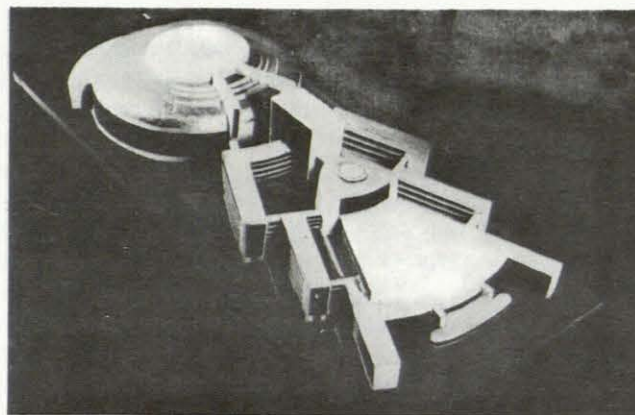
2



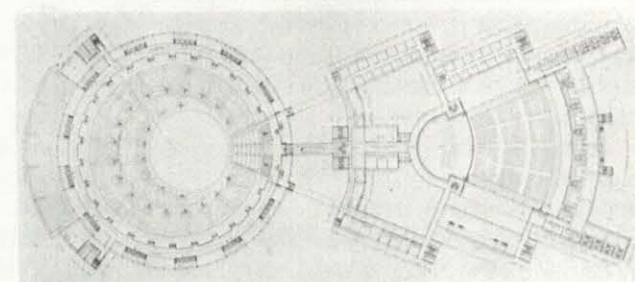
3



4



5



6

the OSA of Moisej Grinburg— including the *monumentalism* too heavy and equivocal of the proletarians of VOPRA, with whose budgets however, it seems to find a greater affinity. Through a long series of invectives, Lubetkin gives the impression, in effect, of assuming some of the basic positions of this last group, in the name of Realism and of taking into consideration the material conditions of the times: the populist and labor conscious budgets on which they are based seem to fit quite well with the *Pages d'un journal de Chantier*, also from 1932, where he asserts that he cannot stand to see the substitution of client's skins for bricklayer's overalls<sup>21</sup>. Lubetkin's conclusion in his article on the development of Soviet architecture, with his invitation to create a new style—coinciding in his speech with architects of so different theoretical stands as Hannes Meyer and André Lurçat—, is in complete syntony with the arguments that on these same dates was the basis for the creation of the Union of Architects, and with the speeches of the so-called architecture of the Socialist Realism it is something akin to a type of urban wisdom<sup>22</sup> imposed at the conclusion of the first Five Year Plan, combining the political senten-

ce of the Boukharinian right in the field of general ideas, and the *disurbanism* of the SASS/OSA in the name of a sense of Reality. Lubetkin opposes to both extremes, the more dialectical thoughts of Miljutin and his linear cities<sup>23</sup> and the thesis of VOPRA and of the Union in the constitution process, without really setting aside the lyric modernity, of ASNOVA, as evidenced in his Paris and London projects of the 30's, and lastly, a new spiral, even though destiny certainly taints penguins with a presumably *metaphysical* nature.

Later, his opinion of the evolution of Soviet architecture will not be more benevolent and temporizing, but rather to the contrary. In 1982 he says: 'I recall visiting the USSR with a RIBA group and hearing an official speech quoting Stalin according to which, workers had acquired the right to classic columns and the proletariat had learned to put new wine into old bottles. Be assured I could not avoid replying out loud: 'How, without even washing them?'. I was not arrested, but neither did I have a second opportunity. I also recall Krushchev and criticism on Stalinist architecture: he complained that Corinthian capitals, covered with imported exotic products, re-

minded him of the black market each time he gozad out the window. Classicists should remember this when they raise empty columns with excessive pretense, specially when the capitals of these columns could well be taken for spare tires. All this... pour épater les prolétaires'<sup>24</sup>.

In the development of his professional activity in Great Britain, Lubetkin will know to use his relationship with Soviet architecture: on the one side, directly as a permanent project reference, and on the other hand, indirectly as the political and ideological legitimation of the radical standpoint he would adopt in the debate on the architecture of housing and services.

Lubetkin was always a foreign body in the English intellectual field: with the pose of a theoretician against dominant pragmatism, facing an apolitical environment and the sentimentalism of the left in the 30's. It is paradoxical only in appearance to see this Bohemian Dadaist expounding extreme left ideas and preferring the excentricity of the English aristocracy to the conformism of the nouveau rich in the Paris of the 30's<sup>25</sup>.

lirica del ASNOVA, como pueden testimoniar sus proyectos parisinos y londinenses de los años 30 y, en último término, una nueva espiral, por mucho que su destino a los pingüinos matice ciertamente su presunto carácter metafísico.

Posteriormente, su opinión se acerca a la evolución de la arquitectura soviética no va a ser más benévola y contemporizada, sino todo lo contrario. Dice en 1982: *"Recuerdo haber visitado la URSS con un grupo del RIBA y haber escuchado un discurso oficial retomando la cita de Stalin según la cual los trabajadores habían adquirido el derecho a las columnas clásicas, y el proletariado había aprendido a poner un vino nuevo en botellas viejas. Estén seguros de que no pude evitar replicarles en voz alta: ¿Cómo, sin siquiera lavarlas? No fui detenido, pero tampoco tuve una segunda oportunidad. Me acuerdo también de Krushev y de las críticas contra la arquitectura staliniana: se quejaba de que los capiteles corintios todo cubiertos de productos exóticos importados le recordaban el mercado negro cada vez que miraba por la ventana. Los clasicistas deberían acordarse de esto cuando levantan columnas vacías con una pretensión desmesurada, sobre todo cuando los capiteles de estas columnas podrían bien ser tomados por neumáticos de recambio. Todo esto... pour épater les prolétaires"*<sup>24</sup>.

En el desarrollo de su actividad profesional en Gran Bretaña, Lubetkin sabrá utilizar su relación con la arquitectura soviética: por un lado, directamente, como referencia permanente de proyecto; por otro, indirectamente, como legitimación política e ideológica de la posición radical que adoptará en el debate sobre la arquitectura del alojamiento y los servicios.

Lubetkin fue siempre un cuerpo extraño en el campo intelectual inglés: en pose de teórico contra el pragmatismo dominante, enfrentado al apolitismo ambiente e incluso al sentimentalismo de izquierda de los años 30. No es paradójico sino solamente en apariencia ver a este bohemio dadaísta profesando ideas de extrema izquierda y preferir al conformismo del nuevo rico del París de 1930 la excentricidad de la aristocracia inglesa<sup>25</sup>.

Su opinión sobre los ingleses nunca fue demasiado acomodaticia, salvo por la fina ironía y el sentido del humor, en los que no parece sin embargo tener nada que envidiarles. Estas son algunas frases de una entrevista que le hizo Lionel Brett y se publicó en 1951:

His opinion on the English was never too obliging, except for the fine irony and sense of humor, in which it nevertheless seems he has nothing to envy them for. These are some of the phrases in an interview by Lionel Brett published in 1951:

Brett: Then the first question that the architectural criticism should ask itself is: Is this serious?

Lubetkin: I would even say that, excepting seriousness in the sense that our discussion is serious, it would hardly be worth reviewing it.

Brett: And I suppose that the second question would be this: Where does this building fit in? In progress, in backwardness, or is it only waiting for something which is still to happen?

Lubetkin: Yes, that should be asked. But it will not always be easy to answer. How can you express the difference between progress and backwardness when your social and aesthetic objectives are so unprecise?

Brett: Oh! I cannot define the direction, but I recognize progress when I see it.

Lubetkin: Oh, English!<sup>26</sup>

"Brett: Entonces, la primera cuestión que la crítica de arquitectura debe preguntarse a sí misma es: ¿es esto serio?

Lubetkin: Diría incluso, que, salvo que sea serio en el sentido de que lo sea nuestra discusión, difícilmente valdría la pena revisarlo.

Brett: Y supongo que la segunda cuestión ha de ser ésta: ¿dónde encaja este edificio? ¿está en progreso, retroceso, o sólo espera algo que ha de suceder?

Lubetkin: Sí, eso debe ser preguntado. Pero no siempre será fácil contestarlo. ¿Cómo puede usted expresar la diferencia entre progreso y retroceso cuando sus objetivos sociales y estéticos son tan imprecisos?

Brett: ¡Oh!, no puedo definir la dirección, pero reconozco un progreso cuando lo veo.

Lubetkin: ¡Oh, inglés!<sup>26</sup>

La Trayectoria de Lubetkin hasta su establecimiento en Inglaterra es de auténtica novela. Estudiante de enseñanza media en Moscú durante la Revolución de Octubre, y luego de arquitectura en Vhute-mas, se lanzó enseguida a un gran peregrinaje por Europa que le conduciría sucesivamente a Berlín, Viena, Varsovia, Frankfurt, París y Argenteuil, tanto en calidad de funcionario cultural soviético cuanto como empleado de agencia, estudiante de filosofía, de arte textil, de historia del arte y de hormigón armado, jefe de obras, decorador y pintor, arquitecto liberal, etc. Tras un decenio de vagabundeo se instala definitivamente en Londres, después de haber seriamente considerado y rechazado la posibilidad de regresar a la Unión Soviética. Siempre mantuvo con su país y la ideología oficial que lo regía estrechas pero muy ambiguas relaciones. Parece que la situación económica difícil y los rumores sobre la represión stalinista que corrían en los ambientes de inmigración lo decidieron a quedarse en Occidente. Sin embargo, jugó el papel de propagandista de la arquitectura y el urbanismo soviéticos, asumió las funciones oficiales de la Asociación para la amistad rusobritánica e hizo varios viajes a la URSS. Sus escritos siempre han testimoniado su fidelidad a un cierto marxismo radical con sabor rancio, acento original y vigor cáustico.

Una anécdota puede aclarar sus posturas políticas. En 1942, coincidiendo con el momento del sitio de Leningrado, Lubetkin construyó en Londres un memorial a Lenin frente a la casa en la que éste había residido un tiempo a comienzos de siglo. Concebido

Lubetkin's path until he settled in England is a genuine novel. A high school student in Moscow during the October Revolution and the a student of Architecture in Vhute-mas, he launched himself immediately in a great pilgrimage through Europe which would successively lead him to Berlin, Vienna, Warsaw, Frankfurt, Paris and Argenteuil, as Soviet cultural officer as well as an agency employe, a student of philosophy, of textile art, of art history and of reinforced concrete, a work overseer, a decorator and a painter, a liberal architect, etc. After a decade of roaming, he finally settled in London, after having seriously considered and rejected the possibility of returning of the Soviet Union. He always maintained with his country and the governing official ideology a close but very vague relationship. It seems that the difficult economic situation and the rumors of Stalinist repression heard in the immigrant circles made him decide to remain in the West. However, he played the role of propagandist of soviet architecture and urbanism, taking over the official functions of the Association for Russian-British Friendship and making several trips to the USSR. His writings always evidenced his faithfulness to a

certain radical Marxism, stale in flavor, original in accent, and caustic in its strictness.

An anecdote may clear up his political postures. In 1942, coinciding with the siege of Leningrad, Lubetkin built in London a memorial to Lenin in front of the house where he had lived for a spell at the beginning of the century. Conceived as sign of Anglo-Soviet friendship and paid for by the Government, the monument, nevertheless, was soon the object of vandalism by the extreme right: graffiti in red paint, a broken bust, police escorts, questions and debates in the House of Commons... and when the municipality decided to withdraw it, Lubetkin and his friends of the Tecton group went ahead and with the help of a crane, lifted it and buried it during the night in an unknown spot in Holford Square.

This only makes still more strange Lubetkin's settling in British soil. His occasional visits from the end of the 20's had allowed him to relate with personalities such as Godfrey Samuel, future Tecton member, and through him, with Chalmers-Mitchell, the new director of the Regent's Park Zoo in London, and with Mme. Harari, a rich Anglo-Egyptian. But the

como signo de amistad anglosoviética y costado por el gobierno, el monumento, no obstante, fue muy pronto objeto de vandalismo de la extrema derecha: inscripciones en pintura roja, el busto rojo, una escolta policial, preguntas y debate en la Cámara de los Comunes... Cuando la municipalidad decidió retirarlo, Lubetkin y sus amigos del grupo Tecton tomaron la delantera: con la ayuda de una grúa lo levantaron y enterraron por la noche en un lugar desconocido de Holford Square.

En fin, esto no hace sino todavía más extraño el enraizamiento de Lubetkin en tierra británica. Visitas ocasionales desde el final de los años 20 le habían permitido conectar con personajes como Godfrey Samuel, futuro miembro de Tecton —a través de él con Chalmers-Mitchel, nuevo director del Zoo de Regent's Park de Londres—, o como Mme. Harari, rica angloegipcia. Pero los factores decisivos para su instalación en Londres parecen haber sido, por una parte, la —vaga— promesa de Mme. Harari de hacerse construir por él una villa en Hampstead, y por otra, su detestación del *sprit bougeois* el desencanto con respecto de la situación política y social francesa, que recibe las más crudas invectivas de sus citadas *Pages d'un Journal de Chantier*.

Quizá le pareció que la atmósfera y el debate de ideas en Inglaterra eran más propicios al cambio: era la época del gobierno llamado de *unión nacional*, en el que por primera vez participaban los laboristas, la del militante de la burguesía liberal, la del *Left Book Club*, los *apóstoles* de Cambridge y el comunismo *chic*. Todo esto, unido a la excentricidad tradicional de la clase dominante, puede contribuir a explicar la fascinación que la sociedad inglesa de los años 30 podía causar quizá en un intelectual bolchevique en la diáspora. Una sociedad más *abierto* y menos *intelectual* que la francesa ofrecía paradójicamente a un ideólogo cosmopolita como Lubetkin mejores posibilidades de expresión política y artística. El hecho es que, a diferencia de algunas estrellas de la modernidad en arquitectura como Mendelsohn o Gropius, cuyo paso por Londres fue meteórico y sólo significó una escala en su periplo a Nueva York, Lubetkin se incorporó con su teoría y práctica a la vida social del que iba a ser su verdadero país de adopción.

La súbita notoriedad de Lubetkin estuvo vinculada a un grupo, Tecton, y a una serie de proyectos para el zoológico de Londres. Formado sobre una base teórica rigurosa de programación y análisis



7, 8. Memorial a Lenin, Londres 1952. B. Lubetkin, grupo TECTON.

decisive factors for his settling in London seem to have been, on the one part, the vague promise of Mme. Harari of having him build her a villa in Hampstead, and on the other hand, his loathing of the bourgeois spirit and disenchantment regarding the French political and social situation, which received the harshest invectives in his quoted *Pages d'un Journal de Chantier*.

Maybe it seemed to him that the atmosphere and debate of ideas in England were more propitious to change: it was the era of the government known as the *national union*, in which for the first time, there was the participation of the Laborists, the militant liberal bourgeoisie, the Left Book Club, the Cambridge Apostles and *chic* Communism. All this, together with the traditional excentricity of the ruling class, may contribute to explain the fascination that English society of the 30's could have for a Bolshevik intellectual in the outside. A more open and less intellectual society than the French, it paradoxically offered a cosmopolitan ideologist such as Lubetkin, better possibilities for political and artistic expression.

The fact is that, as opposed to some stars of modernity in

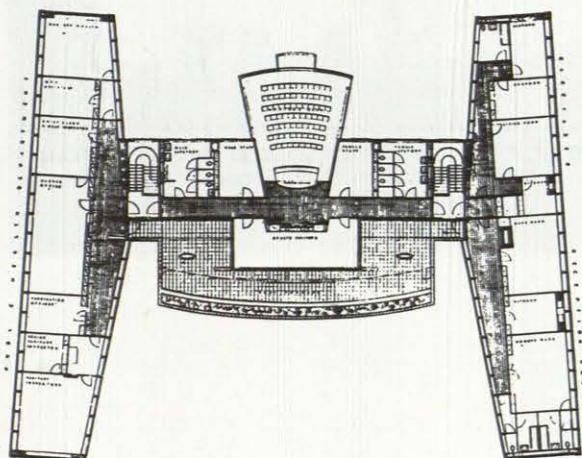
architecture such as Mendelsohn or Gropius, whose passage through London was meteoric and only signified a step in their voyage to New York, Lubetkin, with this theory and practice, incorporated himself to the social life of that which was to be his true adopted country.

Lubetkin's sudden fame was linked to a group, Tecton, and a series of projects for the London Zoo. Formed on a strict theoretical base as to the planning and analysis of the needs of the working class, the Tecton Group, paradoxically started working and obtained its greatest success with animals<sup>27</sup>. The penguin pool and the gorilla cage were the first dominion, and a privileged dominion, of formal and functional experimentation, and the most resounding success of modernity in England. They came to constitute his personal calling card, the poster of his triumph, but at the same time, his corselet. The meticulous mechanism of analysis of the demands of the penguins was transferred by Lubetkin to the *Workers Flats* in the competition he won in 1935, which were never built, and to emblematic buildings such as the two Highpoint Blocks, and later the large Post War groups.

The Tecton group was the victim of its own success before the great public, as well as in the architectural circles and the specialized press. The magazine *Mother and Child* complained in September 1945, of the fate of man, lacking space well adopted to its needs, such as the one for the penguins in the zoo. For almost twenty years, *The Architectural Review* by Cronin Hastings, Nikolaus Pevsner and John Summerson, did not relent from defending modernity with the zeal of the convert: evaluations, critically taking sides, the fetishism of white reinforced concrete, etc., not backing out before conspiracies and touched up photographs. Lubetkin suffered the incomprehension of other moderns of the 30's, who were aggressively apolitical, or, in the best of cases, took on a vague idea of architecture as a social project: Lubetkin and Tecton's express and specific political commitment on the one side, and his reject of narrow Functionalism in favor of a more critical interpretation of the classic and Baroque conquests on the other, could only provide as a result to be absolutely incomprehensible to those obsessed with modern style, such as the members of the MARS group. Hence the



9



10

9, 10. Dispensario en Finsbury, Londres, 1935-38. B. Lubetkin y TECTON.

sis de la necesidades de la clase obrera, el grupo Tecton, paradójicamente, comienza trabajando y obtiene sus mayores éxitos con animales<sup>27</sup>. La piscina de los pingüinos y la jaula para los gorilas fueron el primer dominio, y el dominio privilegiado, de la experimentación formal y funcional, y el más sonoro éxito de la modernidad en Inglaterra: llegaron a constituir su propia tarjeta de presentación, el póster de su triunfo; pero también, al mismo tiempo, su corsé. El mecanismo minucioso de análisis de las exigencias de los pingüinos fue transferido por Lubetkin a los *Apartamentos obreros* del concurso que ganó en 1935, nunca construidos, a edificios emblemáticos como los dos Highpoint, y luego a los grandes conjuntos de las Postguerra.

El grupo Tecton fue víctima de su propio éxito tanto ante el gran público —la revista *Mother and Child* se quejaba en septiembre de 1945 de la suerte de los hombres, carentes de un espacio tan bien adaptado a sus necesidades como el de los pingüinos del zoo a las de éstos—, cuanto en los círculos arquitectónicos y en la prensa especializada. Durante casi veinte años, el *The Architectural Review* de Croning Hastings, Nikolaus Pevsner y John Summerson no cejaba en defender la modernidad con el celo del converso: juicios de valor, tomas de partido críticas, el fetichismo del hormigón blanco, etc., sin recular ante las cómplices de fabulaciones y las fotos retocadas. Lubetkin sufrió la incomprensión de esos otros: *modernos* de los años 30 que se querían agresivamente apolíticos o, en el mejor de los casos, adoptaban una nebulosa idea de la arquitectura como proyecto social: el compromiso político expreso y concreto de Lubetkin y Tecton, por una parte, y su rechazo del *funcionalismo* estrecho en favor de una lectura más crítica de las conquistas clásicas y barrocas, por otra, no podían resultar sino de hecho absolutamente incomprensibles a los obsesos del *estilo moderno*, como los miembros del grupo MARS. De ahí las críticas implícitamente dirigidas al dispensario de Finsbury primero, luego explícitamente vertidas contra *Highpoint II*. De ahí también la irritación de Lubetkin ante el apolitismo y la inconsistencia teórica del grupo MARS, en el que capitaneó una escisión para crear, con los representantes de la verdadera izquierda arquitectónica, la *Asociación de los Arquitectos y Técnicos* o ATO.

Se pueden encontrar diversas razones para la retirada de Lubetkin después de la Segunda Gran Guerra. Convertido en *gentleman*

criticism implicitly directed to the Finsbury Dispensary first, then explicitly against Highpoint II. Hence also Lubetkin's irritation before the apolitical and theoretical inconsistency of the MARS group, in which he lead a split to create, with the representatives of the architectural true left, the Architects and Technicians Association, or ATO.

We can find several reasons for Lubetkin's retirement after World War II. Becoming a gentleman former during the war in Gloucestershire, he wished to maintain his independence in the reconstruction era, rejecting the dictates of the new bureaucracy. In Finsbury he had had, before the armed conflict, the opportunity of working in a *leftist* Laborist community. When the Laborists reached the government in 1945, maybe he understood quickly that their politics would not be radically different from that of the Conservatives. In Peterlee's New Town, his last great project, he wanted to make a modern bastion for the mining population, but the Laborist Administration imposed quite a picturesque planning.

This disenchantment is what is in evidence deduced when he declared in 1970: 'I have planned my buildings on a funda-

mentally rationalist basis. Wanting to affirm in the composition a certain order and rationality for human relations in the world, we have stumbled and fallen. The end of the 30's have not materialized in society as a whole. We are faced today with unchained irrationality, which is precisely the opposite of what we were seeking. I am under the impression that our buildings proclaim a world which never was. Their philosophical aim and rational character are in complete contradiction with the intellectual climate in which we presently live. The logical thing would be to dynamite them... This is what will happen in whichever totalitarian country, where at least there is a belief in the influence of works of art on the status of the spirit of society'<sup>28</sup>.

Lubetkin always clearly bet for the most concise and rigorous geometry: 'The debates, conclusions and verdicts of Reason should, in my opinion, be transcribed in clear geometrical terms... Art is nothing more than the capacity to encompass in a single moment of vision, the relationship satisfied by mathematical counterparts. The sheer austerity and eloquence of geometric regularity once more translate the human capacity to explain and control his surroundings. The regular volumes of

rigorous geometrical forms are established and set forth against chaos and disorder, guaranteeing a perfectly demonstrable universal sense'<sup>29</sup>.

Lubetkin's idea of rationality is translated into geometry; but still not accordingly into style. His life can be read as a continued battle in the name of Socialism, in favor of Classicism in regards the historical deposit of the discourse of Reason: a battle to express in contemporary terms, confidence in Reason, the same faith in perfectibility and in the possibilities of humanity, therefore, a battle against Functionalism at the same time —the best way to strip architecture of all that live richness and complexity which, throughout history, have provided justification and purpose— as well as against Formalism: 'Formalism in art, upon substituting rational judgement for sensorial experience, abandons all criteria by which art is recognizable, and inevitably ends up falsely balancing reality with appearances, innovation with the most unnatural falsehood'<sup>30</sup>.

The Tecton group was formed around Lubetkin in 1932: throughout its operation, he never had his own desk, but ra-

granjero durante la guerra en Gloucestershire, pudo desear mantener su independencia en la época de la reconstrucción, rechazando los dictados de la nueva burocracia. En Finsbury había tenido, antes del conflicto armado, la oportunidad de trabajar con una municipalidad laborista de izquierda; al llegar los laboristas al gobierno en 1945, pudo haber comprendido rápidamente que su política no sería radicalmente diferente de la de los conservadores: en la *new town* de Peterlee, su último gran proyecto, donde quería hacer un bastión moderno para la población minera, la administración laborista le impuso una planificación pintoresquista.

Ese desencanto es lo que se deduce en esencia de sus propias declaraciones de 1970: *"He proyectado mis edificios sobre una base fundamentalmente racionalista. Queriendo afirmar en la composición un cierto orden y una racionalidad de la relaciones humanas en el mundo, hemos tropezado y nos hemos caído. Los finales de los años 30 no se han materializado en la sociedad en su conjunto. Nos enfrentamos hoy a un irracionalismo desencadenado, que es precisamente lo opuesto de lo que buscábamos. Tengo la impresión de que nuestros edificios anuncian un mundo que no se ha realizado jamás. Su mira filosófica y su carácter racional están en contradicción completa con el clima intelectual en el cual vivimos actualmente. Lo lógico sería dinamitarlos... Esto es lo que ocurrirá en no importa qué país totalitario, donde se crea al menos en la influencia de las obras de arte sobre el estado de espíritu de la sociedad"*<sup>28</sup>.

Lubetkin apostó siempre con claridad por la más concisa y rigurosa geometría: "Los debates, las conclusiones y el veredicto de la razón deben, a mi entender, ser transcritos en términos geométricos claros... El arte no es otra cosa que la capacidad de abarcar en un sólo momento de visión relaciones satisfechas por contrapartidas matemáticas. La pura austeridad y la elocuencia de las regularidades geométricas traducen una vez más la capacidad humana de explicar y controlar su entorno. Los volúmenes regulares de las formas geométricas rigurosas se establecen y se implantan contra el caos y el desorden, y aseguran un sentido universal perfectamente demostrable."<sup>29</sup>

La idea de racionalidad de Lubetkin se traduce en geometría; pero no por ello todavía en estilo. Su vida puede ser leída como una continuada lucha, en nombre del socialismo, a favor del *clasicismo*

en cuanto precipitado histórico del discurso de la razón: una lucha por expresar en términos contemporáneos la misma confianza en la razón, la misma fe en la perfectibilidad y en las posibilidades de la humanidad; por tanto, una lucha en contra, al mismo tiempo, tanto del funcionalismo —la mejor manera de despojar a la arquitectura de toda esa riqueza viva y de la complejidad que, a lo largo de la historia, le han dado significación y propósito—, como del formalismo: *"El formalismo, en arte, al sustituir el juicio racional por la experiencia sensorial, abandona todo criterio por el que el arte resulta reconocible y acaba inevitablemente equiparando falsamente la realidad con la apariencia, la innovación con el postizo más rebuscado"*<sup>30</sup>.

El grupo Tecton se formó alrededor de Lubetkin en 1932: a lo largo de su funcionamiento, nunca tuvo su propia mesa, sino que iba de una a otra constantemente<sup>31</sup>. Godfrey Samuel, quien ya lo conocía previamente, le presentó a cinco condiscípulos suyos de la Architectural Association: los seis jóvenes diplomados buscaban en la arquitectura moderna y en la experiencia de Lubetkin una alternativa a los valores convencionales dominantes en la profesión y entre los profesionales. Lubetkin sostendría las ventajas del trabajo en equipo: *"Prefiero el sistema de la agencia común, en la medida en que permite más o menos a los miembros del grupo perseguir una autoformación colectiva. Me parece importante que los miembros de tales talleres o tales agencias comunes acepten voluntariamente una cierta disciplina, lo que limita al máximo los problemas de conflicto de personalidad, al menos en lo que concierne al trabajo propiamente dicho"*<sup>32</sup>. El primer proyecto importante del equipo, la clínica antituberculosa del doctor Ellman, fue la ocasión para un intento de establecer un método de análisis riguroso, cuidadosamente desarrollado sobre el papel en forma de sucesivos croquis acompañados de comentarios. Cada uno de los aspectos del proyecto era tratado específicamente con el afán de no dar nada por supuesto y encontrar las soluciones más racionales para cada problema en el orden de las necesidades y de los fines, sometiénolas a una crítica constante. El proyecto fue utilizado como útil pedagógico para asentar y formular la ideología proyectual del grupo en términos de procedimiento. A lo largo de su desarrollo se desveló la falta de un interés real de Dugdale por la modernidad y el compromiso social, con lo que fue siendo orillado hasta que a comienzos

ther he moved from one desk to another constantly<sup>31</sup>. Godfrey Samuel, who already knew him, introduced him to five of his schoolfellows in the Architectural Association: the six young graduates sought in modern architecture and in Lubetkin's experience an alternative to the conventional values dominant in the profession and among professionals. Lubetkin would support the advantages of working as a team: *"I prefer the common agency system, as long as it more or less allows group members to pursue a collective self-training. I feel it is important that the members of such workshops or common agencies voluntarily accept a certain discipline, which limits to the maximum the problems of conflict of personalities, at least regarding work itself"*<sup>32</sup>. The first important project for the team, Dr. Ellman's antituberculosis hospital, was the occasion to try and establish a rigorous method of analysis, carefully developed on paper as successive sketches with comments. Each one of the aspects of the project was dealt with specifically, with the intention of not taking anything for granted and finding more rational solutions for each problem according to needs and purposes, forcing them to constant criticism. The

project was used as a pedagogical tool to confirm and formulate a project ideology of the group in terms of procedures. Throughout its development, there surfaced a lack of real interest in Dugdale for modernity and social compromise, which led to his gradual marginalization until the beginning of 1934, when he was asked to leave the group. This first project remained on paper and the void following was critical for Tecton up to the point that it made Lubetkin seriously consider the possibility of returning to the Soviet Union.

The group was saved *in extremis* when it was commissioned the project for the gorilla cage for the London Zoo in the Fall of 1932. With the same emphasis in methodological rigour, he developed a series of drawing comprising from a sketch of the whole, to precise studies of its execution, taking the subject under the guidelines of the pretension to leave absolutely nothing to chance. Chitty and Samuel would end up abandoning the group in 1935, as the consequence of controversies arising from the absolute supremacy, or not, of technical criteria. Lubetkin, who directed the plan for research and designs, had chosen solutions which included formal op-

tions technically, superfluous, resorting to principles of composition and counterpoint. The success of the gorilla cage brought other commissions for the London Zoo and later, in 1936, for a complete zoo with a new layout in Dudley surrounding a Medieval castle. These projects commenced with the establishment of the relatively free program, and constituted the opportunity for really experimental work in the technical and formal scope.

The projects for a tender for a workmen's flats block, which was not built but which obtained first prize in 1935, and the Highpoint I Flats, constituted the first important opportunity to work within the frame of the fundamental social compromise of the group. Throughout the development of both works, the controversy arose around the functional line set forth by Chitty and Samuel, transferred to the political field by the increasingly compromised posture of the majority of the members of the Tecton group. This is when Lubetkin and Skinner take over the training of the leftist organization of architects and technicians —Architects and Technicians Organization or ATO, and are quite immersed in conflicts with the role of authentic politi-

de 1934 se le invitó a abandonar el grupo. Ese primer proyecto se quedó sobre el papel, y el vacío que siguió fue crítico para Tecton hasta el punto de que hizo a Lubetkin considerar seriamente la posibilidad de regresar a la Unión Soviética.

El grupo fue salvado *in extremis* por el encargo del proyecto para la jaula de los gorilas del zoo de Londres, en el otoño de 1932. Con el mismo énfasis en el rigor metodológico, una serie de dibujos comprendiendo desde croquis de conjunto hasta estudios precisos de ejecución desarrolló el tema bajo la guía de pretensión de abolir absolutamente todo azar. Chitty y Samuel terminarían abandonando el grupo en 1935, a partir de las controversias originadas sobre la primacía absoluta o no de los criterios técnicos: Lubetkin, que dirigía el plan de las investigaciones y los diseños, había optado por soluciones que incluían opciones formales técnicamente superfluas, recurriendo a principios de composición y contrapunto. El éxito de la jaula de los gorilas acarrió otros encargos para el zoológico de Londres y, más tarde, en 1936, el de un zoo entero de nueva planta en Dudley, alrededor de un castillo medieval. Estos proyectos comenzaban con el establecimiento del programa, relativamente libre, y constituyeron la oportunidad para un trabajo realmente experimental en el plano formal y técnico.

El proyecto del concurso para un edificio de apartamentos obreros, que no se construyó pero obtuvo el primer premio, en 1935, y el del bloque de apartamentos Highpoint I, constituyeron la primera oportunidad importante para trabajar en el marco del compromiso social fundamental del grupo. A lo largo del desarrollo de ambos trabajos, se avivó la controversia en torno a la línea *funcionalista* propugnada por Chitty y Samuel, trasladada al plano político por la postura cada vez más comprometida de la mayor parte de los integrantes de Tecton: es en esta época cuando Lubetkin y Skinner se ocupaban de la formación de la organización de izquierda de los arquitectos y técnicos —*Architects' and Technicians' Organisation* o ATO—, y bastante metidos en conflictos en el papel de auténticos activistas políticos. Aunque participaban en el izquierdismo global de la ideología propia de Tecton, Chitty, Samuel y Harding estaban mucho menos implicados personalmente en la política activa. Esta divergencia unida a la anterior, y a las dificultades económicas, llevaron a los abandonos sucesivos primero de Chitty y Samuel, en 1935, y luego de Harding, que al año siguiente se marchó con

ellos. Con todo, esos proyectos parecen fruto de un trabajo compenetrado y merecieron todos los elogios, como ponen de manifiesto los abundantes artículos con que de ellos se hicieron eco las revistas: "*En el inmueble de Highgate (Highpoint I)* —se dice, por ejemplo, en 1936— abundan las innovaciones. Dado su hábito de investigación perpetua y de revisión y puesta en causa de los métodos existentes, los miembros de Tecton son escépticos de primer orden. No aceptan nada tal cual sin investigación racional. No se conforman con construir un edificio de siete plantas en un barrio en el que las casas tienen todas sólo dos o tres; también han abolido la planta baja, revolucionado las técnicas constructivas y reestudiado a fondo virtualmente todos los detalles"<sup>33</sup>. El propio grupo hizo del edificio un arma de propaganda ideológica ante los arquitectos, los estudiantes y, en fin, ante un público lo más amplio posible.

Mientras el proyecto de Highpoint I se inscribe en un esfuerzo todavía relativamente *estilístico* y formal, el proyecto del dispensario de Finsbury, edificio realizado entre 1935 y 1938, va a enfrentarse a menudo a la ortodoxia de una modernidad que Lubetkin considera *degradada*. Se trataba de nuevo de demostrar concretamente la posibilidad de un modo de proyectar enteramente basado en una metodología de orden y de racionalidad a ultranza. Las soluciones más innovadoras son entendidas por Tecton como *no ya modernas* —en francés en el original, como si la modernidad a la que se refieren fuese solamente un título importado—, *sino verdaderamente modernas*<sup>32</sup>. Una argumentación desarrollada y expuesta gráficamente, si cabe más exhaustiva que la que acompañó al inmueble Highpoint I e igualmente divulgada en la prensa especializada —las revistas *The Architectural Review* y *Architects' Journal* abrían regularmente sus páginas a los dibujos, las viñetas esquemáticas y las didácticas *bandes dessinées* de Tecton—, justificaba con detalle minucioso todas y cada una de las decisiones del proyecto. Las antiguas exhortaciones *estilísticas* —siquiera implícitas— del bloque de apartamentos son ahora abandonadas en favor de un enfrentamiento con el problema que se quiere más modesto, realista y cuidadoso. En la época de Highpoint I era todavía posible afrontar la práctica arquitectónica con el mayor optimismo, celebrar los nuevos métodos y las nuevas técnicas; pero en 1938 la situación había cambiado radicalmente. El fracaso casi completo del grupo MARS en la definición de una plataforma co-

cal activists. Although they participated in the global leftist thinking of Tecton's own ideology, Chitty, Samuel and Harding were a lot less involved personally in active politics. This divergence, together with the above and with economic difficulties, lead to the successive abandonment of Chitty and Samuel first in 1935, and later Harding who joined them the following year. All in all, these projects seem to be result of highly compenetrated work and deserved all praise, as evidenced in the abundant number of articles which appeared in publications: *The Highgate building (Highpoint I)* —they say, for example in 1936, is abundant with innovations. Due to its habit of continuous research and revision, and caused by the existing methods, the Members of Tecton are top scepticals. They do not accept anything as it is without rational research. They are not content with building a seven story building in a neighborhood where all houses have only two or three. They have also abolished the ground floor, completely changing construction techniques and studying anew virtually all details"<sup>33</sup>. The group itself turned the building into a weapon for ideological propaganda before architects, students and finally, before a public as wide ranging as possible.

While the Highpoint I project is recorded as an effort still relatively *stylistic* and formal, the Finsbury Health Center, built between 1935 and 1938, would often face the orthodoxy of a modernity that Lubetkin considered *degraded*. Once more, the idea is to demonstrate specifically the possibility of a manner of projection entirely based on the method of resolute order and rationality. The most innovative solutions are understood by Tecton as *no longer modernes* —in French in the original, as if the modernity they referred to was merely an imported title— *but rather truly modern*<sup>32</sup>. Arguments were developed and graphically set forth, even in a more exhaustive manner than with Highpoint I, and were equally divulged in the special press, magazines such as *The Architectural Review* and *Architects' Journal* regularly opened their pages to Tecton's drawings, schematic vignettes and didactic *bandes dessinées* justifying in minute detail all and every one of the decisions in the project. The old stylistic warnings —at least implicit— of the apartment block, were now abandoned in favor of tackling a problem which is through of as more modest, realist, and attentive. At the time of Highpoint I, it was still possible to face architectural practice with the greatest optimism, celebra-

ting new methods and techniques. But in 1938, the situation had changed radically. The almost complete failure of the MARS group in defining a common platform and an efficient action media, the lack of understanding found in professional media, and the political and social climate, increasingly overloaded, had placed a parenthesis on the beautiful optimism of Tecton of the start of the 30's. The theoretical position and its graphic transcript had evolved: the modernist inflated declarations of the time of Highpoint I were giving way to more critical positions. One of the points upon which Lubetkin placed the stress in his conversation with Lionel Brett on the problem of architectural criticism is the following: "It is not enough for the critic to evaluate one building or another from the outside. He must also become familiar with the development of the building's project, and more specifically with the ends pursued by the architecture in question. The absence of agreement on these purposes and principles, in effect seems to be one of the reasons for the incomprehension to which contemporary architecture is condemned"<sup>35</sup>.

A group of young architects, engineers and designers had

mún y de medios de acción que fueran eficaces, la falta de comprensión encontrada en los medios profesionales, y el clima político y social cada vez más recargado, habían puesto entre paréntesis el bello optimismo del Tecton de comienzos de los 30; la posición teórica y su transcripción gráfica habían evolucionado: las declaraciones modernistas inflamadas de los tiempos de Hingpoint I iban dando paso a planteamientos más críticos. Uno de los puntos sobre los cuales Lubetkin puso el acento en su conversación con Lionel Brett sobre el problema de la crítica de arquitectura es el siguiente: *"no basta al crítico evaluar tal o cual edificio por fuera; haría falta también que se familiarizase con el proceso de proyecto del edificio, y más concretamente con los fines perseguidos por la arquitectura en cuestión. La ausencia de acuerdo sobre estos fines y principios parece ser, en efecto, una de las razones de la incompreensión a la que está condenada la arquitectura contemporánea"*<sup>35</sup>.

Un grupo de jóvenes arquitectos, ingenieros y diseñadores había fundado el grupo MARS —Grupo de Investigación Arquitectónica Moderna— a principio de los años 30. El grupo reunía a la flor y nata de la *intelligentsia* de la profesión: Arup, Samuel, Fry, Coates, Connell, Ward, Lucas, Elizabeth Denby, Summerson, Betjeman y todos los miembros de la agencia Tecton. Se interesaban particularmente por los problemas técnicos y sociales ligados a la práctica de la arquitectura, que consideraban generalmente olvidados. En el origen, MARS se entendió como la rama inglesa de los CIAM. Comenzó con Fry, Coates, Pleydell —Bouverie y Morton— Shand en 1933, pero no publicó hasta abril de 1934 un manifiesto destinado a popularizar sus fines y obtener adhesiones: *"Nuestros fines: los miembros del grupo MARS se han unido alrededor de convicciones comunes sobre la necesidad de una nueva concepción de la arquitectura y de sus relaciones con la estructura social de hoy. MARS afirma que la contribución más útil que puede hoy darse a fin de encontrar una solución a la arquitectura contemporánea es la siguiente: un análisis nuevo de los problemas sociológicos, económicos y técnicos. Nuestro programa de trabajo inmediato consiste, pues, en una recogida de datos y en una investigación sobre los hechos; luego, un análisis de estos hechos, y una síntesis, como base del proyecto arquitectónico contemporáneo. A fin de realizar estos fines, el grupo MARS se ha organizado sobre la base de un*

*trabajo específico concreto para cada uno de sus miembros; nuestro funcionamiento será enlazar estrechamente cada uno de los puntos de nuestro programa a las actividades y a los sujetos de investigaciones particulares."*<sup>36</sup>. Sin embargo, las primeras discusiones revelaron bien pronto la ausencia de bases filosóficas comunes que amenazó rápidamente la cohesión del grupo. En una carta a Wells Coates, primer secretario general de MARS, Lubetkin puso el dedo en la llaga, ya en enero de 1933: *"¿Cuál es el fin de este grupo? La utilización de la palabra investigación no me parece por sí misma la natural, ante la ausencia de todo fin claramente definido, para tender a transformar esta asociación, que bien pudiera convertirse en una sociedad de admiración mutua, en alguna cosa más positiva".* Más tarde escribiría: *"Esta asociación, en tres años de existencia, se ha vaciado desgraciadamente de su sustancia... Abordando los problemas con una claridad de espíritu sólo relativa, y dándose cuenta de que tienen mucho menos en común de lo que esperaban, estos arquitectos no han superado nunca la dificultad inicial: formular su propia definición de la arquitectura moderna."*<sup>37</sup>.

Lubetkin se lamenta sobre todo de la falta de capacidad para teorizar de que MARS había dado prueba y que atribuye a la tradición indígena empirista que obstaculiza la generación y deja sola a la práctica para proveer al acceso a esa categoría tan rara: la coherencia<sup>38</sup>. Parece que el grupo se transformó gradualmente en una especie de club estilístico, trabajando por popularizar la *arquitectura moderna* y en campañas por lograr que se obtuvieran permisos para construir proyectos *contemporáneos* o *no tradicionales*. Pero incluso dentro de estos límites era difícil llegar a un acuerdo sobre lo que era realmente la modernidad en arquitectura. Ove Arup criticaba en MARS, coincidiendo con Lubetkin, su falta de interés por la investigación técnica y sus aplicaciones a la construcción, y denunciaba también su falta de un programa preciso: *"En la época en que yo era miembro del comité ejecutivo de MARS, nos pasamos un año entero discutiendo lo que era el movimiento moderno sin llegar a un resultado tangible. Yo quería saber lo que significaba la palabra investigación en la expresión investigación arquitectónica moderna (del título del grupo). Mis colegas tenían una vaga noción según la cual esto podía significar investigación acústica o investigaciones sobre el soleamiento, pero yo les recalqué que eso era investigación*

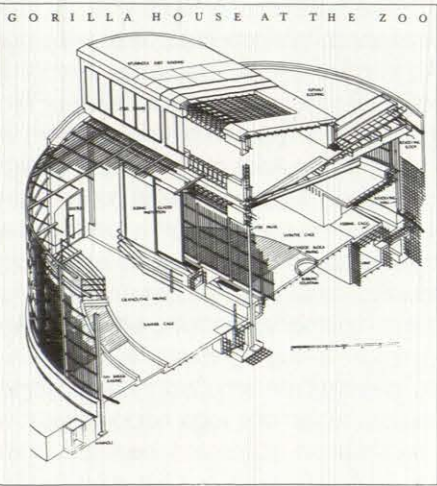
established the MARS Group—Modern Architectural Research Group—at the start of the 30's. The group gathered the cream of the *intelligentsia* in the profession: Arup, Samuel, Fry, Coates, Connell, Ward, Lucas, Elizabeth Denby, Summerson, Betjeman, and all the members of the Tecton agency. There were particularly interested in the social and technical problems associated with the practice of architecture, which they generally considered to have been forgotten. At the beginning, MARS was understood to be the English branch of the CIAM. It started with Fry, Coates, Pleydell—Bouverie and Morton—Shand in 1933, but until 1933 it did not publish a declaration with the purpose of popularizing its goals and obtaining support: "Our aims: the members of the MARS group have come together around common convictions on the need for a new concept of architecture and its relationship with today's social structure. MARS asserts that the most useful contribution that can happen today so as to find a solution for contemporary architecture, is to follow a new analysis of sociological, economic and technical problems. Our immediate work schedule thus consists on gathering data and researching on facts. Then, in the analysis of these facts and a synthesis as basis of the contem-

porary architectural project. So as to achieve these aims, the MARS group has been organized on the basis of specific work for each one of its members. Our manner of operation is to be linked closely to each one of the points in our program through the activities and the subjects of particular research"<sup>36</sup>. However, the first discussions revealed quite early the absence of common philosophical bases which quickly endangered the group's cohesion. In a letter to Wells Coates, first secretary general of MARS, Lubetkin hit the sore spot in January 1933: *What is the purpose of this Group? The use of the word research does not in itself seem natural faced with the absence of clearly defined purposes, tending to transform this association, which could well become a mutual admiration society, in something more positive"* Later he would write: *"This association, in its three year existence, has unfortunately emptied itself of substance... Approaching problems with merely a relative clarity of spirit and being aware that they have much less in common than they expected, these architects have not overcome the initial difficulty: to formulate their own definition of modern architecture"*<sup>37</sup>.

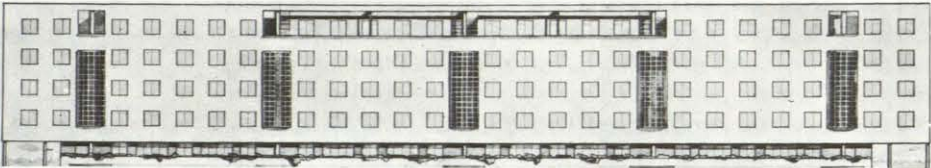
Lubetkin specially bewails the lack of capacity for theorizing

of which MARS had provided proof, and which he attributes to empirical native tradition which obstructs generalization and leaves practice alone to provide access to this so rare a category: coherence<sup>38</sup>. It seems that the group gradually became a kind of stylistic club, working at popularizing modern architecture and campaigning to obtain permits to build contemporary or non-traditional projects. But even within these limits, it was difficult to reach an agreement on what was really modernity in architecture. Ove Arup critized in MARS, coinciding with Lubetkin, its lack of interest in technical research and its applications to construction, and also denounced its lack of a precise program: *"When I was member of the MARS executive committee, we spent a whole year discussing what was the modern movement without reaching a tangible result. I wanted to know the meaning of the word research in the expression modern architectural research (name of the group). My colleagues had a vague notion according to which this could mean acoustic research or research on sunning, but I stressed that this was applied research and that the MARS group, composed by a majority of architects, did not have the necessary qualifications to carry this out. There was also a*

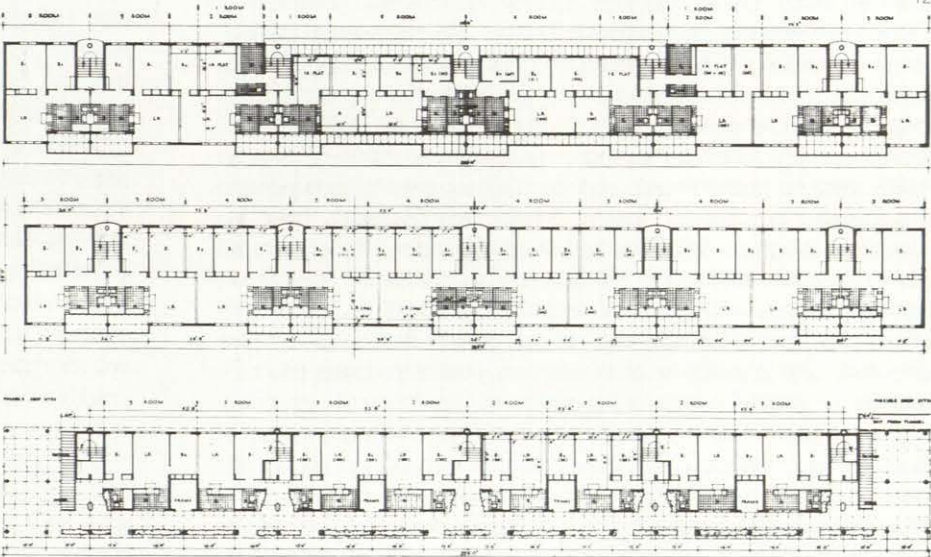
- 11. Gorilla house en el Zoo de Regent's Park. Londres.
- 12, 13. Concurso para un proyecto de viviendas obreras
- 1935. Lubetkin y TECTON. Consultores técnicos: Ove Arup.



11



13



12

document circulating at the time, drawn up by Hage-Size, which provided a definition of modern architecture, but in a strictly stylistic level: it was a question of smooth walls, hollows on naked walls, angled projecting windows, the ground floor freed by Corbu pilotis, etc. But this definition was unanimously rejected by the group as too superficial<sup>49</sup>. The 1935 document came near in its terms, to the model in the theoretical preface of the catalogue to the 1932 MOMA exhibition in New York; the same as this one, it insists on stylistic interpretative judgments, although it also says that *functionalism is a state of the healthy spirit, a discipline*. Arup, on his part, was going to define himself in this respect in the following terms: "To me, functionalism simply meant that the building should comply with its function: this was number one priority. This also meant that the materials should be used according to their physical properties, according to production methods, and integrated into the finished building. But I soon realized that this was not the sense generally given to the term, and still less in general practice. In most cases, number one priority seemed to be to provide the building with a modern aspect such as the ones by Corbu, Mies and other celebrities"<sup>40</sup>.

The MARS group had its influence even though it lacked cohesion, specially after the general exhibitions of 1934 and 1938. But it remained silent before the great problems posed in the climate of sociopolitical crisis at the end of the 30's: unemployment, social housing, health and education systems, civil protection before the menace of war... Becoming independent in 1935, the ATO group created by Lubetkin and Skinner observed all activism MARS could have had in relation to urban problems and clearly placed itself on the political left. ATO took positions before all these problems, serving as meeting point for all socially committed architects. In general, the Tecton members, in practice abandoned the MARS orbit, seeking, beyond merely being involved in the defense of a style, to transform reality architecturally.

In the Highpoint II project (1936-1938), Lubetkin's architecture seems to have lost the sensual aspect that in Highpoint I assured a ground floor conceived according to a scheme comparable to the compositions of Braque or Juan Gris, and a volume more closely fitting to what could be the stylistic precepts of an internationalist modernity in the terms in which this had been divulged. This project seems to continue, if not

culminate, in its Palladian composition, the process which started with the Finsbury Dispensary, where there is already evident a truly shocking Baroque symmetry. Highpoint II seems like a call to order, to recalling classic values and the worth of irreplaceable virtues when faced with the apparent void of an uncertain future<sup>41</sup>.

The building had hardly been finished when it was violently attacked by the press and special popular newspapers. The two caryatids supporting the entrance porch were constantly the target of furious criticism. But these were in Lubetkin's project from the start...

Lubetkin had never been a *hard functionalist* or, so to say naive, but the two caryatids expressly classified him as formalist. The accusations made him define his notion of formalism as different from formality: "Formality, or the care of forms, consists in expressing the sense of a building in a clear, orderly and organized manner, in excluding all vagueness or possibility of contradiction. Formalism consists in reducing artistic practice to the sum of the visual qualities directly perceptible and excluding all reflexive work on the part of the spectator, and all resort to systematic thought. Yes, I believe in

aplicada, y que el grupo MARS, formado mayoritariamente de arquitectos, no disponía de la cualificación necesaria para llevarla a cabo. Había también un documento que circulaba en la época, redactado por Hage-Size, que daba una definición de la arquitectura moderna, pero en un plano únicamente estilístico: era cuestión de muros lisos, huecos sobre la desnudez de los muros, ventanas de ángulo, de voladizo, la planta baja liberada por los pilotis del Corbu, etc.; pero esta definición fue unánimemente rechazada por el grupo como demasiado superficial<sup>39</sup>. El documento de 1935 se acercaba en sus términos al modelo del prefacio teórico del catálogo de la exposición del 32 en el MOMA de Nueva York; lo mismo que éste, insiste en los juicios de valor estilísticos, aunque puede leerse también que el funcionalismo es un estado de espíritu sano, una disciplina. Arup, por su parte, iba a definirse al respecto en los siguientes términos: "Para mí, funcionalismo significaba simplemente que el edificio debía cumplir su función: ésta es la prioridad número uno; esto quería decir también que los materiales debían ser utilizados según sus propiedades físicas, según su método de producción, e integrados en el edificio terminado. Pero pronto me di cuenta de que no era éste el sentido dado generalmente al término, y todavía menos una práctica general. En la mayor parte de los casos, la prioridad número uno parecía ser la de dar al edificio un aspecto moderno como el que poseen los de Corbu, Mies y las demás celebridades"<sup>40</sup>.

El grupo MARS tuvo su influencia a pesar de su falta de cohesión, sobre todo a partir de las exposiciones generales de 1934 y 1938. Pero permaneció mudo frente a los grandes problemas planteados en el clima de crisis sociopolítica del final de los años 30: el paro, la vivienda social, el sistema de la sanidad y la educación, la protección civil de cara a las amenazas de la guerra. Independizándose en 1935, el grupo ATO, creado por Lubetkin y Skinner, absorbió todo lo que MARS había podido tener de militante en relación con los problemas urbanos, y se situó claramente en el lado de la izquierda política. ATO tomó postura ante todos esos problemas, sirviendo de punto de encuentro a todos los arquitectos socialmente comprometidos. En general, los miembros de Tecton abandonaron en la práctica la órbita de MARS buscando, más allá de meramente implicarse en la defensa de un estilo, transformar arquitectónicamente la realidad.

En el proyecto de Highpoint II (1936-1938), la arquitectura de Lubetkin parece haber perdido el aspecto sensual que en Highpoint I aseguraban una planta baja concebida según un esquema comparable a las composiciones de Braque o Juan Gris, y un volumen más ceñido a lo que podrían ser los cánones estilísticos de una modernidad internacionalista en los términos en los que ésta había sido divulgada. Este proyecto parece continuar, si no culminar, en su composición palladiana, el proceso iniciado con el dispensario de Finsbury, donde ya se ve una simetría barroca verdaderamente escandalosa. Highpoint II parece una llamada al orden, al recuerdo de los valores clásicos y de *el valor de virtudes irremplazables de cara al vacío aparente de un futuro incierto*<sup>41</sup>.

Apenas terminado, el edificio fue violentamente atacado en la prensa especializada y en los diarios populares. Las dos cariátides que sostienen el porche de entrada fueron el blanco de siempre furibundas críticas. Pero estaban en el proyecto de Lubetkin desde el principio...

Lubetkin no había sido nunca un *funcionalista duro* o, por así decir, *ingenuo*, pero las dos cariátides hicieron que pasara a ser tachado expresamente de formalista. Las acusaciones le hicieron definir su opción de formalismo por diferencia de la de *formalidad*: "La formalidad o cuidado de la forma consiste en expresar el sentido de un edificio de manera clara, ordenada y organizada, en excluir toda ambigüedad o posibilidad de contrasentido. El formalismo consiste en reducir la práctica artística o la suma de las cualidades visuales directamente perceptibles, a excluir todo trabajo reflexivo por parte del espectador, y todo recurso al pensamiento sistemático. Si, yo creo en la formalidad o cuidado de las formas, en la disciplina de apremios que ésta se impone a sí misma, en las limitaciones voluntarias expesadas bajo la forma de relaciones geométricas tensionadas. En cuanto al formalismo, lo he combatido a lo largo de toda mi carrera, porque veo en él la introducción en la arquitectura de la supremacía del irracionalismo. He sostenido siempre que el formalismo artístico, en la medida en que sustituye el juicio racional por la experiencia de los sentidos, escapa a todo criterio verdaderamente artístico. Conduce ineluctablemente a confundir la realidad con las apariencias, la innovación con la investigación sistemática de una originalidad de camelo"<sup>42</sup>.

Una nota de cruda desilusión determina años después la mirada

formality or the care of forms, in the discipline of pressure this imposes upon itself, in the voluntary limitations expressed under the shape of tensioned geometric relationships. As to Formalism, I have fought it throughout my career because I see in it the introduction into architecture of the supremacy of irrationalism. I have always sustained that artistic. Formalism, in the measure that it substitutes rational judgement for the experience of the senses, escapes all truly artistic criteria. It inevitably leads to confusing reality with appearances, innovation with systematic research for the originality of a hoax"<sup>42</sup>.

A note of crude disillusion determines years later the concept the author has of his work: "My personal interpretation is that these buildings - Tecton's - cry for a world which never existed. The philosophical depth and character of these projects directly and dramatically confronts the manner in which we live. It would be logical to make them disappear."<sup>43</sup>

In view of his later comments, there is no doubt that with Highpoint II, more than waiving commitment and giving up in all fronts of his eternal battle, or surrendering to the escapism of a sheer exercise in nostalgia, Lubetkin consciously searched for confrontation with the pure and hard Functionalists.

If his critics demanded of an architect that he choose between Functionalism and Formalism, Lubetkin would show, implicitly affecting the crucial paradox of modern development as such, pretending that both attitudes are extreme deviations equally rejectable in an established relationship between form and function, more in terms of dialectic opposition than of creative dialogue.

Juan M. Otxotorena

#### BIBLIOGRAPHY

1. See Lubetkin's Gold, *AJ-The Architects' Journal*, 7.VII.82, Vol. 176, 27, p. 85.
2. Garcías, J. C., and Meade, M. K., *Les pingouins et les hommes*, in A. V. (ed. P. Madarga) *Lubetkin*, Brussels, 1983, p. 13.
3. Lubetkin's GOLD, QUOTED.
4. Lubetkin, B., *El sueño de la razón produce monstruos*, in Spanish in the original - in A. V., *La modernité, un projet inachevé*, ed. de Moniteur, Paris, 1982, p. 32-7.

5. See Ellis, C., *Lubetkin attacks Bofill in Paris*, *AJ-The Architects' Journal*, 10.XI.82, Vol. 176, p. 85.

6. See Lubetkin, B., *L'enfer et la raison*, in A. V. (ed. P. Madarga) *Lubetkin*, quoted p. 17-19.

7. See Worringer, W., *Abstraktion und Einfühlung*, Piper, Munich 1908.

8. See also Lubetkin on the absurd, the opaque and the meaningless. *The RIBA Journal*, August 1982, vol. 89, p. 7; and in the same volume, *Utopia Revisited*, p. 24.

9. Berthold Lubetkin's letter to the editors of *The Architectural Review*, 993, November 1979, Vol. 166, p. 330.

10. See Banham, R., *Age of Master. A personal view of Modern Architecture*, Architectural Press, London 1975, p. 88-9/138-9; Frampton, K., Futagawa, Y., *Modern Architecture 1851-1945*, Rizzoli, New York 1983, p. 387-8; Tafuri, F., *Dal Co., Modern Architecture*, Electa, Milan, p. 231; De Witt, D. J. and E. R., *Modern Architecture in Europe. A Guide to Buildings since the Industrial Revolution*, Weidenfeld & Nicolson, London 1987; etc.

11. See *A Journal*, 71 and 72, 1956.

12. See Fumeaux-Jordan, R., *Lubetkin, The Architectural Review*, 118, July 1955, p. 36-44.

del autor sobre su obra: "Mi interpretación personal es que esos edificios —los de Tecton— lloran por un mundo que nunca ha llegado a existir. El fondo filosófico y el carácter de esos proyectos se enfrenta directa y dramáticamente al modo en que vivimos. Lo lógico sería hacerlos desaparecer"<sup>43</sup>.

A la vista de sus declaraciones posteriores, no hay duda de que con Highpoint II, más que renunciar al compromiso y claudicar en todos los frentes de su eterna lucha, o entregarse al escapismo de un puro ejercicio de nostalgia, Lubetkin buscó conscientemente la confrontación con los *funcionalistas puros y duros*. Si sus críticos exigían de un arquitecto que eligiese entre funcionalismo y formalismo, Lubetkin demostraría pretender, incidiendo implícitamente en la crucial paradoja del discurso moderno en cuanto tal, que las dos actitudes son desviaciones extremas igualmente rechazables de una relación de forma y función establecida, más que a modo de un diálogo creativo, en términos de oposición dialéctica.

#### BIBLIOGRAFIA

1. Cfr. Lubetkin's *AJ-The Architects Journal*, 7.VII.82, vol. 176, 27, p. 85.
2. J. C. Garcías y M. K. Meade, *Les pingouins et les hommes*, en AA. VV. (P. Madarga ed.), *Lubetkin*, Bruselas 1983, p. 13.
3. *Lubetkin's Gold*, cit.
4. B. Lubetkin, *B. Lubetkin, El sueño de la razón produce monstruos* —en español en el original—, en AA. VV., *La modernité, un projet inachevé*, eds. du Moniteur, París 1982, pp. 32-7.
5. Cfr. Ch. Ellis, *Lubetkin attacks Bofill in Paris*, *AJ-The Architects' Journal*, 10.XI.82, vol. 176, p. 57.
6. Cfr. B. Lubetkin, *L'enfer et la raison*, en AA. VV. (P. Madarga ed.), *Lubetkin*, cit., pp. 17-19.
7. Cfr. W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, Piper, Munich 1908.
8. Cfr. también, *Lubetkin on the absurd, the opaque and the meaningless*, *The RIBA Journal*, agosto 1982, vol. 89, p. 7; y, en el mismo número, *Utopia revisited*, p.24.
9. Carta de Berthold Lubetkin a la redacción en *The Architectural Review*, 993, noviembre 1979, vol. 166, p. 330.
10. Cfr. R. Banham, *Age of Masters. A personal view of Modern Architecture*, Architectural Press, Londres 1975, pp. 88-9/138-9; K. Frampton-Y. Futagawa, *Modern Architecture 1851-1945*, Rizzoli, Nueva York 1983, pp. 387-8; M. Tafuri-F. Dal Co, *Modern Architecture*, Electa, Milán 1976, p. 231; D. I. & E. R. de Witt, *Modern Architecture in Europe. A guide to buildings since the industrial revolution*, Weidenfeld & Nicolson, Londres 1987; etc.
11. Cfr. AA. *Journal*, 71 y 72, 1956.
12. Cfr. R. Fumeaux-Jordan, *Lubetkin*, *The Architectural Review*, 118, julio 1955, pp. 36-44.
13. P. Coe y M. Reading, *Lubetkin and Tecton: Architecture and Social Commitment*, The Arts Council of Great Britain and The University of Bristol Department of Architecture, Bristol 1981.
14. AA. VV. (P. Madarga ed.), *Lubetkin*, cit.
15. B. Lubetkin, Carta a la doctora Mónica Felton, julio de 1947, cit. en P. Coe y M. Reading, *op. cit.*, p. 25.
16. K. Marx, *Tesis sobre Feuerbach*, tesis n.º XI.
17. Cfr. J. L. Cohen, *Lubetkin et l'URSS: a coté de la mêlée*, en AA. VV. (P. Madarga ed.), *Lubetkin*, cit. pp. 21-3.
18. B. Lubetkin, *The Builders. Architectural Thought since the Revolution*, *The Architectural Review*, 71, mayo 1932, pp. 201-214; reimpresso posteriormente como: *Soviet Architecture, notes on development 1917-1932* *AA Journal*, 71, mayo 1966, pp. 260-4; y también, *Soviet Architecture, notes on development 1932-1955*, *AA Journal*, 72, septiembre-octubre 1956, pp. 85-7.
19. Cfr. Casabella *Continuità*, 262, Milán, abril de 1962; V. de Feo, *URSS architettura 1917-1936*, Editori Riuniti, Roma 1963; A. Kopp, *Ville et Révolution. Architecture et urbanisme soviétique des années vingt*, Anthropos, París, 1967.
20. Cfr. B. Lubetkin, *The Builders. Architectural Thought since the Revolution*, cit.
21. Cfr. B. Lubetkin, *Pages d'un Journal de Chantier*, aparecidas en francés en *The Architectural Review*, octubre 1932, pp. 133-4.
22. Cfr. J. L. Cohen, art. cit., p. 22.
23. Cfr. B. Lubetkin, *The Builders. Recent Developments of Town Planning in USSR*, *The Architectural Review*, mayo 1932, p. 210. Cfr. AA. VV. (P. Ceccarelli ed.), *La costruzione della città sovietica*, Marsilio, Padua 1970, XXX-XXXI.
24. B. Lubetkin, *L'enfer et la raison*, cit., p. 19.
25. J. C. Garcías y M. K. Meade, art. cit., p. 13.
26. *Canons of Criticism: A Conversation between Berthold Lubetkin and Lionel Brett*, *The Architectural Review*, marzo 1951.
27. Cfr. S. Lambert, *Historic Pioneers: Architects and Clients*, *AJ-The Architects' Journal*, 151, 11.III.1970, pp. 594-7.
28. B. Lubetkin, en *AJ-The Architects' Journal*, 151, 11.III.70.
29. B. Lubetkin, *L'enfer et la raison*, cit., p. 18.
30. B. Lubetkin, cit. en F. Ramón, *Lubetkin Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, 80, octubre 1982.
31. Cfr. W. Tatton-Brown, *Tecton remembered*, *AJ-The Architects' Journal*, 25 (vol. 175), 23.VI.1982, p. 35.
32. B. Lubetkin, *Modern Architecture in England, American Architect and Architecture*, 150, febrero 1937.
33. G. Nelson, *Architects of Europe Today*, 12: *Tecton, Pencil Points*, 17, Stanford (Conn. USA), octubre 1936, pp. 528-40.
34. Cfr. *Commentaire*, de Tecton, cit. en P. COE-M. Reading, *Tecton et la recherche des années 30*, en *op. cit.*, p. 66.
35. Cfr. *Canons of Criticism...*, cit.
36. Documento escrito por Hagen-Size, distribuido a los primeros adheridos al MARS y fechado en abril de 1934: actualmente se conserva en los depósitos de la biblioteca del RIBA, en Londres.
37. B. Lubetkin, *Modern Architecture in England*, cit.
38. *The disillusioned looks back. Lubetkin's letter o Wells Coats* (carta fechada el 10 de enero de 1933), *The Architectural Review*, 993 (vol. 166), noviembre 1979, pp. 330-2.
39. O. Arup, en *The engineer looks back. Arup associations*, *The Architectural Review*, 993 (vol. 166), noviembre 1979, p. 317.
40. *Ibidem*.
41. B. Lubetkin, cit. en P. Coe-M. Reading, *Art and Ideology*, en *op. cit.*, p. 33.
42. B. Lubetkin, Carta a E. J. Carter, noviembre de 1976.
43. B. Lubetkin, *Interview with The Architects' Journal*, 1970, cit. en J. Glanzey, *Lubetkin at last*, *The Architectural Review*, 1.022 (vol. 171), abril 1982, p. 6.

13. Coe, P., and Reading, M. *Lubetkin and Tecton: Architecture and Social Commitment*, The Arts Council of Great Britain and The University of Bristol Department of Architecture, Bristol, 1981.

14. A. V. (ed. Madaga, P.) *Lubetkin*, quoted.

15. Lubetkin, B. Letter to Dr. Monica Felton, July 1947, quoted in Coe, P. and M. Reading, M. *op. cit.* p. 25

16. Marx, K. Tesis sobre Feuerbach, thesis number XI.

17. See Cohen, J.L. *Lubetkin et l'URSS: a coté de la mêlée*, in A. V. (ed. Madarga, P.) *Lubetkin*, quoted p. 21-3.

18. Lubetkin, B. *The Builders, Architectural Thought since the Revolution The Architectural Review*, 71, May 1932, p. 201-214; later reedited as: *Soviet Architecture, Notes on Development 1917-1932*, *A Journal*, 71, May 1966, p. 260-4; and also *Soviet Architecture, Notes on Development 1932-1955*, *A Journal*, 72, September-October 1956, p. 85-7.

19. See Casabella *Continuità*, 262, Milan, April 1962. De Feo, U. *URSS architettura 1917-1936*, Editori Riuniti, Rome 1963, Kopp, A. *Ville et Révolution, Architecture et urbanisme soviétique des années vingt*. Anthropos, Paris 1967.

20. See Lubetkin, B. *The Builders, Architectural thought since the Revolution*, quoted.

21. See Lubetkin, B. *Pages d'un Journal de Chantier* published in French in *The Architectural Review*, October 1932, p. 133-4.

22. See Cohen, J.L. quoted art. p. 22.

23. See Lubetkin, B. *The Builders. Recent Developments of Town Planning in USSR. The Architectural Review*, May 1932, p. 210. See A. V. (ed. P. Ceccarelli) *La costruzione della città sovietica*, Marsilio, Padua 1970, XXX-XXXI.

24. Lubetkin, B. *L'enfer et la raison*, quoted p. 19.

25. Garcías, J.C. and Meade M.K. quoted art. p. 13.

26. *Canons of Criticism: A Conversation between Berthold Lubetkin and Lionel Brett*, *The Architectural Review*, March 1951.

27. See Lambert, S. *Historic Pioneers: Architects and Clients. AJ-The Architects Journal*, 151, 11.III. 1970, p. 594-7.

28. Lubetkin, B. in *AJ-The Architects' Journal*, 151, 11.III.70.

29. Lubetkin, B. *L'enfer et la raison*, quoted p. 18.

30. Lubetkin, B. quoted in Roman F. *Lubetkin Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, 80, October 1982.

31. See Tatton-Brown, W. *Tecton Remembered*, *AJ-The Architects' Journal*, 25 (Vol. 175), 23.VI.1982, p. 35.

32. Lubetkin, B. *Modern Architecture in England, American Architect and Architecture*, 150, February 1937.

33. Nelson, G. *Architects of Europe Today*, 12: *Tecton Pencil Points*, 17, Stanford (Conn. USA), October 1936, p. 528-40.

34. See *Commentaire* de Tecton, quoted in Coe, P. Reading, M. *Tecton et la recherche des années 30* in *op. cit.* p. 66.

35. See *Canons of Criticism...*, quoted.

36. Document written by Hagen-Size, distributed to the first members of MARS and dated April 1934. It is present kept in the deposits of the RIBA Library in London.

37. Lubetkin, B. *Modern Architecture in England*, quoted.

38. *The disillusioned Looks Back, Lubetkin's Letter to Wells Coats* (Letter Dated January 10, 1933) *The Architectural Review*, 993 (Vol. 166) November 1979, p. 330-2.

39. Arup, O. in *The Engineer Looks Back. Arup Associations. The Architectural Review*, 993 (Vol. 166), November 1979, p. 317.

40. *Ibidem*.

41. Lubetkin, B. quoted in Coe, P. Reading, M. *Art and Ideology*, in *op. cit.* p. 33.

42. Lubetkin, B. Letter to E. J. Carter, November 1976.

43. Lubetkin, B. *Interview with The Architects' Journal* 1970, quoted in Glanzey, J. *Lubetkin at Last. The Architectural Review*, 1022 (Vol. 171), April 1982, p. 6.