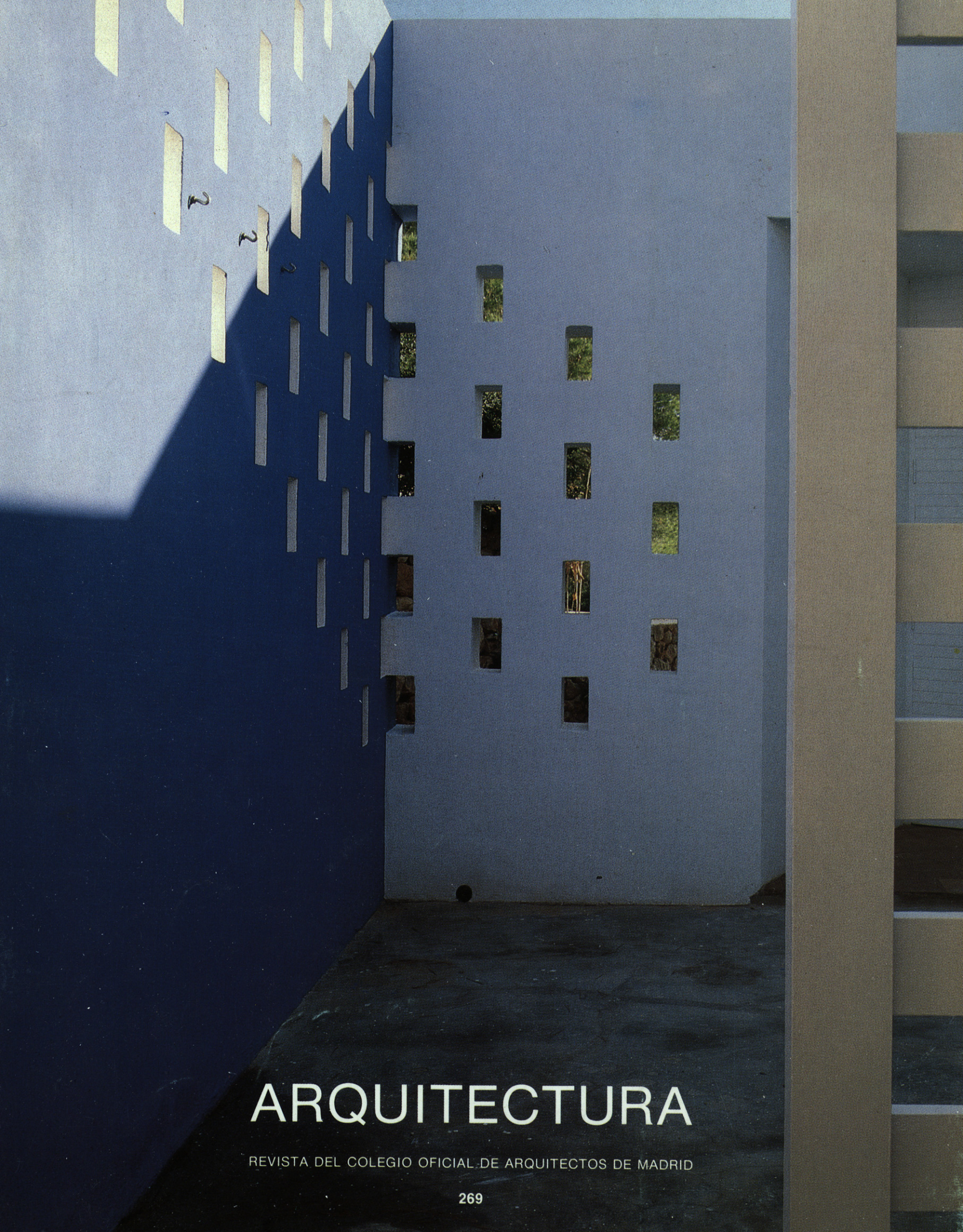


ARQUITECTURA

REVISTA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID

269

ARQUITECTURA
REVISTA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID

Número 269. Noviembre-Diciembre 1987
Año LXVIII IV Epoca

Dirección y Redacción
Sara de la Mata
Fuensanta Nieto
Enrique Sobejano

Colaborador en redacción
Ricardo S. Lampreave

Diseño gráfico y producción
Fernando Porras-Ysla

Documentación
Federico Soriano
Restituto Bravo

Secretaría
- Redacción
  Lourdes Arrillaga
- Administración
  Jacinta Cruz
  Angel Soto
- Publicidad
  Mercedes Medina
  Julia Delgado

Corresponsales
Barcelona: Octavio Mestre
Palma de Mallorca: Martín Lucena
Pamplona: Miguel Angel Alonso
Berlín: Berndt Albers
Milán: Carmen Murúa
Nueva York: Warren James
París: Charles Poisay

Editor
Enrique Sobejano

Publicidad
Olga Ortega Asociados, S.A.
Barquillo, 12 28004 MADRID
Tel.: 521 82 00 - 232 54 99

Distribución
Barquillo, 12 28004 MADRID
Tel.: 521 82 00 - 232 54 99

Talleres gráficos y fotocomposición
Helios, S.A.
Conde de Cartagena, 18 28007 MADRID
Tel.: 551 38 94

Depósito Legal: M-617-1958

Fotomecánica
Iberoscan, S.A.
Alfonso Gómez, 18 28037 MADRID

Precio IVA incluido: 1.000 ptas.
Suscripción anual (6 números): 6.000 ptas.
Extranjero: 73 $ USA.
Ejemplares atrasados:
50 ptas. más del precio de portada más IVA.

El Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria es copatrocinador de la edición de la revista, en cuanto mantiene suscripciones para todos los colegiados residentes.

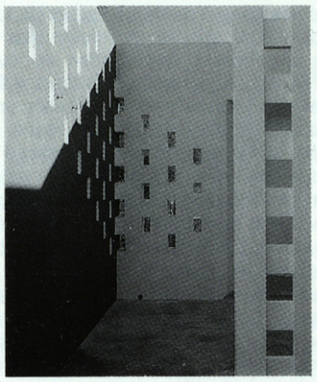
Portada: Casa en Ibiza. E. Torres, J.A. Martínez Lapeña.
Foto: Lluis Casals.

LA CASA: MITO Y PROPUESTA

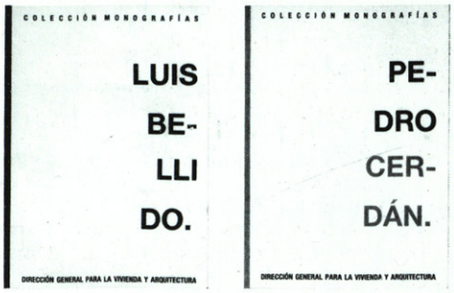
La historia de la arquitectura, se ha dicho, es la historia del templo. Pero también se podría considerar que ha sido, en cierto modo, la historia de la casa. Podemos apuntar que esa evolución de la arquitectura desde la casa se ha desarrollado en una permanente tensión entre el valor mítico, perenne, eterno, de intrínseco contenido propio de su función: *la casa como refugio,* espacio para habitar, centro del hombre en el Universo, y aquel otro que formaliza la abstracción del pensamiento, la expresión de las ideas y la convierte en objeto experimental de pequeña escala que propicia la esencia de cada significado: *la casa como manifiesto.* Esta dualidad la convierte en impulsora de la evolución del concepto de espacio a través del tiempo: Desde la casa romana, descrita por Vitruvio con la misma precisión que el teatro o las termas, a la renovación conceptual de las villas suburbanas del Véneto en las que Palladio reincorpora elementos de la arquitectura civil y del templo clásico, la idea que iluminó a los tratadistas del XVIII cuando la cabaña de Adán en el paraíso esbozaba la primera relación del hombre con el cosmos hasta los ensayos de vanguardia del Movimiento Moderno, el concepto de *la casa* se ha debatido entre ambos extremos. Resulta sintomático que los cambios radicales en la arquitectura surgidos en el primer tercio de este siglo hayan quedado reflejados precisamente en proyectos de casas: la casa Steiner de Adolf Loos, la Villa Savoye de Le Corbusier, la casa Schröder de Rietveld o la Maison de Verre de Chareau han sido paradigmas de una vanguardia que encontró en la casa el instrumento ideal para su ansiosa necesidad de experimentación. Y aún recientemente, han sido en algunos casos también pequeñas viviendas unifamiliares las que han asumido el papel de *laboratorios* en los que se han desarrollado algunas de las más influyentes propuestas de los últimos años. La casa de la madre de Robert Venturi o las experimentales interpretaciones de Peter Eisenman son ejemplos que atestiguan esta actitud.

Lo cierto es, no obstante, que en los últimos tiempos la atención del debate en torno a la arquitectura se ha venido centrando fundamentalmente en la ciudad, en particular en Europa. La capacidad de la obra arquitectónica para influir en el entorno urbano, su potencial para realizar propuestas que, bien incidan en su futuro desarrollo, o bien posibiliten la recuperación de sus centros históricos, ha sido el motor de la más reciente arquitectura. Cabría preguntarse qué sentido tiene entonces volver la atención, hoy, hacia el proyecto de la casa autónoma, de escasa influencia en el desarrollo urbano. Quizá habría que preguntarse también si en estos días se mantiene aún vivo ese espíritu contradictorio entre el mito y la experimentación, si la *actual inexistencia* de una *arquitectura como manifiesto* no encubre, en el presente eclecticismo, una ausencia de planteamientos ideológicos más sólidos que revisen y replanteen los principios fundamentales de la disciplina. La respuesta no es única, las alternativas oscilan desde aquellas que, en su atención al lugar y al paisaje como motivo para afirmar un discurso personal, reflejan el espíritu intemporal que apunta al origen de la arquitectura, hasta aquellas otras que, en la reelaboración de lenguajes próximos o en el uso de recursos tecnológicos, tratan de cubrir la ausencia de una más firme certeza.

Quizá la reflexión en torno al concepto y significado de *la casa en la historia* sirva para cuestionarse si es en la fuerza de la abstracción o en su cualidad intemporal donde estriba la raíz de su auténtica esencia. Reivindiquemos desde aquí ese concepto de casa, en la expresión de su valor más característico, la casa que se debate entre el mito de lo eterno y la utopía de la invención.



NOTICIAS



EXPOSICION *CUATRO ARQUITECTOS CUATRO CIUDADES*

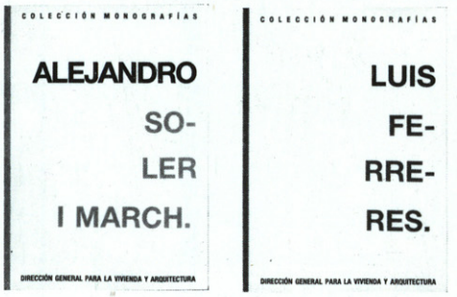
Durante los años 1984 a 1986 la Dirección General para la Vivienda y Arquitectura, en colaboración con el Instituto Juan de Herrera convocó cerca de 40 becas de investigación sobre otros tantos arquitectos españoles del período comprendido entre 1876 y 1960. Estos trabajos monográficos, que en gran medida aportaban la recopilación y clasificación de material gráfico y una catalogación básica de su obra, proporcionarían un amplio fondo documental para cualquier estudio de esta época, compleja, indecisa, perpleja. En buena medida se puede decir que la evolución de la arquitectura española de principio de nuestro siglo, así como, y en ello radica su mayor importancia, la actual fisonomía de las ciudades tal como las conocemos, son fruto de esta labor constante, de pequeña edilicia, a veces, de arquitectos que creemos desconocidos o inexistentes.

De estos trabajos se intenta dar una cumplida cuenta a través de una serie continuada de pequeñas exposiciones, en las salas de Exposición del M.O.P.U. en las Arquerías de los Nuevos Ministerios, tituladas en común; *Arquitecturas para el inicio de un siglo,* y con la publicación de una colección de monografías dedicadas a cada uno de estos arquitectos. Durante los meses de Enero y Febrero se produjo la inauguración del amplio ciclo con la primera exposición, *4 arquitectos/4 ciudades,* centrada en los estudios sobre los arquitectos Luis Bellido, Pedro Cerden, Luis Ferreras y Alejandro Soler i March, y sus actuaciones determinantes sobre Gijón, Murcia, Valencia y Manresa.

Cabe preguntarse qué sentido tiene hoy esta exposición dentro del capítulo general del debate de la arquitectura. Está dentro de la tónica general de recuperación de una actividad en cierto modo disciplinar entendida como oficio, continua y silenciosa del *saber-hacer* arquitectura fuera de programas y manifiestos, virulenta y públicamente expuestos. Fuera de las figuras clásicas se descubren con un nuevo valor posiciones más cercanas a la resolución *particular* de los problemas. Por otro lado la revisión historiográfica sin el valor de la búsqueda proyectiva ha creado la necesidad de observar e interpretar realidades culturales paralelas en el tiempo a la construcción de las vanguardias.

Al mismo tiempo, este conjunto de obra tiene el valor añadido del conocimiento del valor semántico de la construcción de la ciudad actual. Hasta qué punto su fisonomía formal no es fruto de la labor de definición que tuvieron estos arquitectos, encargados en su mayor parte de la sustitución de la antigua edilicia por la nueva edificación y en la definición propia del nuevo tipo de casa burguesa urbana. En este sentido, la exposición debería reflejar más el carácter decimonónico de la unión entre obra-forma-construcción que la documentación gráfica no llega totalmente a reflejar. Es más fácil descubrir la solidez y el valor de esta obra en la propia construcción, en la realidad de su fábrica, escasamente expuesta. Como complemento han aparecido las cuatro primeras monografías de la construcción: se articulan generalmente en torno a tres capítulos. Una pequeña introducción a cargo de un arquitecto reconocido, el propio trabajo de los becarios (repartidos entre historiadores del arte, arquitectos) y lo completa la catalogación de la obra, construida en su mayor parte.

La organización general, el montaje y supervisión ha corrido a cargo de los arquitectos Montserrat Gago de la Mata, José Manuel Barbeito y Gabriel Allende. F.S.



DIBUJOS DE LA ALHAMBRA

Durante el pasado mes de Marzo, se ha celebrado en la Sala de Exposiciones del C.O.A.M. la exposición *Dibujos de la Alhambra,* realizada por alumnos de la E.T.S.A. de Barcelona. Las cuarenta acuarelas que componen la exposición, dibujadas por estudiantes de la Cátedra de Dibujo II durante el curso 1984-85, muestran diferentes elementos de la Alhambra tanto de la arquitectura árabe como de las intervenciones renacentistas. Paralelamente, se editó un cuadernillo con reproducciones en facsímil de los dibujos.

LA CASA PIU' BELLA DEL MONDO CONCURSO DE ARQUITECTURA

En Italia, el Ayuntamiento de Reggio Emilia, junto con la Liga Nacional de las Cooperativas, ha organizado un concurso internacional de arquitectura para proyectar una vivienda unifamiliar.

El jurado, formado por Tadao Ando, Gillo Dorfles, Michael Graves, Heinrich Klotz, Paolo Portoghesi y Marco Zanuso, seleccionará entre los proyectos presentados, cuatro de ellos que pasarán a una segunda fase.

El primer premio consistirá en 50 millones de liras y el encargo de la obra.

Cada uno de los tres seleccionados para participar en la segunda fase, percibirán 10 millones de liras. Otros diez proyectos verán cubiertos sus gastos con 2 millones de liras cada uno.

Los interesados, deberán enviar la solicitud de inscripción, con sus datos y dirección, antes del 30 de Abril de 1988, a la sede de la sociedad Arcantoire, via Passo Buole 96, 42100 Reggio Emilia, Italia.

Esta solicitud de inscripción será contestada con el envío de una *Carpeta Concurso* que contendrá el bando y los requisitos proyectuales de tipo cultural y técnico. Los proyectos deberán ir presentados antes del 30 de Mayo de este año.

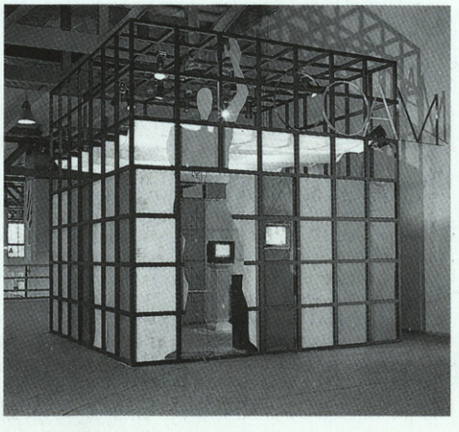
PREMIOS EUROPA NOSTRA

La restauración del Monasterio de Santa María la Real, en Aguilar de Campoo (Palencia), rehabilitado como centro de educación y escuela-taller por José María Pérez González para la Asociación de Amigos del Monasterio ha recibido una de las cinco medallas que concede la Federación Internacional Europa Nostra 1987 a la protección del patrimonio arquitectónico y natural.

Entre los 25 diplomas de honor, se han concedido cinco a las cuarenta realizaciones que presentó Hispania Nostra. Cabe destacar la adaptación del antiguo hospital de San Rafael como sede del Parlamento de Cantabria en Santander de José Manuel Sanz y Juan López-Rioboo, y la rehabilitación de las viviendas de la plaza de Cascorro, 11, en Madrid, de Mariano Bayón.

ARQUITECTURA Y *ARCO*

Durante los días 11 y 16 del mes de Febrero se celebró la Feria Internacional de Arte Contemporáneo, ARCO 88, en Madrid. El Colegio de Arquitectos, como en años anteriores se sumó a las actividades paralelas que, con motivo de la feria, se organizaron a través de un conjunto de conferencias que dentro de la temática general *Encuentros Europa/América en el arte contemporáneo,* analizaron las afinidades y



diferencias sobre *Museística. Museo y arquitectura.*

El tema, dirigido por Isabel León, exvicesecretaria del COAM contó al final con las aportaciones de Michael Compton, es conservador de la Tate Gallery, F.J. Sáenz de Oíza, R. Meier y Juan Miguel Hernández de León.

La enorme concurrencia, que no parecía haber sido prevista por los organizadores, no pudo en su mayor parte asistir a los actos, dado el reducido espacio del auditorio escogido. También, a través del Departamento de Vídeo, se montó un pabellón, soporte para el desarrollo de un ciclo de vídeos del COAM de Antonio Cano, Javier Vadillo, Grupo Omn y Manuel Fraguas. El diseño, que intentaba aunar el espaciomodulor de Le Corbusier con la imagen visual del vídeo, esta realizado por Juan Gómez, Gonzalo Picardo, Pedro Mantas y Juan A. Lleó.

ARQUITECTURA estuvo presente en la feria, dentro del pabellón dedicado a revistas a través de un pequeño espacio mínimo y abstracto elaborado por Federico Soriano y Fernando Porras con la colaboración de Julia Delgado.

CONCURSO BIENNALE, 88. PRODUCCION CULTURAL JUVENIL DE LA EUROPA MEDITERRANEA

Esta Bienal, nacida en Barcelona en 1985, celebra ésta, su tercera convocatoria en la ciudad de Bologna, coincidiendo con el noveno centenario de la fundación de su Universidad.

El objetivo de la Bienal es difundir las producciones culturales de jóvenes artistas de la Europa mediterránea en un amplio campo de actividades, desde la arquitectura, pasando por diseños, cine, vídeo, fotografía, moda, música, narrativa y poesía.

Con este motivo, la Dirección de Servicios de Educación y Juventud del Ayuntamiento de Madrid, convoca a un Concurso de ideas para la creación de un espacio de encuentro y actividades juveniles en la ciudad de Madrid. Los originales deberán presentarse en la Dirección de Servicios de Educación y Juventud (c/Mejía Lequerica, 21) antes del 15 de Julio.

Las obras seleccionadas se expondrán en Bologna del 1 al 10 de Julio.

GUIA

En el número 268 de la revista, sección GUIA, página 13, hubo un error en el titular de la obra de los arquitectos Jerónimo Junquera y Estanislao Pérez Pita. En realidad, se trata de la Rehabilitación de la Residencia de Señoritas en Madrid sobre el proyecto original de los arquitectos Arniches y Domínguez.

LA ARQUITECTURA BARCELONESA DE LOS AÑOS CINCUENTA

En la sección NOTICIAS del número 267 de la revista, se omitió el nombrar al Colegio de Arquitectos de Cataluña, en cuya Sala de Exposiciones tuvo lugar parte de la muestra dedicada a esta exposición de la Arquitectura Barcelonesa de los cincuenta.

Buenos Aires
Bienal '87
arquitectura

Del 2 al 22 de Noviembre pasado se celebró la 2ª Bienal de Arquitectura'87 de Buenos Aires, República Argentina, organizada por el CAYC, Centro de Arte y Comunicación.

En ella se reunieron centenares de arquitectos de todo el mundo para participar en las exhibiciones, muestras, conferencias internacionales, seminarios y mesas redondas que constituyeron el nutrido programa de la Bienal, siendo éste desarrollado en distintos centros públicos de la capital argentina (Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, etc.).

La idea básica sobre la que se desarrolló la muestra fue la del análisis crítico del concepto de identidad y región, desde una perspectiva internacional y latinoamericana, en un diálogo abierto y como confrontación de ideas con arquitectos de distintas latitudes.

Este propósito se cumplió a través de exhibiciones de obras de arquitectura, presentaciones personales de arquitectos relevantes en el ámbito internacional y reuniones sobre temas específicos, que en esta edición se dedicaron a arquitectura educacional, arquitectura deportiva, arquitectura hospitalaria y arte y arquitectura.

Cabe citar como ejemplo el seminario sobre problemática latinoamericana ofrecido en el Hall Central de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

EL CAYC

El CAYC, Centro de Arte y Comunicación, fue fundado en 1968, como una sociedad civil sin ánimo de lucro formada por artistas, sociólogos, críticos de arte y arquitectos.

Sus intereses están referidos a tres ejes fundamentales que articulan sus actividades; el arte, la arquitectura y la comunicación. Busca favorecer el proceso de comunicación establecido entre creador y observador, entre realizador y espectador.

Es interés del CAYC propiciar la supremacía del hecho creador y reivindicar los hechos artísticos como conciencia del hombre en el más alto nivel.

El objetivo del CAYC es promover la ejecución de proyectos y muestras, donde el arte, la arquitectura, la comunicación, los medios tecnológicos y los intereses de la comunidad se conjuguen en un intercambio eficaz que ponga en evidencia la nueva unidad con la ciencia y el entorno social en que vivimos.

Este fin le llevó a promover especialmente el intercambio, tanto de arte y arquitectura argentinos en el extranjero, como de la producción internacional en su propio país, tratando de actuar en forma directa y no a través de publicaciones. Fruto concreto de este pensamiento lo constituyen las Bienales de Arquitectura y Diseño que se llevan a cabo desde el año 1985 en la capital argentina.

El CAYC es, desde 1978, Secretaría del Comité Internacional de Críticos de Arquitectura (CICA), y el departamento de diseño del CAYC es miembro del Internacional Council of Graphic Design Associations (ICOGRADA).

ESPAÑA EN LA BA/87

La arquitectura española estuvo presente en la Bienal 87 con la exposición *10 arquitectos españoles,* en la cual 10 estudios españoles, se preocuparon por mostrar desde un punto de vista retrospectivo los trabajos claves de sus respectivas trayectorias.

La muestra, que fue expuesta en la sede central del CAYC estuvo patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana y tuvo por participantes a los siguientes arquitectos: Gabriel Ruiz Cabrero-Enrique Perea Caveda, Javier Carvajal Ferrer, Alfonso Casares Avila-Reinaldo Ruiz Yébenes, José María Fargas Falp-Enrique Tous Carbo, Alejandro de la Sota, Alberto Campo Baeza, Javier Bach-Gabriel Mora, Julio Cano Lasso, Fernando Higueras y Rafael de la Hoz Arderius.

El intenso calendario de la Bienal'87 que mantuvo con el alma en vilo a todo el personal concluyó con la entrega de premios a los expositores nacionales e internacionales que participaron en las distintas muestras, adjudicando el cubo de plata de la Bienal en la categoría de arquitectura y lápiz de plata para los premios de diseño.

Un jurado internacional integrado por distintos arquitectos (César Pelli y Kiyonori Kikutake entre otros) concedió a la exposición *10 Arquitectos españoles* el primer premio de la Bienal de Arquitectura y Diseño/87, con lo que la buena contribución española a este acontecimiento suma un éxito más a nuestra arquitectura.

Celia Salvador y Eduardo Cárdenas

CRITICA DE LIBROS

Wolf Tegethoff,
MIES VAN DER ROHE.
THE VILLAS AND COUNTRY HOUSES,
MoMA/MIT Press, Nueva York/ Cambridge, Mass., 1985;
223 pp.

Tim Benton,
LES VILLAS DE LE CORBUSIER ET PIERRE JEANNERET, 1920-1930
Philippe Sers, París, 1984;
224 pp.

Ninguno de estos dos libros constituye una novedad editorial, pero ambos han alcanzado gran renombre con motivo de los centenarios de Mies y Le Corbusier. De hecho, el primero de ellos había aparecido originalmente en alemán ya en 1981. El segundo es uno de los primeros frutos de las investigaciones realizadas en la Fondation Le Corbusier a partir de la apertura de sus archivos a los estudiosos y eruditos de todo el mundo.

Las dos obras tienen en común el objeto de su estudio: la arquitectura de las villas modernas. Fue en este tipo de edificios donde se experimentaron inicialmente muchos de los principios que después iban a guiar gran parte de la arquitectura del siglo XX. En efecto, tanto Mies como Le Corbusier comenzaron sus carreras diseñando y construyendo casas para la alta burguesía de principios de siglo. No es extraño, por tanto, que la villa fuera un tema tan recurrente y tan querido para ambos arquitectos.

Aunque el intervalo temporal que se estudia no coincide exactamente en los dos libros, sus intenciones sí lo hacen en cuanto al espíritu que las anima. Tegethoff incluye los escasos diseños de villas de la etapa americana de Mies, puesto que en muchos aspectos continúan la trayectoria iniciada en Europa. Benton se limita al período 1920-30 porque a partir de ese momento Le Corbusier dio un giro radical en sus planteamientos formales. Sin embargo, la homogeneidad de ambos estudios radica en que se describen villas y casas de campo que son la quintaesencia de la modernidad arquitectónica.

También es casi idéntica la estructura expositiva de ambos libros. Tegethoff y Benton presentan inicialmente su tema haciendo un análisis de las peculiaridades compositivas que caracterizan a estas dos colecciones de edificios. A continuación describen pormenorizadamente cada una de las villas estudiadas aportando prácticamente toda la documentación existente, pero dando también una lectura crítica de los diseños.

Según el propio Mies, su objetivo era *"unir al hombre, la naturaleza y la arquitectura en una unidad de orden superior"*. Esta postura, que enlaza con la tradición clásica que se remonta hasta la villa romana de Plinio, le llevó a superar las limitaciones impuestas por los sistemas constructivos y compositivos más tradicionales para configurar un nuevo orden espacial en el que la barrera arquitectónica que se interpone entre el hombre y la naturaleza quedara reducida a un simple velo visual. Esta imagen es la que revelan tanto sus estilizadas perspectivas interiores como las fotografías de las obras realizadas. En la propia consecución de un objetivo tan radical encontró también el arquitecto su propio fracaso. Cuando la capa de protección que separa al hombre de la naturaleza se limita a una lámina de vidrio, la arquitectura puede llegar a ser inhabitable. Y ése fue el caso de la casa Farnsworth, modelo casi ideal de la caja compuesta de dos losas paralelas y un cerramiento única y exclusivamente de cristal.

Esta desmaterialización de los límites espaciales no se limitó a la piel exterior, sino que se aplicó también a la distribución de los diversos ámbitos interiores de las casas. Si hay algo que no abunda en las villas de Mies son los pasillos y las puertas. El efecto producido por estos elementos se suplía mediante el estratégico deslizamiento virtual de los tabiques de modo que guiaran el movimiento y cerraran o abrieran las vistas según conviniera. Aunque Mies no hablaba tan explícitamente como Le Corbusier de un recorrido principal a través de sus edificios, lo cierto es que en muchos de ellos se puede detectar un itinerario señalado por focos de atención visual tales como esculturas y vistas enmarcadas.

Todo ello —unido a la nítida separación de la estructura resistente con respecto al cerramiento, y a la escasez de esquinas y rincones— dio lugar a lo que se ha denominado *fluidez espacial* o, como el propio Mies gustaba de llamar *espacio universal.*

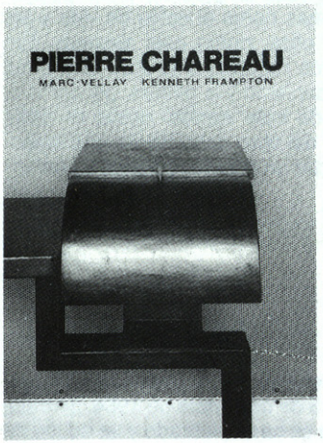
Le Corbusier, por su parte, primero enumeró los principios y después los aplicó a sus diseños. En la idea y en la famosa perspectiva de la Maison Dom-ino ya están formulados sus famosos *cinco puntos,* que luego trasladaría no sólo a sus edificios de pequeña escala, sino también a sus grandes construcciones y a sus planes urbanísticos. Su célebre y polémica afirmación de que la casa era una *máquina para vivir* se transformó más tarde en la descripción de la vivienda moderna como *"la concha del caracol":* un cambio significativo que se decantaba en favor de la casa antropocéntrica, hecha a la escala del hombre y construida en torno a acontecimientos esencialmente humanos que definían *lugares.*

En su esfuerzo de sistematización, Le Corbusier clasificó sus villas en cuatro tipos en los que se aplicaban prácticamente todos los recursos compositivos generados por los *cinco puntos.* Si en el aspecto espacial todos los interiores presentaban un contrapunto entre la fluidez de los principales espacios públicos y la compartimentación de las dependencias privadas, en el aspecto masivo sus propuestas eran muy diferentes. El primer tipo, cuyo ejemplo característico es la Maison La Roche/Jeanneret, posee una compleja articulación volumétrica compuesta esencialmente por adición. El segundo tipo —la Villa Stein— es un ortoedro que enmascara todas las complejidades espaciales interiores. El tercero —la Villa Baizeau— combina un esqueleto reticular rígido con una definición libre de las superficies que separan exterior e interior. Finalmente, el cuarto tipo, representado por la Villa Saboya, posee un volumen preciso en el que se excavan espacios de transición entre el *dentro* y el *fuera.* Tal vez el rasgo que más haya trascendido acerca de los espacios interiores de las villas de Le Corbusier sea el encadenamiento de los diversos ámbitos —en especial los de carácter representativo o social— a lo largo de un *paseo arquitectónico* que solía atravesar de un modo característico los varios niveles de la actividad humana para culminar en una biblioteca o en la contemplación de la naturaleza.

El defecto de los libros de corte tipológico es que dan una imagen fragmentaria de la obra de un determinado autor; su ventaja es que profundizan en el conocimiento de algunos edificios singulares que han sido piedras de toque para la evolución de toda la arquitectura. Tegethoff afirma que gran parte de la arquitectura moderna está aún por estudiar seriamente. Según él, esto último requiere *"un conocimiento preciso de las fuentes y los hechos"* así como *"analizar en profundidad los propios edificios, pues sólo ellos pueden dar la respuesta adecuada a nuestras preguntas sobre las metas y las actitudes de la arquitectura moderna".* Con este espíritu, tanto Tegethoff como Benton informan al lector de todo el proceso de diseño seguido en cada proyecto, desde su concepción inicial hasta su situación actual, pasando por todas las vicisitudes sufridas por el camino.

Jorge Sainz

Marc Vellay
Kenneth Frampton
PIERRE CHAREAU, ARCHITECT AND CRAFTSMAN 1883-1950
Thames and Hudson
Londres, 1985, 347 pp.



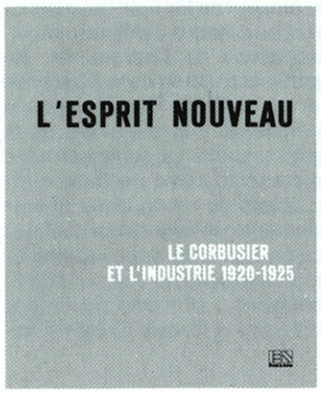
La figura de Pierre Chareau es aún hoy en día mayoritariamente desconocida. Si las diversas historias de la arquitectura contemporánea han sido articuladas frecuentemente en torno a un reducido grupo de maestros admitidos incuestionablemente como tales por la crítica, no por ello sería justo olvidar ciertos arquitectos y ciertas obras que, desde perspectivas quizá más parciales, han sido, no obstante, soporte fundamental de la vanguardia moderna. Es este el caso de Chareau, arquitecto y diseñador de muebles, ignorado por muchos, y, sin embargo, paradójicamente, autor de una de las obras más paradigmáticas y precursoras del Movimiento Moderno, por su empleo de los nuevos materiales industriales y su potencialización de las cualidades estéticas maquinistas —la *Maison de Verre*. La personalidad de Chareau es, sin embargo, más compleja de lo que un superficial examen de la *Maison de Verre* pudiera indicar. Su obra se sitúa en un punto de inflexión entre la vanguardia del movimiento del diseño moderno y la presencia de la tradición por la que siempre sintió un gran respeto. La doble actividad como arquitecto y decorador nunca se presentó como conflicto a los ojos de Chareau, conflicto que ha sido objeto de un continuo debate nunca resuelto y aún hoy vivo. Es posiblemente en esta doble cualidad como artista donde reside la contradicción que más adecuadamente caracteriza a quien siendo autor de una obra arquitectónica tan significativa como la *Maison de Verre,* se consideró a sí mismo sobre todo diseñador y decorador de interiores, actividad a la que fundamentalmente dedicó su vida.

El libro publicado por Thames and Hudson recoge en su título esta dualidad: *Pierre Chareau, Architect and Craftsman, 1883-1950,* y está firmado en calidad de co-autores por Marc Vellay y Kenneth Frampton. El primero —nieto de los originales clientes de la Maison de Verre— actúa como editor, recopilador y catalogador de toda una extensa documentación fotográfica, de textos originales, correspondencia, diarios y citas en artículos que constituyen un exhaustivo conjunto de material, soporte de la publicación. La labor de investigación llevada a cabo por Vellay se traduce en una serie de capítulos que incluyen el retrato del artista basado en sus contemporáneos, el análisis de la actividad de Chareau en el diseño de muebles, su contribución a las Artes Decorativas, así como su relación de trabajo con Dalbet en el diseño en metal y con el arquitecto Bijvoet en sus proyectos arquitectónicos.

Si toda la documentación y catalogación del material gráfico y escrito recae en el trabajo de Vellay, la participación de Kenneth Frampton constituye, por el contrario, un personal análisis sobre su obra materializado en un ensayo titulado *Pierre Chareau, un arquitecto ecléctico.* Pudiera en un primer momento sorprender el calificativo de ecléctico a quien únicamente atendiera al común origen maquinista e industrial de los materiales y formas empleadas en la *Maison de Verre,* no obstante, la definición de Frampton se refiere de un modo más profundo a la paradoja de la doble condición de arquitecto y decorador de su autor, a la manifiesta dicotomía entre un sentido tradicional de la calidad reflejado en sus muebles y piezas de madera, y el ideal utópico de invención reconocible en sus ingenios predominantemente metálicos y su pasión por los nuevos materiales. Frampton estructura su análisis estableciendo una comparación con *Le Grand Verre* de Duchamp. Las analogías entre ambas obras se plantean más allá del común empleo del cristal de modo predominante. Es más bien el carácter de ruptura que las dos tienen en relación al tradicional entendimiento de sus respectivas disciplinas lo que constituye la principal semejanza. Si la *Maison de Verre* niega en la continuidad traslúcida de su materialización la contraposición *sólido-vacío* característica de la arquitectura, *Le Grand Verre* elimina en su transparencia la condición natural de la pintura como superficie a la que se ha de mirar.

Es, sin embargo, más allá del personal análisis de Frampton, y del propio valor documental del libro, desde donde cabría reflexionar sobre el interés que la obra de Chareau puede suscitar hoy en día. Si los avances tecnológicos de las últimas décadas han modificado radicalmente el presente y, sobre todo, futuro potencial de la tecnología como admisible razón de la disciplina arquitectónica, volver la vista hacia la *Maison de Verre* permite examinar un —en cierto modo— arquetipo de la utilización de los materiales industriales, de la mecanización, de la austera poética de la máquina, y permite imaginar, desde ese objeto mecánico total, elegantemente concebido y precisamente ejecutado en diálogo con la cualidad artesanal de su mobiliario, la contradictoria nostalgia de una utopía.

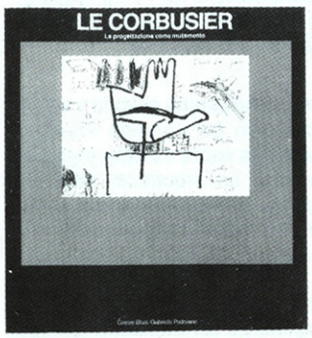
Enrique Sobejano



Catálogo,
L'ESPRIT NOUVEAU.
LE CORBUSIER UND DIE INDUSTRIE, 1920-1925,
Museum für Gestaltung/
Wilhelm Ernst & Sohn Verlag,
Zurich/Berlín, 1987;
296 pp.

Esta es la gran aportación de Zúrich al centenario de Le Corbusier. La exposición visitó además Berlín, Estrasburgo y París, y el catálogo se ha editado también en francés. Como su título indica, la investigación se ha centrado en un período muy concreto de la actividad parisiense del arquitecto: los cinco años de publicación de *L'Esprit Nouveau,* en los que puso las bases de toda su obra artística posterior.

Stanislaus von Moos, comisario general de la exposición, inicia los escritos con un repaso de la actividad editorial de la revista y de sus características formales. Más adelante traza un paralelo entre las propuestas de Loos y Le Corbusier en temas como el estilo de vida y las artes aplicadas. Otros autores (entre ellos, como casi siempre, Tim Benton) se extienden sobre argumentos relativos a la industria, a las relaciones de la arquitectura con el urbanismo y la pintura, así como al mobiliario, la literatura y la influencia de este *espíritu nuevo* en otras ciudades europeas. La segunda mitad del libro consiste en una selección de páginas de la revista, elegidas con un criterio temático y comentadas por diversos autores. J.S.

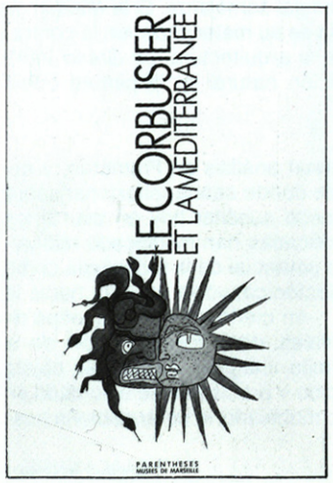


Catálogo a cargo de
Cesare Blasi
y Gabriella Padovano,
LE CORBUSIER.
LA PROGETTAZIONE COME MUTAMENTO,
Mazzotta, Milán, 1986;
263 pp.

Los italianos se adelantaron al centenario de Le Corbusier inaugurando en Milán esta exposición el 15 de diciembre de 1986. Se trata, pues, de la primera de las muestras que se han celebrado y se ocupa de la obra completa del artista: arquitectura, urbanismo, investigación plástica e indagación teórica.

El planteamiento de la exposición —que no se refleja exactamente en el catálogo— era el de poner en evidencia la enseñanza fundamental que nos propone la metodología proyectual de Le Corbusier, y que consiste —según los organizadores— en *"apartarse del sistema, con la capacidad de observar de un modo original"* todo el problema del proyecto.

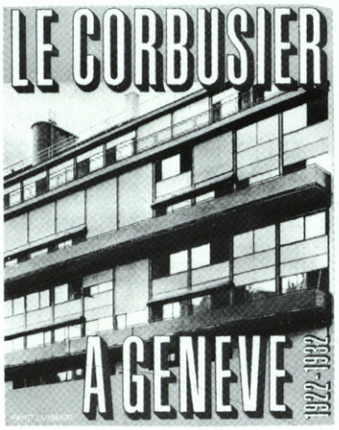
El libro no es en realidad un catálogo, sino un conjunto de artículos en los que se exponen estudios detallados de aspectos concretos de la obra del arquitecto. Los temas van desde las impresiones personales de uno de los patriarcas de la arquitectura moderna en Italia, como es Ernesto N. Rogers, hasta el análisis del *Automaximum* diseñado por Le Corbusier en 1928, construido a escala natural por el carrocero italiano Giorgio Giugiaro. J.S.



Catálogo,
LE CORBUSIER ET LA MÉDITERRANÉE,
Parenthèses, Marsella, 1987;
215 pp.

Le Corbusier siempre reivindicó sus orígenes mediterráneos (sus antepasados fueron cátaros expulsados del sur de Francia) y buscó en este mar las raíces de su propia actividad artística. Desde su primer viaje a Atenas hasta su muerte en la Costa Azul, pasando por sus correrías en Argel, el arquitecto se sintió siempre heredero de la amalgama de culturas que representa el *mare nostrum.* Junto a él construyó uno de los edificios más polémicos e influyentes del siglo XX: la *unité d'habitation* de Marsella.

Este es el hilo conductor de la exposición y el catálogo que nos ocupa. En él se pueden encontrar relatos sobre los viajes del arquitecto —el de Italia, el de Oriente y el congreso de los CIAM a bordo del vapor Patris II—, así como descripciones de las obras y proyectos ligados, por uno u otro motivo, al Mediterráneo. Entre ellos destacan el de la Villa Baizeau en Cartago, el Plan Obus para Argel y el único diseño relacionado con España: el Plan Macià para Barcelona. La narración de la lucha del arquitecto para llevar a término felizmente su concepción de la *unidad de vivienda* queda expuesta por Anatole Kopp con todo detalle. Von Moos, por su parte, nos da una curiosa visión de las andanzas del arquitecto por la *casbah* de Argel y su descubrimiento de una nueva estética femenina. J.S.



Catálogo,
LE CORBUSIER
A GENEVE, 1922-1932,
Payot, Lausana, 1987;
166 pp.

Ginebra fue una ciudad decisiva para Le Corbusier. Sólo construyó allí un edificio de viviendas (el Immeuble Clarté, 1932), pero los proyectos que realizó en torno al concurso de la Sociedad de Naciones le convirtieron en uno de los líderes de la nueva arquitectura moderna.

El propio edificio Clarté acogió la exposición a la que acompañaba este catálogo. En él, un conjunto de estudiosos y críticos dan un repaso a los distintos proyectos que el arquitecto diseñó para la ciudad y sus alrededores. Destaca el relato pormenorizado de los debates del concurso para la citada organización internacional, en donde se pone de manifiesto la mezquindad de un jurado que acabó repartiendo el premio entre sus compatriotas. Muy interesante es también el artículo que trata sobre Pierre Jeanneret —el primo—, un gran arquitecto que sin duda tuvo la desdicha de estara la sombra de un maestro. Finalmente, hay que señalar la gran calidad que tienen las láminas sueltas que acompañan al libro. Entre ellas, como algo excepcional en este tipo de obras, destacan los detalles constructivos del edificio Clarté y las axonometrías de la *Maison à sec.* J.S.

Catálogo
LE CORBUSIER,
ARCHITECT OF THE CENTURY,
Arts Council of Great Britain,
Londres, 1987; 368 pp.

Posiblemente el mundo anglosajón sea el que más atención haya dedicado siempre a la obra de Le Corbusier. Esta gran exposición y el catálogo que la acompaña es otra muestra del impacto causado por la personalidad de un arquitecto que no construyó ningún edificio en Gran Bretaña y sólo uno —tardío— en los Estados Unidos.

Este libro recoge escritos de los grandes estudiosos británicos que tradicionalmente han centrado sus esfuerzos en el estudio de la arquitectura de Le Corbusier. William Curtis acaba de publicar su monografía sobre el artista (véase reseñada en *Arquitectura* 268) y para este catálogo su contribución hace un breve repaso de su producción arquitectónica y se centra en dos aspectos fundamentales de su actividad creativa: su inspiración en las formas naturales y la importancia que concedía a la tradición. Los artículos de Rowe y Frampton han sido publicados en castellano en esta misma revista (véase *Arquitectura* 264-265). Adrian Forty hace una sabrosa exposición de la influencia de Le Corbusier sobre los arquitectos británicos de posguerra. A continuación, el catálogo propiamente dicho consiste en una exhaustiva descripción analítica de obras y proyectos no sólo arquitectónicos, sino también artísticos y urbanísticos, en la que la erudición de Tim Benton ha jugado un papel preponderante. J.S.

LIBROS RECIBIDOS

Michael Greenhalgh,
LA TRADICION CLASICA EN EL ARTE
Hermann Blume
Madrid, 1987. 286 pp.

Grando, Yazmina
URBANISMO Y ARQUITECTURA ECLECTICA EN SAN SEBASTIAN
Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones
San Sebastián, 1987. 114 pp.

LUIS BELLIDO,
LUIS FERRERES,
PEDRO CERDAN,
ALEJANDRO SOLER I MARCH
Colección Monografías.
M.O.P.U. Madrid. 1988.
Madrid. 1988

Maure Rubio, Lilia
ZUAZO
Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.
Madrid, 1987. 388 pp.

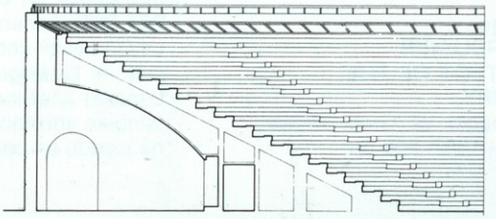
Joaquín Berchez,
ARQUITECTURA Y ACADEMICISMO
Institución Valenciana de Estudios e Investigación
Valencia, 1987. 369 pp.

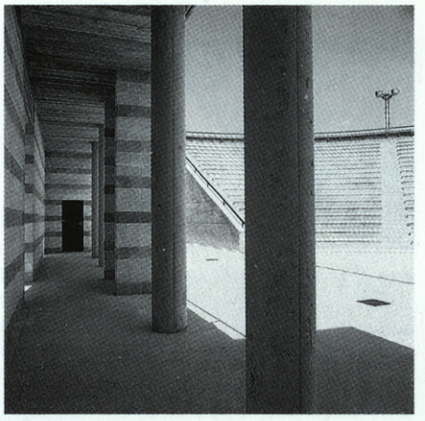
Eduard Bru,
José Lluis Mateo,
ARQUITECTURA EUROPEA CONTEMPORANEA
Gustavo Gili
Barcelona, 1987. 143 pp.

GUIA

José Luis Martín Clabo Edificio de Viviendas en el Paseo de Extremadura. Madrid. 1986

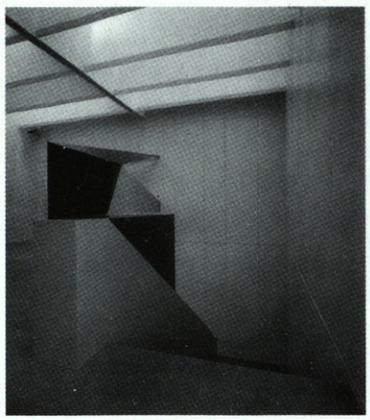
Enrique Sobejano, Fuensanta Nieto Teatro en el Parque Almodóvar. Madrid. 1987

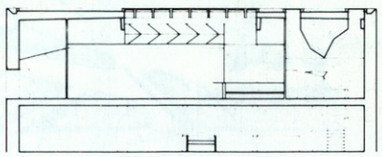


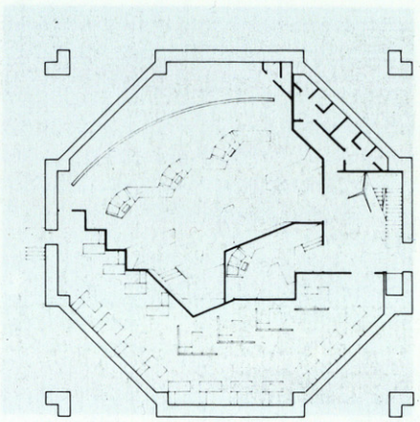


César Ruiz Larrea Conservatorio Superior de Música. Almería. 1985-86

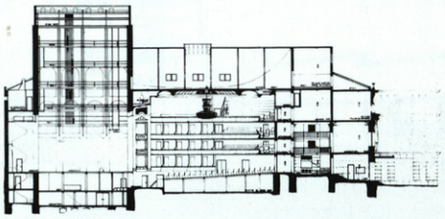
Elías Torres, José A, Martínez Lapeña Red Eléctrica española. La Moraleja, Madrid. 1985-86

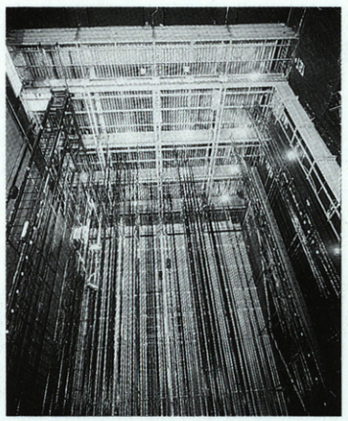




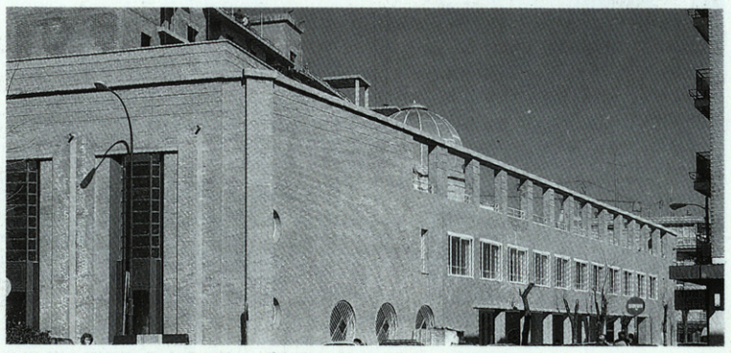


Felipe Delgado Rehabilitación del Teatro de la Zarzuela. Madrid 1983-87

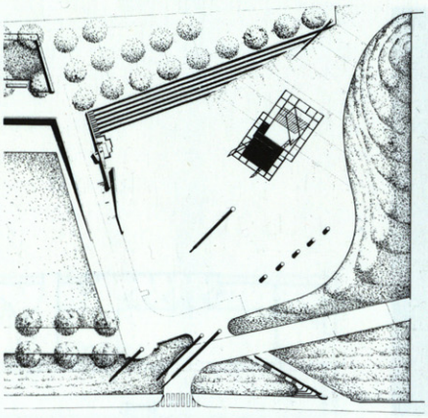




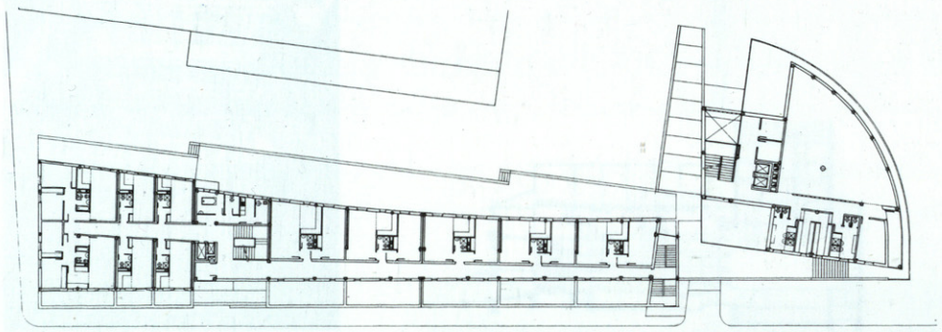
Pep Bonet Centro Cívico y de la Tercera Edad. Madrid 1985-86



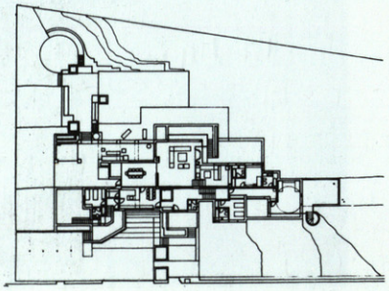
Emilio Esteras, José Luis Esteban Penelas Jardines en la carretera de Toledo. Madrid 1987



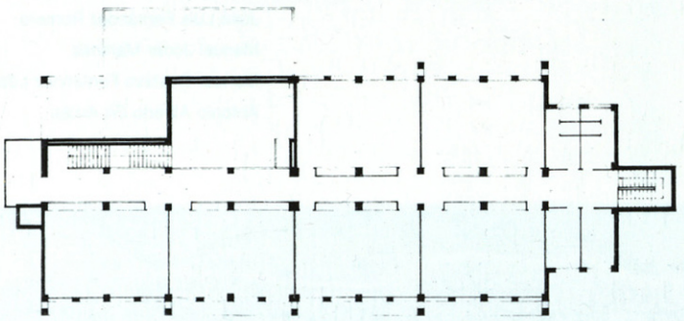
Javier Feduchi, Pedro Feduchi Centro de la tercera Edad y Centro de día en San Francisco el Grande. Madrid 1985-87



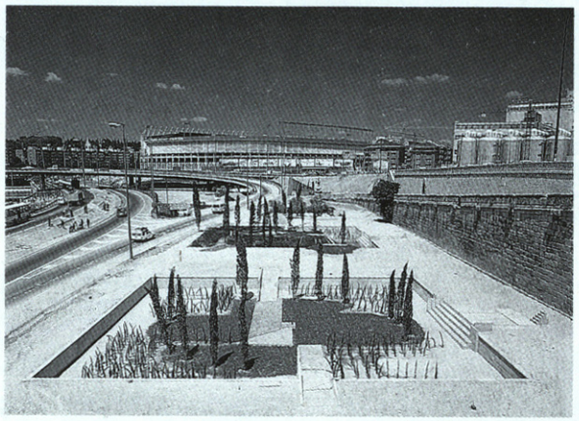
Gonzalo Cano Vivienda unifamiliar en La Florida. Madrid 1985-87



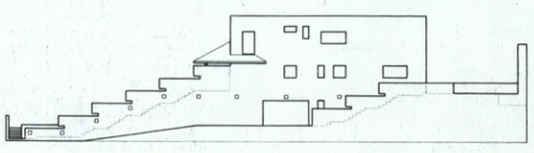
Eduardo de la Torre, Ignacio Mendaro Colegio Público. Los Navalmorales. Toledo. 1984-85



Javier Bellosillo, Bárbara W. Ballufi Ajardinamiento del Puente de Toledo. Madrid. 1986-87



Juan Millán Vivienda unifamiliar. Madrid. 1987



CONCURSO DE IDEAS PARA LA REHABILITACION Y PROMOCION DEL CASTILLO DE LORCA Y SU ENTORNO. MURCIA. JUNIO 1987

PRIMER PREMIO: **Ignacio Mendaro Corsini**
José Luis Izquierdo Payán

SEGUNDO PREMIO: **Angela Labea Olgado**
Luis Martínez Santa María
Luis Rubio Andrada

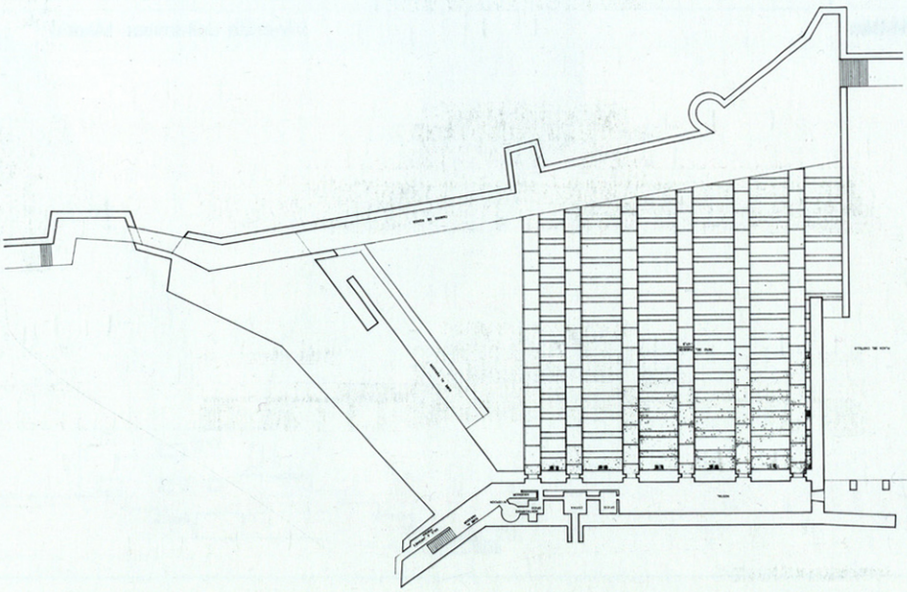
TERCER PREMIO: **Francesc Mestre de Campelles**
EX-AEQUO **Ignacio Martín-Borregón**

JURADO: Andrés Meca Soto
Cervantes Martínez Brocca
Antonio López Lax
Rufina Campuzano Banegas
Luis Arróniz Mecha
José Luis Fernández Romero
Manuel Jodar Martínez
Manuel Gustavo Fernández López
Antonio Alberto Gil Arcas

1.

PRIMER PREMIO

1. Planta general.
2. Plaza del castillo.



2.

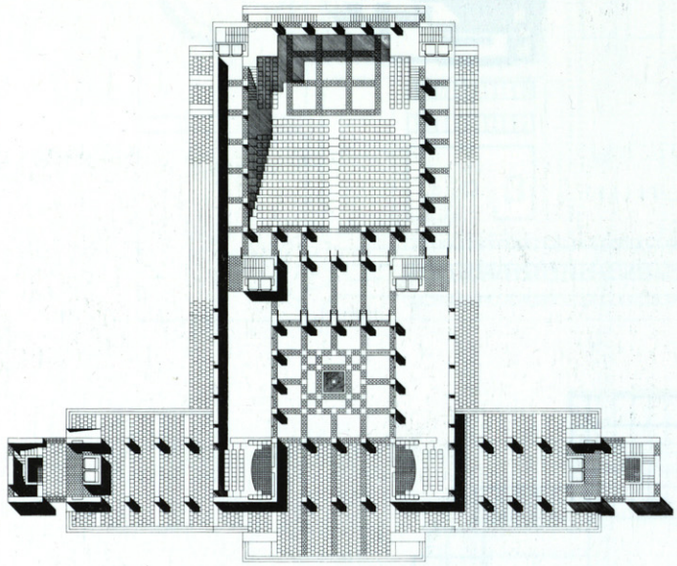
CONCURSO DE IDEAS PARA EL CENTRO DE CONGRESOS DE LA CASA COLON. HUELVA. OCTUBRE 1987

PRIMER PREMIO: **Iñigo Manrique**
Francisco Arqués

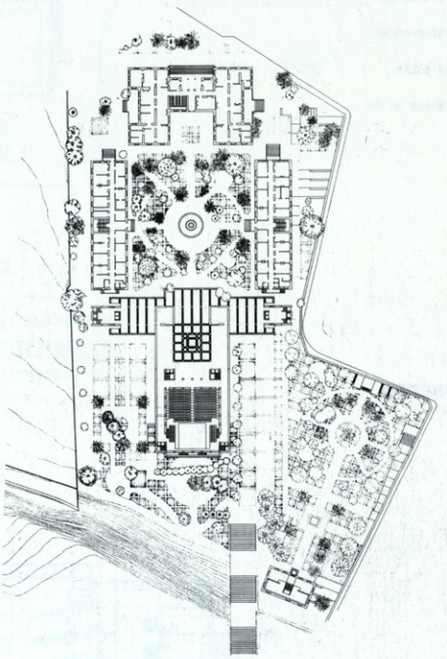
SEGUNDO PREMIO: **Alberto Martínez Castillo**
Carlos Martínez Arrarás
Marta Pérez Eguiagaray
Beatriz Matos Castaño

TERCER PREMIO: **Ana María Torres de Torre**
Juan Daniel Fullaondo
Darío Gazapo de Aguilera
Luis García Gil

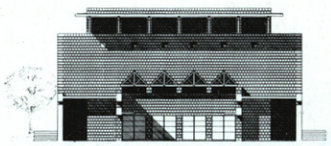
JURADO: Juan Ceada Infantes
José Ramón Moreno García
Andrés Bruno Romero Mantero
Francisco Javier Sáenz de Oiza
Antonio Mena Anisi
Francisco Javier Vallejo Osorno



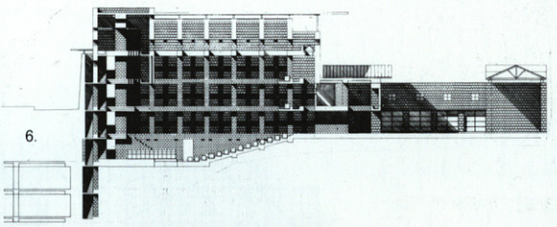
2.



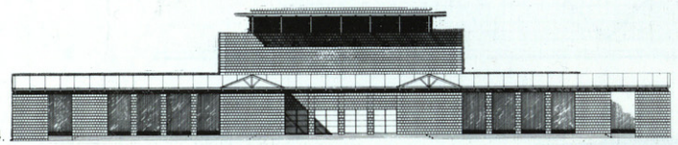
1.



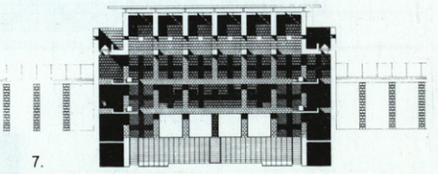
3.



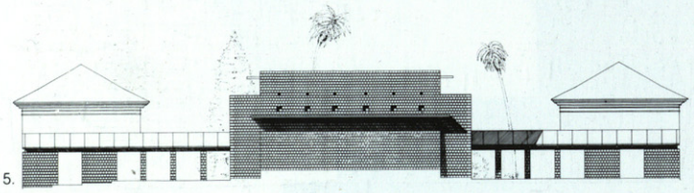
6.



4.



7.



5.

1. Planta de situación.
2. Planta baja.
3. Alzado al patio interior.
4. Alzado al jardín.
5. Alzado posterior.
6, 7. Secciones.

PRIMER PREMIO

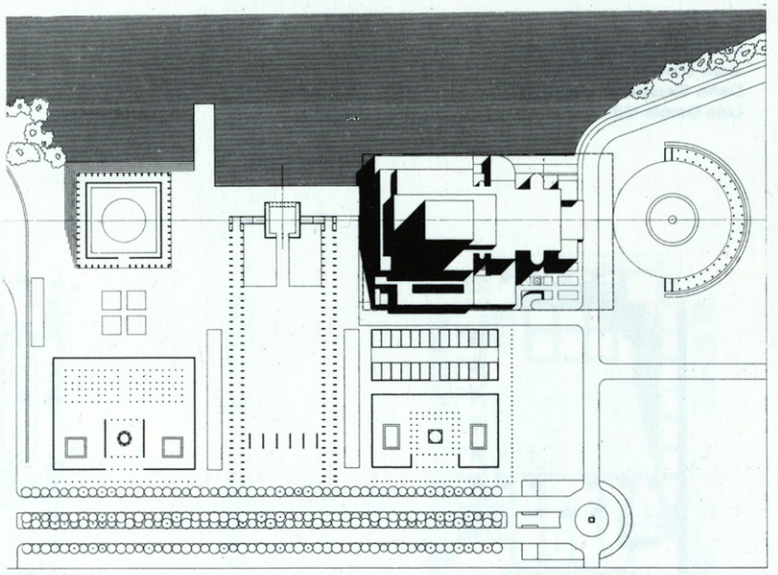
CONCURSO DE IDEAS PARA EL TEATRO DE OPERA DE LA EXPOSICION UNIVERSAL. SEVILLA. DICIEMBRE 1987

PRIMER PREMIO: **Eleuterio Población Knappe**

FINALISTAS: **Francisco de Asís Cabrero**
José María García de Paredes

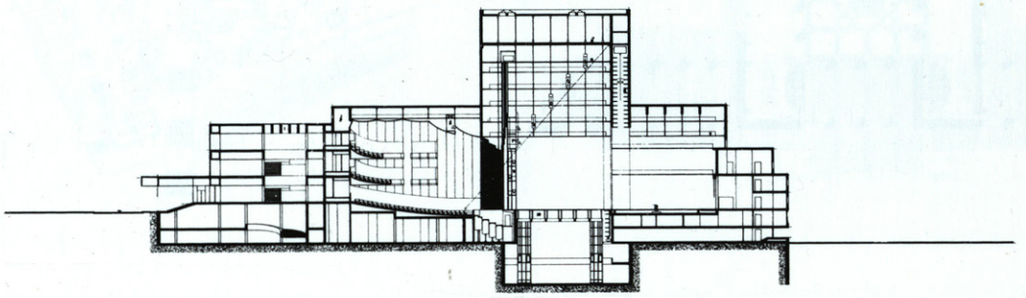
JURADO: Juan Ruesga
Julio Cano
José Luis Picardo
José Antonio Campos
Miguel Verdú

1. Planta de situación.
2. Sección transversal.
3. Alzado a la plaza.
4. Maqueta desde el río.

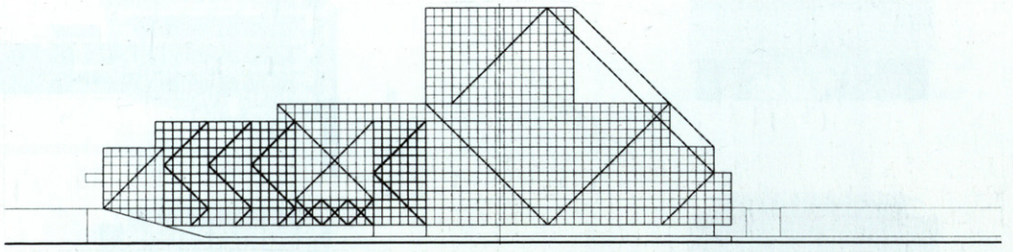


1.

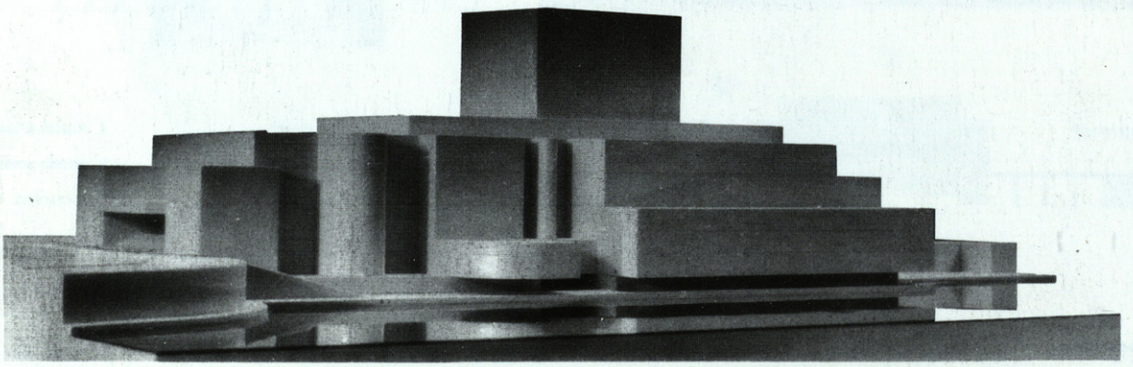
PRIMER PREMIO



2.



3.



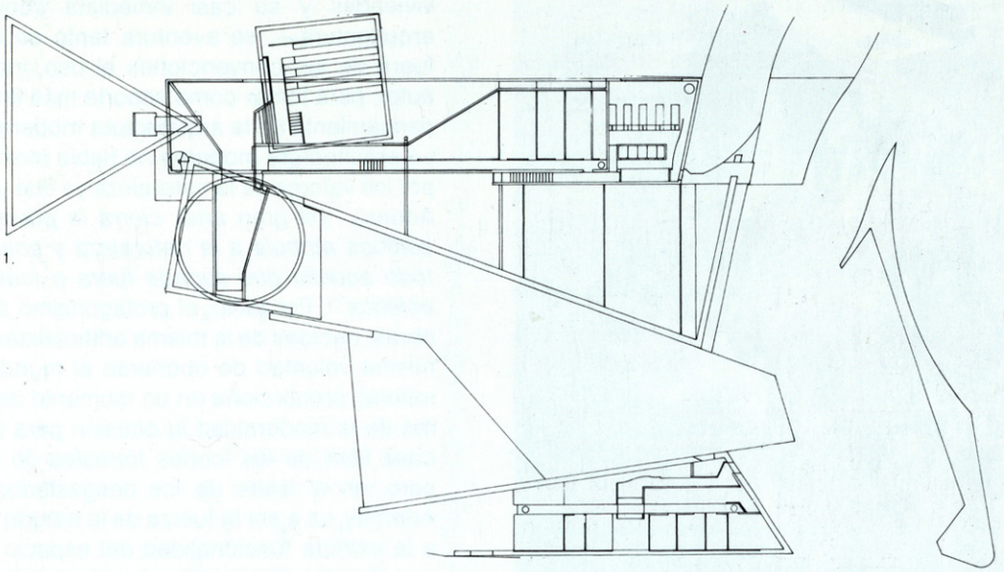
4.

PRIMER PREMIO: **Manuel Fernández Iglesias**
Lucas Recuenco Pérez
Pilar Rubio Izquierdo
Adolfo Sánchez de la Blanca

SEGUNDO PREMIO: **Juan Antonio Espejel**
Manuel de Castro

TERCER PREMIO: **Luis Martínez Santa María**

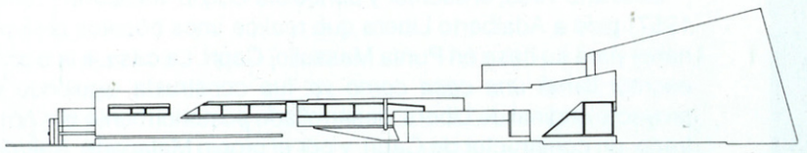
JURADO: Francisco J. Sáenz de Oíza
Carlos Lavesa Díaz
Lorenzo Aguilera Orihuel
D. Antonio Galván Pérez
Angel Palomares Martínez Martínez



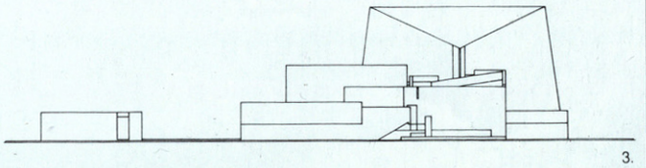
1.

1. Planta.
2. Alzado Este.
3. Alzado Sur.

4, 5, 6. Maqueta.

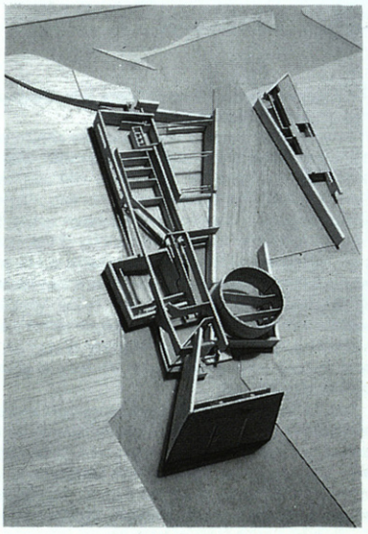


2.

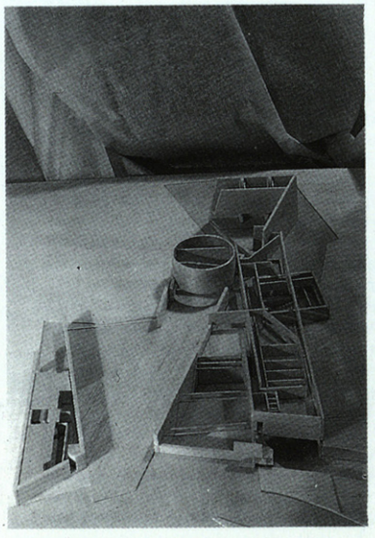


3.

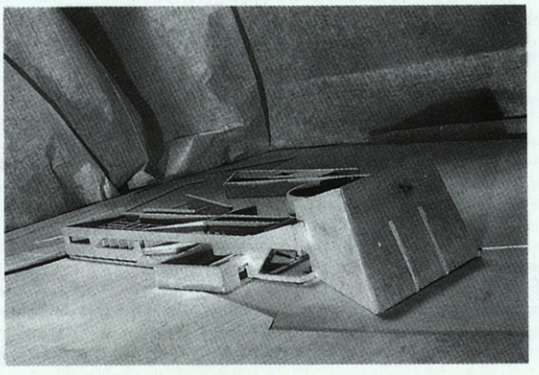
4.



5.



6.

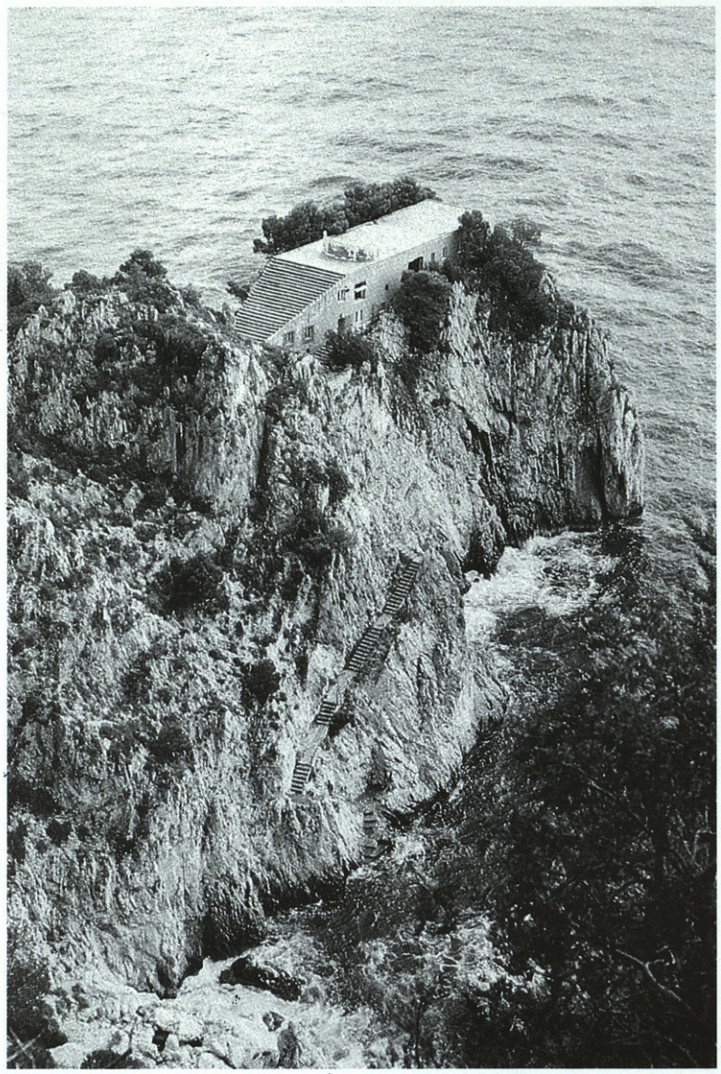


La casa sobre la naturaleza

La Villa Malaparte y la Kaufmann House

María Teresa Muñoz

1. La Villa Malaparte en Punta Massullo, Capri. 1938. Adalberto Libera.



Estas dos casas, proyectadas y construidas en los años inmediatamente anteriores a la Segunda Guerra Mundial, están entre las viviendas individuales más espectaculares producidas por la arquitectura del siglo XX y, a pesar de sus muchas disparidades —su lejanía geográfica, la personalidad de sus arquitectos y clientes, sus presupuestos arquitectónicos—, constituyen momentos igualmente singulares de la arquitectura doméstica que, a causa de las especiales circunstancias que en ellas concurren —de lo que es buena prueba su efímera vida como viviendas y su casi inmediata conversión en museos de arquitectura—, se aventura tanto en uno como en otro caso fuera de las convenciones al uso, incluso de las propias del autor, para tomar como soporte más firme algo tan relegado del pensamiento de la arquitectura moderna como es la naturaleza. La arquitectura moderna no había mostrado un interés especial por los valores de la naturaleza ya que, como señala Theodor W. Adorno, "(el gran arte) *cierra la puerta a todo lo que la vieja estética atribuía a la naturaleza y abandona la reflexión sobre todo aquello que sucede fuera o más allá de su inmanencia estética*"[1]. Por tanto, el protagonismo de la naturaleza en estas obras, nacidas de la misma artificialidad de lo moderno y con su misma voluntad de oponerse al mundo de lo no hecho, de lo natural, proporciona en un momento de extensión de las fronteras de la modernidad la ocasión para abrir paso a una idea de casa libre de los iconos formales de la arquitectura moderna pero sin el lastre de los desgastados modelos tradicionales. Además, va a ser la fuerza de lo natural la que permita desplazar a la estricta funcionalidad del espacio interior, condensada en una óptima distribución en planta, de su condición de valor supremo de cualquier edificio de vivienda.

En el año 1938, el escritor y periodista Curzio Malaparte (1898-1957) pide a Adalberto Libera que realice unos bocetos preliminares para su casa en Punta Massullo, Capri. La casa, a la que el escritor llamó *una casa como yo,* fue construida siguiendo el proyecto original de Libera, desarrollado posteriormente por Amitrano, un constructor de Capri, y por el propio Malaparte. Apenas utilizada como tal, la casa fue donada a la República Popular de China por Curzio Malaparte, pasando después a ser sede de una

---

The House on Nature
Villa Malaparte and Kaufmann House

These two houses, designed and built just before World War II, are among the most spectacular private homes produced by twentieth century architecture, and in spite of their many dissimilarities (their geographical location, the personality of their architects and clients, their architectural assumptions) they are equally outstanding examples of domestic architecture which, because of the special circumstances that surround them (a good example is their ephemeral life as dwellings and their almost immediate conversion into architectural museums) dares in both cases, apart from the intended uses, including the author's, the use of a base which is so totally forgotten by modern architecture, nature itself. Modern architecture had not shown any speciald interest in the importance of nature since, as Theodor W. Adorno points out: "*Great art closes the door to everything that old aesthetics attributed to nature, and it refuses to consider anything that happens beyond its artistic immanence*". Therefore, the importance of nature in these works, which rises from the same artificiality of modernism and with the same will to reject that which has never been done, that which is natural, opens the way to the idea of a house free from the formal framework of modern architecture but without the nuisance of worn out traditional models, in a moment when the limits of modernism are expanding. Whatsmore, it will be the strength, the power of that which is natural, that will replace the strict function of interior space as the supreme importance in any house.

In 1938, writer and reporter Curzio Malaparte (1898-1957) asked Adalberto Libera to make some rough drafts for his house in Punta Massullo, Capri. The house, which the writer called *a house like me,* was built according to Libera's original plan, and was later expanded by Amitrano, a builder from Capri, and by Malaparte himself.

Hardly used as such, the house was donated to the Republic of China Curzio Malaparte, and thereafter became the headquarters of a Foundation which used it to accommodate expositions. This projects was carried out when Libera was thirty-five years old and coinciding with the Palace of Conventions of Rome, a building which also has an outdoor theater on the roof.

Any attention given to Villa Malaparte should begin with the importance of its location, especially with Libera's architecture outside the city. On a cliff overlooking the Mediterranean, the house faces the sun, transmitting a special feeling of distance and exposure, and at the same time it emphasizes the innaccessability of this excepcional site. The location chosen by Malaparte is not only a site where nature can be seen, but where it can be enjoyed at its fullness. The sun and the water envelope, the architecture until it becomes an integral part of them. At the same time, the architecture extends its domain over the land, leaving behind its signs in the way of stairs carved directly into the rock.

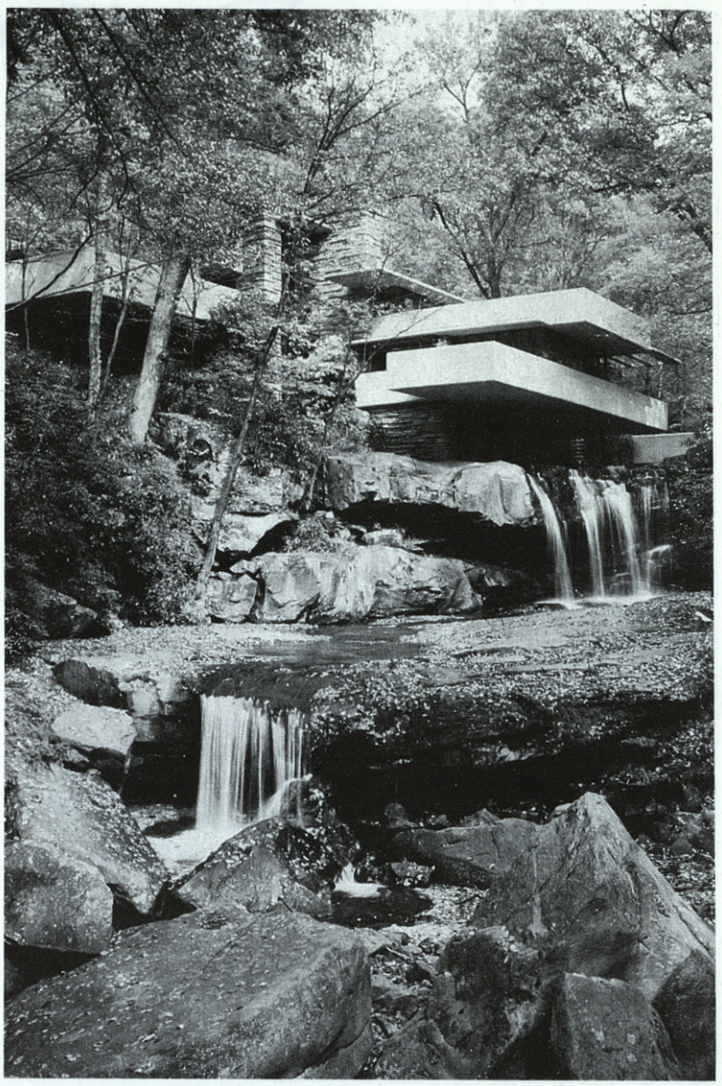
Nature like drama, in constant movement and yet totally paralized at the same time, appears here as an essential part of the architecture that surrounds it, forms part of it and also opposes it. But nature in Villa Malaparte is, aboveall, mythical and literary. From the Libera - Malaparte project an alarming construction emerges, branded as an object

fundación que la destinó a albergar exposiciones. Este proyecto fue realizado cuando Libera tenía 35 años y coincidiendo con el Palacio de Congresos de Roma, un edificio en el que también se dispone un teatro al aire libre en la cubierta.

Cualquier consideración de la Villa Malaparte ha de partir necesariamente de la importancia de su emplazamiento; excepcionalmente en la arquitectura de Libera, fuera de la ciudad. En lo más alto de un acantilado sobre el Mediterráneo, la casa se levanta mirando hacia el sol, transmitiendo un especial sentimiento de distancia y orientación, mientras acentúa con su presencia la inaccesibilidad de ese lugar excepcional. El lugar elegido por Malaparte no es simplemente un lugar donde la naturaleza puede ser contemplada, sino sentida en toda su plenitud. El sol y el agua se convierten en mundos envolventes de la arquitectura, sumergiéndola en ellos, mientras ésta extiende su dominio por el territorio más allá de sus límites, dejando huellas en forma de escaleras talladas directamente sobre la roca. La naturaleza como drama, al tiempo en constante movimiento y absolutamente paralizada, aparece aquí como condición esencial de una arquitectura que está sobre ella, participa en ella y también se opone a ella. Pero la naturaleza es, en la Villa Malaparte, ante todo mítica, literaria. De la colaboración Libera-Malaparte surge una construcción inquietante marcada por su profunda ambigüedad como objeto, ambigüedad que penetra en la arquitectura en virtud de ese carácter mítico de la naturaleza. Adorno generaliza esta conexión entre lo mítico y lo natural cuando dice: *"La belleza natural es el mito traspuesto a la imaginación... todo el mundo cree bello el canto de los pájaros y, sin embargo, hay algo terrible en el canto de los pájaros, signo de desgracias... La ambigüedad de la belleza natural tiene su origen en la ambigüedad de los mitos"*[2].

Como respuesta a ese singular marco natural, cuya belleza deriva de la grandiosidad con que se produce el encuentro entre la tierra, el cielo y el mar, Libera proyecta un edificio que parece seguir las mismas leyes formativas de la naturaleza; la casa aparece como un reflejo geometrizado del perfil de la roca sobre la que se asienta, casi como una formación cristalográfica surgida del propio acantilado como consecuencia de un cataclismo.

2. La Kaufmann House, Bear Run, Pennsylvania. 1935-37. Frank Lloyd Wrigth.



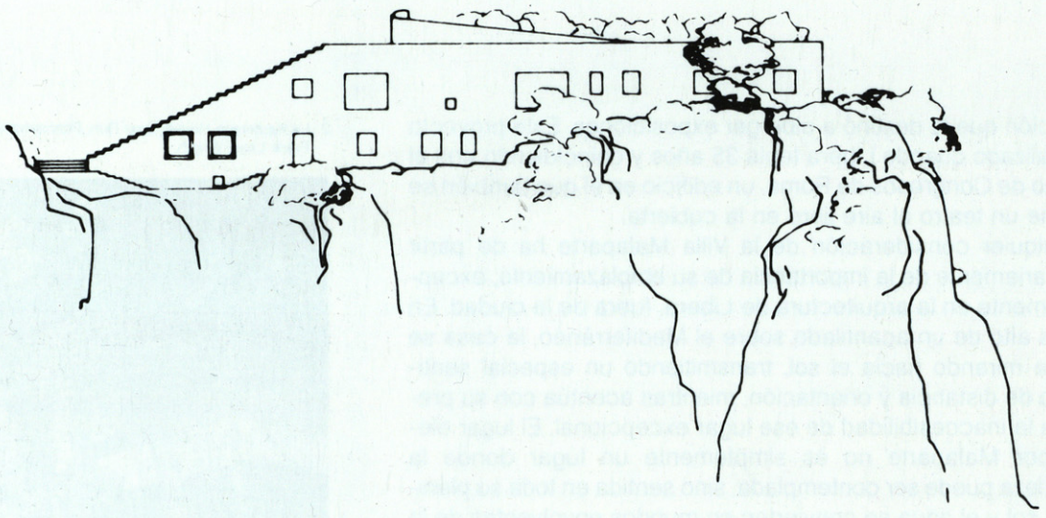
due to its profound ambiguity, an ambiguity that penetrates into the architecture by virtue of its mythical character of nature.

Adorno generalizes this connection between that which is mythical and natural when he says, *"Natural beauty is myth changed into imagination... everyone thinks birds' singing is beautiful and yet, there is something terrible about the singing of birds, a sign of misfortune. The ambiguity of Nature has its source in the ambiguity of myths"*.

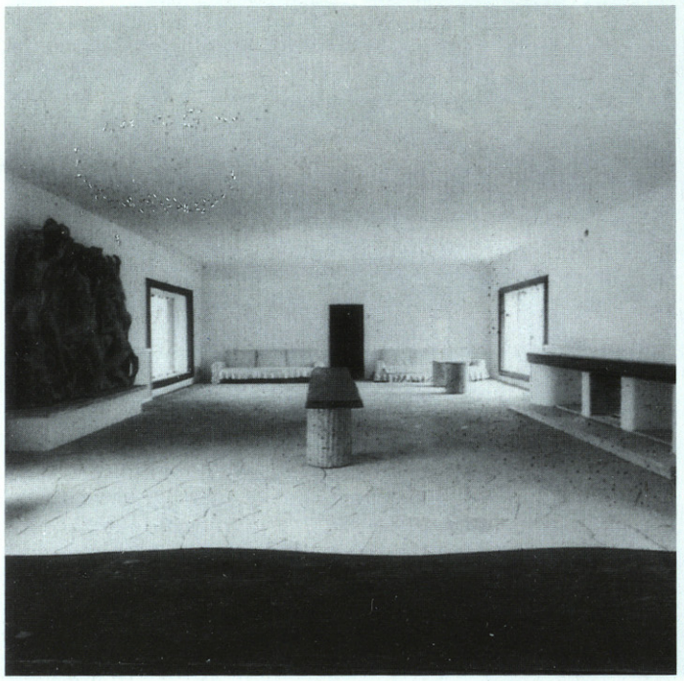
In answer to this unique natural setting, whose beauty comes from the splendour that the combination of the sky, earth and water produces, Libera planned a building that seems to follow the same formative laws of nature. The house looks like a geometrical reflection of the rock on which it stands, almost like a crystallographic formation emerging from the cliff itself as a result of a cataclysm. The pureness of its geometry the obliquity of its profile, its whiteness standing out against the greyness of the rock confirms this. But at the same time, Villa Malaparte answers faithfully to the concept in a monumental way, in this case giving life to a domestic program as Adalberto Libera understand it. As Vieri Quilici points out in his monograph of the architect, *"the confrontation between the principle of tectonics (structural architectonic type) and the volumetric —objective conformation (plastic image) constitudes the basis of Libera's compound method, which is summed up in the principle of integrity of the constructive— figurative program, an essentially syntatic principle through which architecture is confirmed as being monumental.* Such a principle, Quilici points out, *"is contrary to the mimicry which tends to reproduce similar operations to those that exist around it, since the formal structure of the site looks for a way to show the individual essence of its type, and at the same time becoming an unrepeatable condition of the place where it stands"*. So, in Villa Malaparte, under this apparent submission to natural forces, Libera will also try to converge geometry with emotion to fit complexity into the strictness of its form, and temporality to the metaphysical nature of the architectonic objective and to achieve, as Quilici concludes *the idealistic myth of integrity.*

Villa Malaparte's potent typologic and symbolic harmony stands out in the countryside, appearing as a closed box that casts itself from the obliquity of the great Flight of steps to the abyss. The buildings, geometrically complex, identifies with its roof (an outdoor theater, a platform that faces the sun, a background for ritual ceremonies facing the sea and the land) as it also identifies with the precise outline of its profile like a shape without volume. It gives the the Villa its heroic image, rising to triumph, leaving aside anything that appears too human (and therefore there is an absence of base) in order to find its intemporal essence. Time seems to have stopped, in the house as well as in the surrounding nature, with paralized and threatening abyssmal shapes. Despite its preeminent location on the hill, the interior gives the sensation of being in a cave, the moast primitive idea of housing, of being underground and almost submerged, as John Hejdúk points out when apart from emphasizing its connection with the world of primitive sacrifices and rituals, he refers to it as a mazes as a tumb.[4]

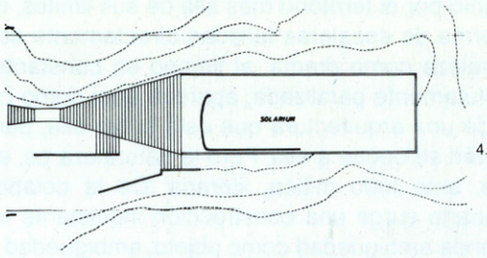
If, as we have pointed out, myths are what constitute the basis of relation between Villa Malaparte and its surrounding nature, myths are also what are going to determine its form as achitecture, meaning prototypical



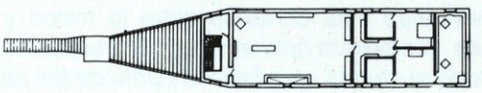
3.



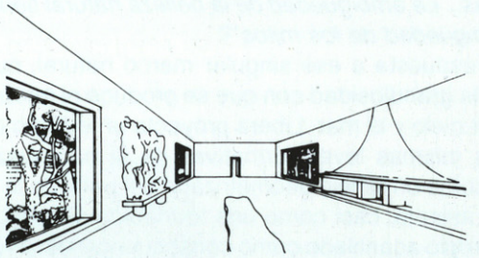
7.



4.

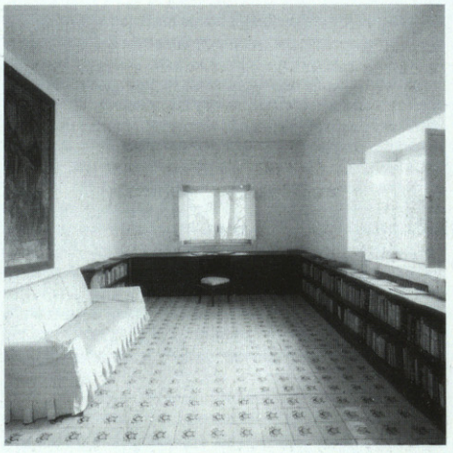


5.



6.

9.



8.

La Villa Malaparte.

3. Perfil.
4. Planta de cubierta.
5. Planta inferior.
6. Croquis de la sala de estar.
7. Sala de estar.
8. Salón de la alcoba.
9. La Villa mirando hacia el mar.

La pureza de su geometría, la oblicuidad de su perfil, su color blanco destacando sobre el gris de la roca, así lo confirman. Pero, al mismo tiempo, la Villa Malaparte responde fielmente al concepto de forma monumental, en este caso dando vida a un programa doméstico, tal como es entendido por Adalberto Libera. Como señala Vieri Quilici en su monografía del arquitecto, *"la confrontación entre el principio tectónico (tipo estructural-arquitectónico) y la conformación volumétrico-objetual (imagen plástica) constituye el fundamento del método compositivo de Libera, que se resume en el principio de integridad del programa constructivo-figurativo, un principio esencialmente sintáctico a través del cual la arquitectura se afirma como monumental"*. Tal principio, puntualiza Quilici, *"es contrario al mimetismo que tiende a reproducir sobre el sitio operaciones análogas a aquellas que existen a su alrededor, ya que la estructura formal de la obra busca mostrar la esencia individual del tipo, convirtiéndose al mismo tiempo en una condición irrepetible del lugar en que se asienta"*[3]. Así, en la Villa Malaparte, bajo esta aparente sumisión a las fuerzas naturales, Libera tratará también de hacer confluir la geometría y la emotividad, de hacer corresponder la complejidad a lo estricto de la forma y la temporalidad a la naturaleza metafísica del objeto arquitectónico, de lograr, como concluye Quilici, *"el mito idealista de la integridad"*.

La Villa Malaparte hace destacar en el paisaje su potente unidad, tanto tipológica como simbólica, presentándose como una caja cerrada que se proyecta desde la oblicuidad de la gran escalera-graderío hacia el abismo. El edificio, geométricamente complejo, se identifica con su cubierta —teatro al aire libre, plataforma de despegue hacia el sol, fondo de ceremonias rituales, orientada hacia el mar y hacia la tierra— como se identifica también con el trazo preciso de su perfil, como una forma sin volumen. El la confiere su imagen heroica, de ascenso hacia el triunfo, dejando de lado todo lo demasiado humano —de ahí su ausencia de base— para reencontrar su esencia intemporal. El tiempo aparece detenido, tanto en la casa como en la naturaleza circundante, con formas abismales paralizadas y amenazantes. A pesar de su posición preeminente en el montículo, produce en su interior la sensación de una cueva, la idea más primitiva de vivienda, de lugar subterráneo y casi sumergido, como señala John Hejduk cuando, además de destacar su conexión con el mundo de los sacrificios y rituales primitivos, se refiere a ella como laberinto, como tumba[4].

Si, como decíamos, los mitos son los que constituyen la base de la relación de la Villa Malaparte con la naturaleza circundante, son también los mitos los que van a determinar su configuración como arquitectura, en este caso en el sentido de símbolos arquetípicos cuya organización, como afirma el crítico Northrop Frye, *"toma la forma de dos mundos contrapuestos identificados con lo deseable y lo no deseable, lo bueno y lo malo, lo apocalíptico y lo demoníaco"*[5]. En el interior de la casa, aparecen dos puertas, la antítesis mítica entre el bien y el mal, y desde la gran sala y a través de estas dos puertas somos conducidos en un movimiento sin retorno mientras los huecos, irregularmente repartidos y de diferentes tamaños, abren el interior hacia un mundo de formas naturales abrumadoras e inalcanzables, hacia un verdadero abismo.

Detengámonos ahora sobre las características de los elementos que definen la arquitectura de la casa —la base, la cubierta, la entrada, los huecos— que responden sin excepción a esa voluntad de afirmación de una forma íntegra, monumental, sobre el espectáculo de una naturaleza mitificada, teatralizada. El edificio carece de base, surge directamente de la irregularidad de la roca, desprendiéndose de lo más humano —*"los pies son lo más humano"*, dice Roland Barthes[6]— y haciéndose eco con su perfil ascendente de la forma del acantilado del que señala el punto más alto. Pero, aun cuando este perfil geometrizado sea una prueba de su voluntad heroica y de su aspiración a lo intemporal y arquetípico, permanece esa otra componente asociada al crecimiento natural, cataclismático, de la roca que da origen a una forma geométricamente más pura. La cubierta no corona la casa, se identifica con ella; accesible y doblemente orientada, es un simple fondo para el libre juego de las fuerzas de la naturaleza y el movimiento del sol. La entrada indiferenciada se encuentra en un lugar incierto, disimulada entre los demás huecos, sin embargo multitud de caminos escalonados confluyen hacia ella. Los huecos, variados en su posición y en su tamaño, mantienen

---

symbols whose organization, as critic Northrop Frye confirms, takes on the form of two opposing world identified with what is desirable and with what is undesirable, the good and the bad with what is apocalyptical and with what is demoniacal.[5] Inside the house there are two doors, the mythical antithesis between good and evil, and from the main living room and through these two doors we are led in one sweeping movement without being able to turn back while the windows, irregularly distributed and of different sizes, open to the interior to a world of unreachable and overwhelming natural shapes towards real abyss.

Now let's stop to consider the characteristics of the elements that define the architecture of the house (the foundation, the roof, the entrance, the windows) which respond, without exception, to the will to affirm a monumental, integral form and to consider the sight of a theatrical and mythical nature. The building lacks a base. It emerges directly from the irregularity of the rock, detaching itself from anything human-like (*feet are the most human*, says Roland Barthes) and echoing as its profile rises from the shape of the cliff, marking the highest point. But even though this geometrical profile is a test of its heroic willpower and of its intemporal and prototypical desire, this other component, associated with natural, cataclysmatic growth from the rock which gives a purer geometrical shape, remains. The roof doesn't crown the house. It goes along with it. Accessible and facing in two directions, it's a simple background for the free match-up of the forces of nature and the sun's rotation. The unaccentuated entrance is located in an uncertain place, disguised among the other doorways, and yet many steep paths flow towards it. The windows, varying in location and size, maintain the volumetric integrity of the house, hiding their content from us. Seen from inside, they are simple frames to contemplate the sight of nature, totally closed as they should be taking into account that they are immersed in a world which is not in the least bit dominated by that which is natural.

A totally opposite feeling is produced by the house built by Frank Lloyd Wright for the Kaufmann family between 1935 and 1937 where, according to the son of Edgar Kaufmann, *"there is a feeling of direct contact between man and nature, and a peaceful relationship between them"*.[7] This house, known by the name of *Fallingwater*, a natural accident, is however dominated by the force of its location as much as Villa Malaparte. However, in this case Bear Run, a small stream six kilometres long, is the motive for the profound reconsideration of the domestic architecture that was carried out by Wright, who is now 67 years old and who had not designed anything for 10 years.

The Kaufmann, businessmen who began a program to repopulate the area of Bear Run which is in the Appalachian Mountain region in the state of Pennsylvania, hired Frank Lloyd Wright to build a summer house in a 500 hectare estate. After discarding the first location site on the most accessible bank, Wright, in agreement with Kaufmann, decided to place the house just above one of the water-falls on the Bear Run stream, in a position that best permitted its orientation towards the sun yet which then demanded the construction of a bridge in order to cross to the other side. With this decision made, Wright tried to make nature felt intensely from inside the house, through an extremely close participation in its constant

10. Villa Malaparte.

la integridad volumétrica de la casa ocultándonos su contenido; desde dentro son simples marcos para la contemplación del espectáculo de la naturaleza, absolutamente cerrados como corresponde a lo que se encuentra inmerso en el mundo nada dominable de lo natural.

Un sentimiento absolutamente opuesto parece provocar la casa construida por Frank Lloyd Wright para la familia Kaufmann entre 1935 y 1937 donde, según el propio hijo de la familia Edgar Kaufmann, *"se produce el contacto directo entre el hombre y la naturaleza, estableciéndose entre ellos una apacible relación"*[7]. Esta casa, conocida precisamente con el sobrenombre de *Fallingwater* (cascada), un accidente natural, está sin embargo tan dominada por la fuerza del emplazamiento como la Villa Malaparte, aunque en este caso sea Bear Run, un pequeño arroyo de sólo seis kilómetros, el motivo para la profunda reconsideración de la arquitectura doméstica que lleva a cabo Wright, ya con 67 años de edad y tras casi diez de inactividad profesional.

Los Kaufmann, hombres de negocios que habían realizado un programa de repoblación en la zona de Bear Run, dentro de la región de los Apalaches del Estado de Pensilvania, encargan a Frank Lloyd Wright la construcción de una casa de vacaciones dentro de una finca de 500 hectáreas. Tras desechar un primer emplazamiento en la orilla más accesible, Wright, de acuerdo con Kaufmann, decide situar la casa justamente encima de una de las cascadas del arroyo Bear Run, en una posición que permitía mejor su orientación hacia el sol pero que exigía la construcción de un puente para pasar al otro lado. Con esta decisión, Wright trata de hacer sentir intensamente la naturaleza desde la casa, a través de una participación extremadamente próxima en su constante fluir, amplificado en los desniveles de las cascadas y presente también en el crecimiento del bosque recién plantado. Cuando Wright conoció el lugar, relata Edgar Kaufmann que era ayudante suyo en Taliesin, *"apreció inmediatamente el potente ruido de las cascadas, la vitalidad del bosque joven y el dramatismo de las rocas, considerando que éstos debían ser los elementos que tenían que entretejerse con los serenos espacios de su estructura"*. La casa, continúa Kaufmann, *"aparece firmemente anclada a la solidez del terreno y, a pesar de sus amplias bandas de ventanas, es protectora en su interior como una cueva; parece, en fin, hablar de un mundo en que el hombre y los procesos naturales, lo artificial y lo natural, se encuentran en total armonía"*[8].

La naturaleza de *Fallingwater* es, sin embargo, una naturaleza a escala reducida, una naturaleza civilizada. Bear Run no es más que un pequeño arroyo, como lo son las cascadas que origina en su recorrido; basta verlas en relación con la altura de la casa. Existe, por otra parte, un paisaje colonizado —con un puente y un sendero existentes— con anterioridad a la construcción de la casa, del que ésta se adueñará dejando huellas más allá de sus límites en el nuevo puente, la pérgola o la casa de invitados. La casa lo que hace es reducir las distancias y focalizar sus formas, antes dispersas, sobre un pequeño ámbito dentro del que se produce todo el espectáculo de lo natural a escala reducida. Una sorprendente transmutación del gusto por

---

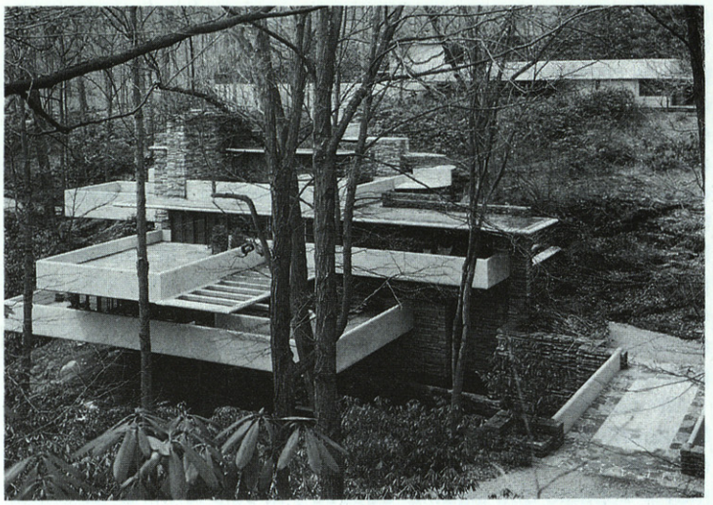
flow, which is amplified in the slopes of the waterfalls and also present in the growth of the recently planted woods. When Wright first saw the place, Edgar Kaufmann who was his assistant in Taliesin said, *"he immediately realized the importance of the young woods and dramatism of the rocks, considering that these must be the elements that had to be woven into the peaceful spaces of its structure"*. The house, continues Kaufmann, *"appears firmly anchored to the solidness of the land despite its sides full of windows, its anterior is as protective as a cave. It seems to speak of a world in which man and the processes of nature, artificial and natural, are in perfect harmony"*.

Nature in Fallingwater is, however, nature in a small way, a civilized type of nature. Bear Run is no more than a small stream, as are the waterfalls that are formed in it. You only have to see them in relation to the height of the house. There is, however, a colonized countryside (with a bridge and a path) which was already there prior to the construction of the house. The latter will take it over, leaving its traces far beyond its limits on the new bridge, the open-porch or the guest house. What the house does is reduce the distances and focalize its forms, which were spread out before, around a small area in which nature on a minor scale can be seen. A surprising transmutation of taste for the neverending horizons and the great distances, typical of American countryside.

Within this scheme, Frank Lloyd Wright responds to nature by making the house a continuation of the structure of the mountain, under which the stream flows, and also making the house come out like the branches of a tree. In other words, like a form born from organic growth and incorporated into nature itself. This way, Fallingwater can also be seen as the willpower to extended the formative laws of nature to architecture, and in this case, the laws of the slowest organic growth. Not in vain is the idea of organic form, as Morton and Lucia White point out *"one of the fundamentals in Wright and is drawn from the romantic aesthetic that Emerson took directly from Coleridge"*.[9] For Wright, organic from (which develops from within the material) opposes mechanical form (imposed on the material from the outside) and all houses should be an organic form, strongly rooted to the ground and making the ornament of its own form appear. But, contrary to romantics, Wright, like Emerson, does not oppose nature to civilization nor does he identify the latter with the city. For him, rational speculation, typical of untouched nature, is superior in value than that of experimentation, typical of a city. Therefore, the myth of nature is not, for Wright, an idealistic myth, but a myth which has to do with the organizations that, again using Northrop Frye's words we can call, *realistic*, in the way that they are more related with human experience and representation than with the idealism of form.[10]

Wright, as Libera did, situated the house both on and into the nature. But, on the contrary, he faced the uniqueness of the location with the total decomposition of volume of the building in a series of horizontal strata only to be held up by the vertical axis of the great stone chimney.

The presence of an opposition between the rational-horizontal and the vertical-emotional (according to Bruno Zevi's terminology) and the presence of a strong contrast between the materials (smooth revoques on the guardrail of the terraces and irregular and rough stones on the



11. Kaufmann House. Vista Sudeste.

los horizontes sin límites y las grandes distancias propias de los paisajes americanos.

Dentro de este marco, Frank Lloyd Wright responde a la naturaleza haciendo que la casa sea una continuación de la estructura estratificada del monte, bajo el cual discurre el arroyo, o también haciendo que la casa surja como las ramas del tronco de un árbol, es decir, como una forma nacida del crecimiento orgánico e insertada en la propia naturaleza. En este sentido, también *Fallingwater* puede verse como la voluntad de extender a la arquitectura las leyes formativas de lo natural, en este caso las del más pausado crecimiento orgánico; no en vano la idea de forma orgánica es, como señalan Morton y Lucia White, *"una de las fundamentales en Wright y arranca de la estética romántica que Emerson tomó directamente de Coleridge"*[9]. Para Wright, la forma orgánica —que se desarrolla desde dentro del material— se opone a la forma mecánica —impuesta al material desde fuera de él— y toda vivienda debería ser una forma orgánica, fuertemente enraizada en el suelo y haciendo surgir el ornamento de su propia forma. Pero, contrariamente a los románticos, Wright, como Emerson, no contrapone naturaleza y civilización ni identifica ésta con lo urbano; para él, la especulación racional, propia de la naturaleza intocada, es un valor superior al de la experimentación, propia de la ciudad. En consecuencia, el mito de la naturaleza no es en Wright un mito idealista, sino un mito que tiene que ver con las organizaciones que, otra vez usando palabras de Northrop Frye, podemos llamar *"realistas, en cuanto tienen más relación con la experiencia humana y la representación que con lo idealista de la forma"*[10].

Wright, como Libera, coloca la casa al mismo tiempo sobre y en el interior de la naturaleza; pero, contrariamente a él, hace frente a la singularidad del emplazamiento con la total descomposición del volumen del edificio en una serie de estratos horizontales sólo sujetos por el eje vertical de la gran chimenea de piedra. La presencia de una oposición entre lo racional-horizontal y lo vertical-emocional —según la terminología de Bruno Zevi— y de un fuerte contraste entre los materiales —revocos lisos en los antepechos de las terrazas y piedras irregulares y rugosas en la chimenea— muestra su deseo de explotar al máximo la estrategia formal de la descomposición. No existe una base firme sobre la que el edificio se asiente, como tampoco una cubierta única e identificable como su remate superior; la casa se despliega en elementos sucesivos que van creciendo desigualmente, como sucede en los organismos vivos, aunque, como contrapunto a este despliegue orgánico, pueda verse también en la insistente repetición de las formas en voladizo una afirmación de su profunda artificialidad.

A pesar de su crecimiento hacia lo alto, *Fallingwater* nada tiene que ver con el ascenso hacia un resultado, de ahí su ausencia de cubierta, sino con la imagen momentánea de cada una de sus formas, sus estratos, liberados de su apoyo sobre la tierra. El edificio, más que un objeto sintético, es la suma de formas parciales que surgen individualmente, directas y solas. La apropiación de la naturaleza se produce a través de una inmersión literal en ella, una voluntad de participar en sus leyes y una dramatización de los propios contrastes naturales. Así, a la

---

chimney) shows his desire to exploit the formal strategy of decomposition to the maximum. There is no firm foundation for the building nor is there a unique and identifiable roof for its top. The house unfolds in consecutive elements that continue growing unevenly, as with living organisms. However, as a contrast to this organic unfolding, a confirmation of its profound artificiality can be seen in the constant repetition et protecting forms.

Despite its rising to the top. Fallingwater has nothing to do with rising towards a result (it lacks a roof) but with the momentary image of each one of its forms, its strata, free from its support on the ground. The building, more than a synthetic object, is the sum of partial forms that come up individually, direct and alone. The adaptability of nature occurs through a literal immersion in it, a desire to participate in its laws, and a dramatization of the same natural contrasts. Therefore, from the image of the house suspended in mid-air, rising, this other image of a cave protected by rock and surrounded by the thick vegetation of the woods is superimposed. In the same way, from the dynamism of its forms, the movement or horizontal planes, the image of impassivity before the constant flow of nature and of balanced suspension of daily life is superimposed. (Hence, the lack of slanting lines, even on the stairs, as commented by Robert Venturi). The ample window walls that extended to the terraces, give an unobstructed of the countryside, projecting the people in the house into it. This same projection towards the outside and the intercommunication with the countryside prevent the making of a distinct entrance and consequently a façade.

Made from an architecture of continuities, the Kaufmann house, on trying to evoke the processes of organic growth, acquires a dramatism which is more of a constructive dramatism (the strengt of it projections) than a dramatic feeling of nature. This house has a direct contact with nature even the stream becomes a private swimming pool accesible from the living room. Nature here is civilized and obtainable and the lack of support, and indication of an abyss that is reflected in the views of the house from underneath, is in any case within the dimensions of what is considered to be artificial and totally controlled by man.

We now come to the point of examining the domestic character of Fallingwater, the work of an exceptionally gifted architect in this field and with great experience in the construction of houses. In relation to Wright's other houses, this one doesn't seem to offer any more variations in its interior organization other than a concentration of common space in the main living room and a greater specialization and size reduction of the bedrooms, each with its own bath. But, even though they have the same amount of space. Fallingwater creates a kind of emptiness of content (domestic) in favour of its from (natural), which one could already guess from the absence of one of the most characteristic elements of Wright's domestic architecture the roof. The house is full of life in its interior, and it even singles out each and every main room with the presence of the fireplace. But the house projects this life outside in order to find a true connection with nature, presenting itself essentially as a continuation of natural phenomena (stratification, growth, flow) through the architecture. The

imagen de la casa suspendida en el vacío, elevada, se superpone esa otra imagen de cueva protegida por la roca y envuelta por la espesa vegetación del bosque. Del mismo modo, al dinamismo de sus formas, al movimiento de planos horizontales, se superpone la imagen de impasividad ante el fluir constante de la naturaleza y de suspensión equilibrada de la vida cotidiana. (De aquí la ausencia de líneas oblicuas, incluso en las escaleras, comentada por Robert Venturi). Los huecos, amplias bandas de ventanas que se prolongan en las terrazas, permiten una contemplación del paisaje sin obstáculos, proyectando a los habitantes de la casa dentro de él. Esta misma proyección hacia el exterior y la intercomunicación con el paisaje impide, a su vez, que exista una entrada diferenciada y, consecuentemente, una fachada concebida como tal.

Hecha de una arquitectura de continuidades, la Kaufmann House, al tratar de evocar los procesos del crecimiento orgánico, adquiere un dramatismo que es más un dramatismo constructivo —la potencia de sus voladizos— que un sentimiento dramático de lo natural. En ella se produce un contacto con la naturaleza, sin distancia, convirtiéndose incluso el arroyo en una piscina privada accesible desde la sala de estar; lo natural es aquí civilizado y asequible y la falta de apoyo, el indicio de abismo que se acusa en las visiones de la casa desde abajo, está en todo caso dentro de las dimensiones de lo artificial y absolutamente controlado por el hombre.

Llegamos, con esto, al punto de examinar el carácter doméstico de *Fallingwater,* obra de un arquitecto excepcionalmente dotado en este terreno y con una amplia experiencia en la construcción de viviendas. En relación con otras casas de Wright, ésta no parece ofrecer más variaciones en su organización interna que una concentración de los espacios comunes en la gran sala de estar y una mayor especialización y reducción de tamaño de los dormitorios, cada uno con sus propios servicios. Pero, aunque permanezcan los mismos espacios, se produce en *Fallingwater* una especie de vaciamiento de su contenido —doméstico— en favor de su forma —natural— lo que ya podía adivinarse en la renuncia a uno de los elementos más característicos de la arquitectura doméstica de Wright: la cubierta. La casa contiene vida en su interior, e incluso marca con la presencia de la chimenea todas y cada una de las habitaciones principales, pero la proyecta hacia fuera buscando una total comunicación con la naturaleza, presentándose esencialmente como un espectáculo de amplificación de los fenómenos naturales —estratificación, crecimiento, flujo— a través de la arquitectura. El espacio interior, reducto de la vida doméstica, se ve impulsado también a reproducir —con la horizontalidad de la mampostería, las carpinterías y los muebles, así como con la profusión de piedra, corcho y madera— la textura material existente en el exterior; el propio espacio de cueva, casi subterráneo, que encierra la casa tratará de escapar hacia fuera abrumado por la presencia de lo natural.

Sin cualificación material alguna, en el polo opuesto, la Villa Malaparte nos ofrece un interior críptico donde la división de la casa en dos —las dos puertas iguales— se interpone entre el mayor espacio que sigue al acceso y la sala terminal abierta al paisaje. Sin embargo, tanto en los dibujos como en las fotografías de la propia casa, la Villa Malaparte nos muestra abiertamente en su interior ciertos atributos de lo doméstico —sillones, mesa, chimenea—, objetos aparentemente triviales, pero en ella absolutamente necesarios. En un marco como ese, esta exhibición sólo cabe entenderse como una audacia que, como afirma Roland Barthes de los actores retratados por d'Harcourt[11], está reservada a los dioses o a los reyes que en ocasiones no temen aparecer tan hombres como los demás y, por tanto, con hogares terrenos con sillones y chimenea.

Por encima de su condición doméstica, no hay duda de que tanto la Villa Malaparte como la Kaufmann House son, utilizando de nuevo palabras de Roland Barthes, *espectáculos excesivos*[12] en los que resulta esencial su inmersión en la naturaleza. Si la primera es un espectáculo solar, una arquitectura bañada permanentemente por una luz sin sombras, la segunda es un espectáculo de dramáticos claroscuros; idéntica matización puede tener la presencia del agua en ambos casos, envolvente e inmutable en Capri y en constante fluir en Bear Run. Como hemos visto, las dos llevan a cabo una especie de vaciamiento de su espacio interior, propio de la vida doméstica, en favor de lo

---

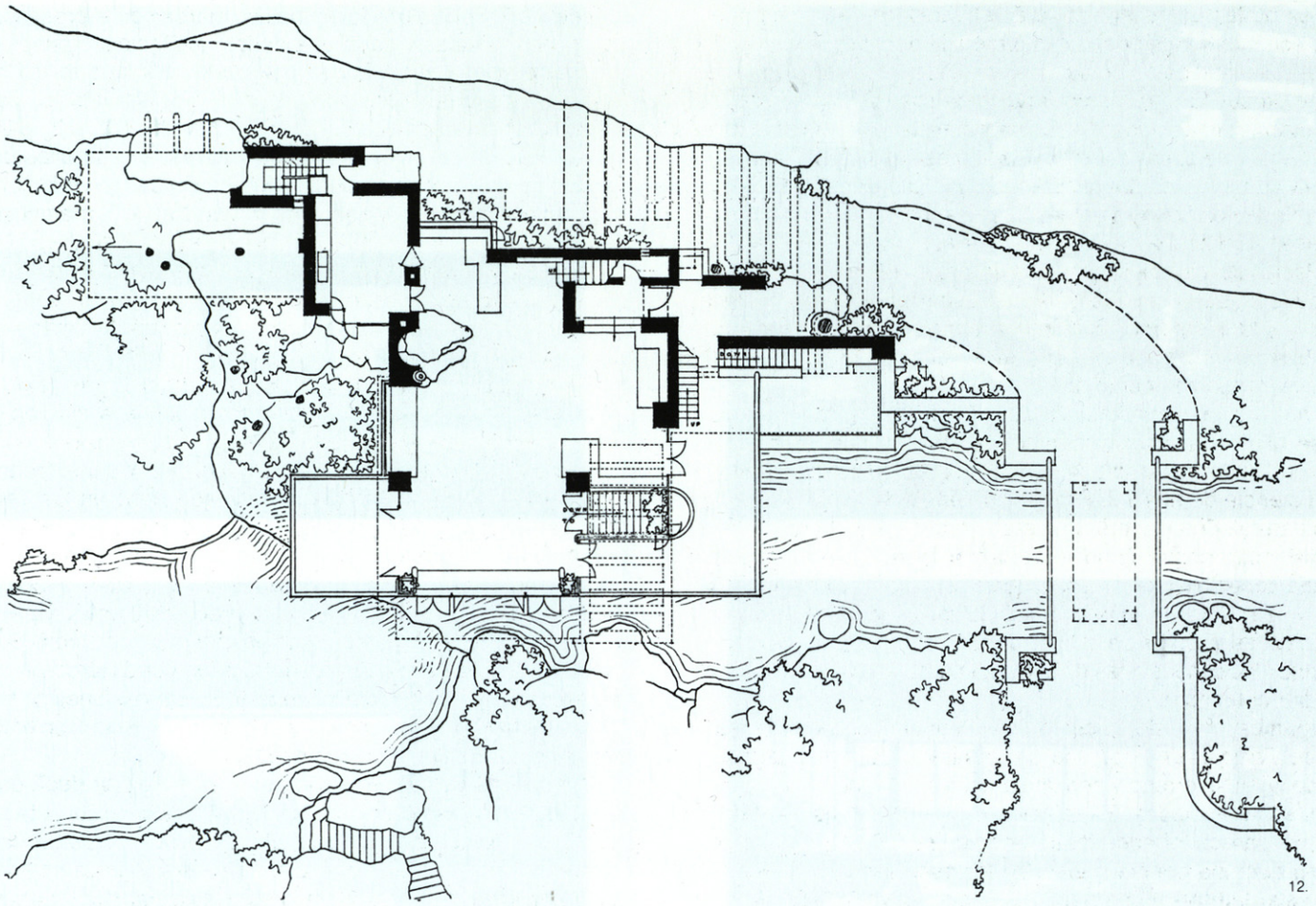
interior, a redoubt of domestic life, also finds itself wanting to reproduce (with the horizontal rubblework and the furniture, as well as the depth of the stone, cork and wood) the texture of existing materials outside. The cave-like space, almost underground, that surrounds the house seems to want to escape to the outside, overwhelmed by the presence of nature.

Without any material qualification whatsoever, completely on the other hand Villa Malaparte offers us a cript-like interior where the division of the house into two parts (the two same doors) separates the biggest area which is next to the entrance from the final living room that faces the countryside. However, in the plans as well as in the photographs of the house, Villa Malaparte openly shows us certain domestic attributes of its interior (armchairs, table, fireplace) apparently trivial objects yet ones that are absolutely necessary. In a setting like this one, this exhibition can only be understood as an audacity that, as Roland Barthes says of the actors painted by D'Harcourt, *"is reserved for gods and kings who on ocassion are not afraid to appear as ordinary men and therefore, with earthly homes with chairs and fireplaces".*

Beyond its domestic condition, there is no doubt that Villa Malaparte and the Kaufmann house are, using Roland Barthes words again, *excessive sights*[12] whose immersion in nature is essential. If the former is a solar sight, an architecture which is bathed in light without shadows, the latter is a sight of dramatic light and shade. The presence of water in both cases as identically harmonized, enveloping and immutable in Capri and constantly flowing in Bear Run.

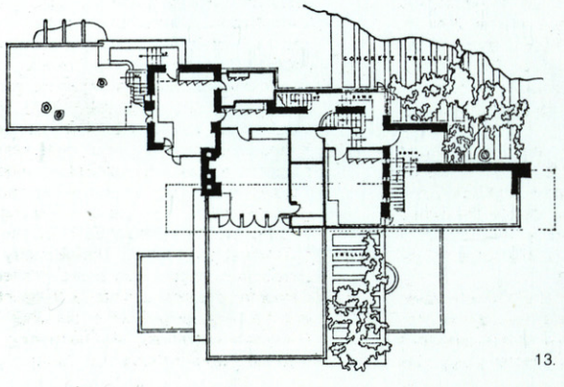
As we have seen, both produce a kind of emptiness in their interior, typical of domestic life, in favor of their imposing exterior form. Villa Malaparte is a sketch drawn with precision, without volume, which defines the closed box, whereas the Kaufmann House is a collection of fissures that enables internal space to escape to the outside.

As examples of domestic architecture, Villa Malaparte and the Kaufmann House are unique in the way that they seem to refuse to give a direct answer to their conditions and to express, as is normal, their character through the conversion of useful forms (decks, fireplaces, porches) in symbols of the very domesticity of the building. Only one of the specific domestic conditions, its small size, finds direct satisfaction with the formal strategies used in each one of them. As a strict and unitary form (or volume) in one case and as a totally free form (or volume) in the other. On choosing this external form, however, what Libera and Wright have both sought was an enlargement of the small domestic building, essential in order to take over the surrounding nature. In Villa Malaparte, this is achieved by means of expansion, irradiating its influence over great distances which is appropiate of monumental form. On the contrary, in the Kaufmann House it was achieved by means of concentration, the organic form acting as a zoom lense which converts the area of Bear Run into a natural view of incomparable greatness. The geometry, essential to the development of both, also shows architectural tendencies contrasted by Libera and Wright, in the integrity of one and in the total decomposition of the other. The total lack of orthogonal references, with dominating slanting lines, in Villa Malaparte contrasts with the emphasis of ones that

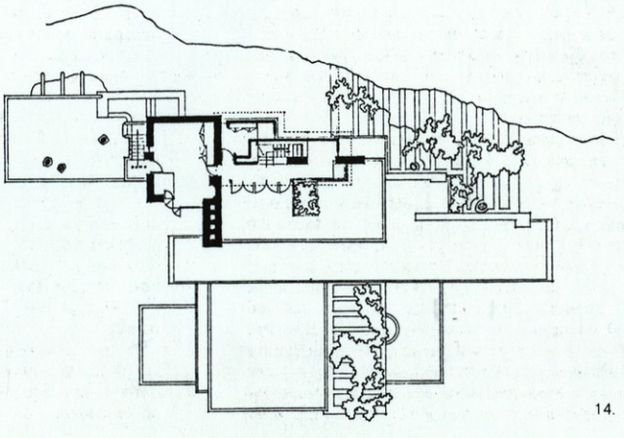


12.

12, 13, 14. Plantas Kaufmann House.



13.



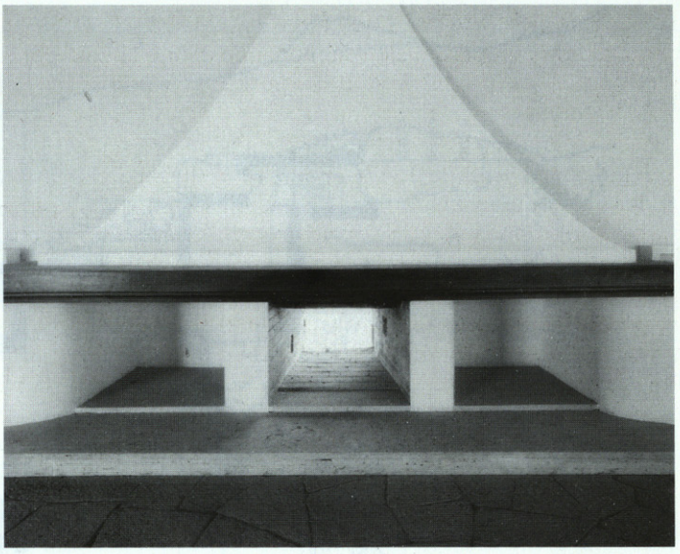
14.

15.

16.

Kaufmann House.

15. Comedor. 16. Sala.



17.

18.

Villa Malaparte.

17. Chimenea de la Sala. 18. Interior.

imponente de su forma externa; la Villa Malaparte es un trazo dibujado con precisión, sin volumen, que define la caja cerrada, mientras que la Kaufmann House es un conjunto de fisuras que dejan escapar hacia fuera el espacio interno.

Como ejemplos de arquitectura doméstica, la Villa Malaparte y la Kaufmann House son singulares en cuanto parecen renunciar a dar una respuesta directa a sus condicionantes y a expresar, como suele ser habitual, su carácter a través de la conversión de las formas de la utilidad —cubiertas, chimeneas, pórticos— en símbolos de la propia domesticidad del edificio. Sólo uno de los condicionantes específicos de lo doméstico, el de su pequeño tamaño, encuentra directa satisfacción en las estrategias formales utilizadas en cada una de ellas: como forma (o volumen) estricto y unitario en un caso y como forma (o volumen) totalmente libre en el otro. Al elegir esta forma externa, sin embargo, tanto Libera como Wright lo que tratan de producir es una amplificación del pequeño edificio doméstico imprescindible para apropiarse de la naturaleza circundante: en la Villa Malaparte, ésta se produce por extensión, irradiando su influencia por las grandes distancias tal como es propio de la forma monumental; en la Kaufmann House, por el contrario, se produce por concentración, actuando la forma orgánica como una lente de aproximación que convierte al pequeño paraje de Bearn Run en un espectáculo natural de incomparable grandeza. La geometría, esencial en el desarrollo de ambos edificios, ilustra asimismo tendencias arquitectónicas contrapuestas en Libera y Wright: hacia la integridad en uno y hacia la total descomposición en otro. La absoluta carencia de referencias ortogonales, con el dominio de las líneas oblicuas, en la Villa Malaparte contrasta con la imposición de unas coordenadas a la totalidad de la construcción o incluso a lo que está más allá de ella, como es el puente, en la Kaufmann House. Este hecho tiene una especial importancia si se considera la influencia que estos edificios pueden haber ejercido sobre arquitecturas más recientes —racionalistas y realistas respectivamente— y también si se ven como precedentes de las tendencias italianas hacia la depuración geométrica y americanas hacia la total descomposición.

La claridad de la forma, la absoluta evidencia de un gesto único, hace que el exterior de la Villa Malaparte sea lo esencial de un edificio cuyo hermetismo nos impulsa a adivinar la naturaleza —mítica— de su contenido. La Kaufmann House, con su alternancia de estratos llenos y vacíos, empuja hacia fuera el contenido doméstico en busca de una participación más estrecha con la naturaleza, aunque conservando el mito de la cueva, de la protección de la casa frente al mundo exterior, en la textura rústica de los pilares de piedra y en la presión de los techos excesivamente bajos. El vacío esencial de la caja cerrada que es la Villa Malaparte se contrapone así a un espacio real que en la Kaufmann House se escapa por las rasgaduras horizontales hasta dispersarse por la vegetación circundante. La estratificación, la forma descompuesta que da lugar a una cascada de suelos de piedra y agua, es el medio de que se sirve Wright al mismo tiempo para vaciar el contenido doméstico de la casa y responder, desde su concepción de la forma orgánica, al entorno natural. Pero, del mismo modo que el teórico poder expansivo de los voladizos pasa a ser aquí el que produce un acortamiento de las distancias entre arquitectura y naturaleza, se da también una interesante transmutación: lo horizontal, asociado a lo terreno y racional, aparece flotando y con superficies tersas mientras que lo vertical, simbólico e idealista, es pétreo e irregular y está fuertemente anclado a la tierra.

De lo dicho hasta ahora, podríamos concluir que, en relación con la Villa Malaparte, la Kaufmann House, si bien más romántica por su posición en la ladera, es igualmente espectacular y dramática en su apropiación del paisaje natural. Si la Villa Malaparte era un espectáculo solar, ésta lo es de dramáticos claroscuros; si aquélla era la imagen del ascenso hacia el triunfo, ésta no es sino una concatenación de formas aisladas y solas; si aquélla se adueñaba del paisaje por extensión, ésta lo hace por concentración; si aquélla estaba vacía de interioridad en una caja herméticamente cerrada, ésta se vacía por estar llena de fisuras; si, en fin, aquélla suponía una congelación del tiempo y una búsqueda metafísica de la esencia, ésta trata de realizarse en el fluir continuo de la naturaleza y su propio tiempo, su crecimiento. Y podríamos concluir también reconociendo en estas obras el poder liberador de la naturaleza, que exige al arquitecto

---

are coordinated all throughout the construction and even far beyond it, like the bridge in the Kaufmann House. This fact is especially important if one considers the influence that these buildings could have had on recent architecture (rationalistic and realistic architecture) and also if they are to be considered a precedent in Italian tendencies towards geometric purification and American to total decomposition.

The clarity of form, the obvious evidence of a unique gesture makes the exterior of Villa Malaparte the most important part of a building whose impenetrability makes us want to guess the mythical nature of its content. The Kaufmann House, with its alternating full and empty strata, pushes its domestic content outward in search of a closer relationship with nature, though, at the same time, conserving the image of a cave protecting the house from the outside world, with the rustic texture of the stone pillars and the added pressure of excessively low ceilings. The essential emptiness of a closed box which Villa Malaparte is, contrasts with the real spaciousness that leaks out through horizontal cracs and spreads over the surounding vegetation in the Kaufmann House. The stratification, the decomposed form that gives rise to a fall of stone floors and water, is the means that enables Wright to empty the domestic content of the house and to respond to, from his concept of organic form, the natural enviorment. But, in the same way that the theoretical expansion power of the projections shortens the distance between architecture and nature, it also produces an interesting transmutation. Everything horizontal, associated with the land and anything rational, appears to flat and with hard surfaces while everything that is vertical, symbolic and idealistic, is rocky and irregular and is firmly attached to the ground.

From what has been said up to now, we may conclude that, in relation to Villa Malaparte, the Kaufman House, although it is more romantic due to its setting on a slope, is equally spectacular and dramatic in the way it engulfs the natural scenery. If Villa Malaparte is a solar show, the Kaufmann House has a dramatic appearance of light and shadow. If the former gives an image of rising towards triumph, the latter is nothing but a chain of isolated and lonely forms. If the former overtakes the scenery by means of expansion, the latter does it by means of concentration. If the former is interiorly empty in an hermetically closed box, the latter is emptied as it is full of cracks. Finally, if the former is based on an assumption that time is stopped and a metaphysical search of essence, the latter tries to develop itself in the continuous flow of nature and its own time, in its own growth. And we can also conclude recognizing the freeing power of nature in these construction sites, that the architects is forced to confront it without burdens of conventions nor history.

The brillance of the formal results obtained by Libera and Wright shouldn't, however, prevent us from recognizing the limitations of these pieces of architecture, which were immediately converted into icons of modernism as much as or even more than those that came along to take their place. Certainly, canonical construction in the late 1920's had maintained the strength of its modern image in its logical and active constructive system and in a new concept of interior space. Built a decade later and carried out by architects who were marginal to modern orthodoxy, Villa Malaparte and the Kaufmann House question the

colocarse frente a ella sin la carga de las convenciones o la historia.

La brillantez de los resultados formales conseguidos por Libera y Wright no debe, sin embargo, impedir reconocer los límites en los que se encuadran estas arquitecturas, convertidas inmediatamente en iconos de la modernidad tanto o más que aquéllos a los que venían a suplantar. Ciertamente, las obras canónicas de finales de los años veinte habían sustentado la potencia de su imagen moderna en su lógico y activo sistema constructivo y en una nueva concepción del espacio interior. La Villa Malaparte y la Kaufmann House, surgidas una década después y realizadas por arquitectos en todo caso marginales a la ortodoxia moderna, al mismo tiempo que ponen en cuestión su contenido doméstico, intentan mantener la imagen moderna pero eliminando el soporte constructivo y espacial que proporcionaba la arquitectura moderna y reemplazándolo por la fuerza externa de la naturaleza.

La indiferencia constructiva de Libera, que le lleva a realizar la caja homogénea que es Villa Malaparte, discurre en paralelo con el riesgo constructivo que Wright asume en los amplios voladizos de *Fallingwater*. Y la repetición casi exacta del teatro al aire libre del Palacio de Congresos de Roma por parte de Libera en un edificio doméstico, como puro gesto simbólico, supone una dependencia de su propio universo formal tan fuerte como la de Wright invirtiendo en la vivienda el carácter del espacio absolutamente cerrado del edificio que casi al mismo tiempo está construyendo para la Johnson Wax. Es decir, tanto Libera como Wright se sirven momentáneamente de la naturaleza para poner a prueba la pervivencia de la modernidad en la arquitectura sin sus soportes constructivo y espacial, violentando la forma en dos direcciones opuestas: la síntesis y la descomposición analítica.

Objetos singulares nacidos fuera de la corriente dominante de la arquitectura moderna, estas dos casas figuran entre los contadísimos casos en que la arquitectura del siglo XX se ha colocado en medio de la abrumadora presencia de la belleza natural, para tomar de ella su fuerza y grandiosidad. Pero si ello supone, tanto en la Villa Malaparte como en la Kaufmann House, más que un recurso a la antigua estética y una anulación de la antítesis moderna entre el arte y la naturaleza, una constatación de la autonomía del sistema formal de la modernidad, capaz de pervivir despojado incluso de sus propios supuestos, también es necesario reconocer que, en su dependencia de la naturaleza, el carácter doméstico de los edificios resulta seriamente comprometido. Es la naturaleza la que introduce sus materiales y sus leyes formativas, con el sentimiento de lo heroico y los mitos de lo abismal y lo terrible, en el mundo de la arquitectura doméstica moderna, subvirtiendo así el carácter terreno y cotidiano que había dominado todo su desarrollo.

El espejismo de una vuelta a la naturaleza, como medio para liberar a la arquitectura moderna de sus propios dogmas formales, puede tener en la Villa Malaparte y en la Kaufmann House un momento de realidad en el que la propia arquitectura resuena con especial intensidad en el eco producido por el paisaje. Sin embargo, en este encuentro, la arquitectura permanece, dibujándose con autonomía no sólo con respecto al paisaje sino también con respecto a las imágenes históricas asociadas con los antiguos mitos y a sus condicionantes materiales. La imagen profundamente renovada que ofrecen estas dos obras las entronca directamente con la arquitectura moderna en su sentido más amplio, nunca supeditada a lo preexistente ni a lo natural; pero esta independencia del sistema formal de la modernidad para producir imágenes sin referencia alguna a las convenciones de lo doméstico tiene el precio de hacer depender, necesariamente, el eventual carácter doméstico de los edificios de la presencia activa de la naturaleza. Sin ella, la arquitectura de Adalberto Libera y Frank Lloyd permanece, porque está por encima de ella y se sirve de ella como una mera condición; ahora bien, la Villa Malaparte y la Kaufmann House existen como viviendas sólo en cuanto toman prestada de la naturaleza la fuerza necesaria para sostener un carácter desdibujado por la ausencia de lo que son sus cualidades específicas de casas para la vida del hombre. Sin una especialidad interna que acuse la prioridad de las actividades propias de la vida diaria, sin cubierta protectora y sin entrada diferenciada, estas dos construcciones son indudablemente arquitectura, pero sólo son casas de un modo efímero e inestable.

---

domestic content and try to maintain a modern image but eliminating the constructive and spacial support that modern architecture provided, substituting it by the external power of nature.

Libera's constructive indifference, which enables him to make the homogeneous box that Villa Malaparte is, reflects on the constructive risk that Wright assumes in the ample projections of Fallingwater. And the almost exact copy of the outdoor theater in the Convention Hall in Rome made by Libera in a domestic building, as a symbolic gesture, supposes a dependence on its own formal universe as strongly as Wright's, putting into the house the aspect of a totally closed space just like the building that was being made for Johnson Wax almost at the same time. In other words, both Libera and Wright use nature momentarily in order to test the survival of modern architecture without its constructive and spacial supports, forcing the form in two opposite directions: synthesis and analytical decomposition.

Like unique objects created outside of the dominating flow of modern architecture, these two houses are among the few cases in which twentieth century architecture has been placed in the middle of the overwhelming presence of natural beauty, in order to take advantage of its strength and grandiosity. But if this means, in both Villa Malaparte and the Kaufmann House, more than a resort to old aesthetics and a rejection to the modern antithesis between art and nature, a verification of the autonomy of the formal system of modernism, capable of surviving even without its own assumptions, then it is also necessary to recognize the fact that, considering its dependence on nature, the domestic character of the buildings is seriously involved. Nature is what introduces material and formative laws, like the heroic feeling and abysmal and terrible myths in the world of modern domestic architecture, thus disturbing the everyday character that had dominated all of its development.

The illusion of a return to nature, as a means to free modern architecture from its own formal dogmas, can point to Villa Malaparte and in the Kaufmann House as a moment of reality in which the architecture itself resounds with special intensity in the echo produced by the country side. However, in this encounter, the architecture remains, drawing itself with autonomy not only with respect to the scenary but also with respect to the historical images associated with the old myths and to its material conditions. The profoundly renovated image that these two works offer totally links them directly with modern architecture never subjected to anything preexisting or to anything natural. But this independence of the formal system of modernism in order to produce images without any reference to the domestic conventions has the price of necessarily making the eventual domestic character of the buildings depend solely on the active presence of nature. Without it the architecture of Adalberto Libera and Frank Lloyd Wright remains because it is far above it and only uses it as a mere condition. However, Villa Malaparte and the Kaufmann House exist as homes only when they borrow the necessary strength from nature itself in order to maintain an unclearly drawn character that is due to their lack of the specific qualities man needs in any building to be used as a house. Without an interior space that reveals the priorities of life's daily activities, without a protective roof and with a distinctive entrance, these two sites are undoubtedly architecture, but they are only houses in a ephemeral and unstable way.

María Teresa Muñoz

NOTAS

1. ADORNO, Theodor W.
Teoría estética (Taurus Ediciones, S.A., Madrid 1971; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970).
2. ADORNO, Theodor W.
Teoría estética (Op. cit.).
3. QUILICI, Vieri.
Adalberto Libera, l'architettura come ideale (Officina Edizioni, Roma 1981).
4. HEJDUK, John.
Casa come me. Cable from Milan en *Domus* nº 605, Aprile 1980.
5. FRYE, Northrop.
Anatomy of Criticism (Princeton University Press, Princeton N.J. 1971).
6. BARTHES, Roland.
Mitologías (Siglo XXI Editores S.A., Madrid 1980; Editions du Seuil, Paris 1957).
7. Prólogo de Edgar Kaufmann Jr. a HOFFMANN, Donald.
Frank Lloyd Wright's Fallingwater. The House and Its History. (Dover Publications, Inc., New York 1978).
8. Prólogo de Edgar Kaufmann Jr. a HOFFMANN, Donald.
Frank Lloyd Wright's Fallingwater. The House and Its History. (Op. Cit.).
9. WHITE, Morton and Lucia.
The Intellectual versus the City (A Mentor Book, The New American Library, New York 1964).
10. FRYE, Northrop.
Anatomy of Criticism (Op. Cit.).
11. BARTHES, Roland.
Mitologías. (Op. Cit.).
12. BARTHES, Roland.
Mitologías. (Op. Cit.).

19. Kaufmann House en invierno.

20. Villa Malaparte desde el mar.

NOTES

1. ADORNO. Theodor W.
Teoría estética (Taurus Ediciones, S.A., Madrid, 1971. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1970).
2. ADORNO. Theodor W.
Teoría estética. (Op. cit.).
3. QUILICI. Vieri.
Adalberto Libera. l'architettura come ideale. (Officina Edizioni, Roma 1981).
4. HEJDUK, John.
Casa come me. Cable from Milan en *Domus* nº 605. Aprile 1980.
5. FRYE. Northrop.
Anatomy of Criticism (Princeton University Press. Princeton N.J. 1971).
6. BARTHES, Roland.
Mitologías (Siglo XXI Editores, S.A., Madrid, 1980. Editions du Seuil, Paris. 1957).
7. Foreword of Edgard Kaufmann Jr. a HOFFMAN. Donald.
Frank Lloyd Wright's Falklingwater. The House and Its History. (Dover Publications. Inc., New York, 1978).
8. Foreword of Edgard Kaufmann Jr. a HOFFMAN. Donald.
Frank Lloyd Wright's Fallingwater. The House and Its History. (Op. Cit.).
9. WHITE, Morton and Lucia.
The Intellectual versus the City. (A Mentor Book. The New American Library, New York 1964).
10. FRYE. Northrop.
Anatomy of Criticism. (Op. Cit.).
11. BARTHES. Roland.
Mitologías. (Op. Cit.).
12. BARTHES, Roland.
Mitologías. (Op. Cit.).

CASA SCHRÖDER

GERRIT RIETVELD

1923-24

COLABORADOR: Truus Schöder

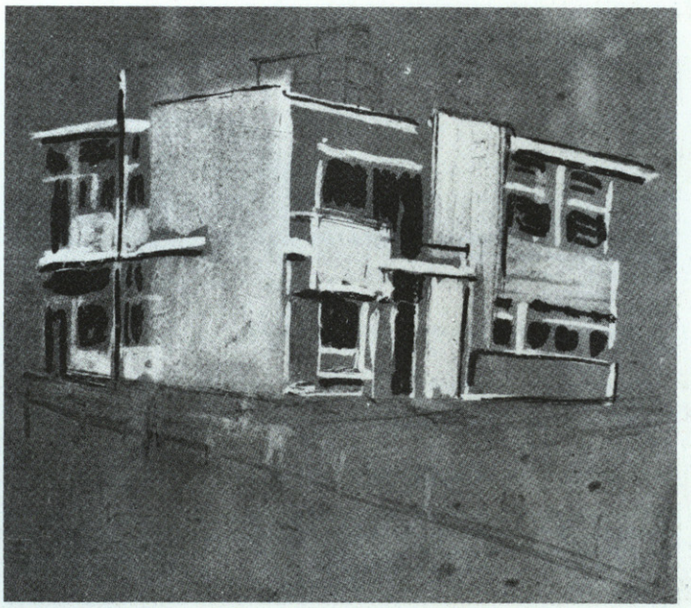
Fotografías: Jannes Linders

La Casa Schröder está considerada como el resultado más satisfactorio de las *propuestas* del movimiento holandés De Stijil. En efecto Jaffé escribe: *"Todos los principios del De Stijl han sido plasmados de tal manera, que la casa se ha convertido no solamente en un monumento del mismo De Stijl, sino en un monumento de la arquitectura de la época"*. Para valorar la Casa Schöder y para comprender el lugar que ocupa en la historia de la arquitectura moderna, es necesario por consiguiente ocuparse de las intenciones genéricas del De Stijl. En línea con tantos otros movimientos modernos, toma como punto de partida la alineación humana. La condición de alineación implica una pérdida en la armonía de la relación entre el hombre y el ambiente en que vive, y también una sociedad rota en una multitud de singulares *individuos*. Mondrian y van Doesburg, los protagonistas principales del De Stijl, pretendían alcanzar por tanto una nueva armonía universal que liberara el arte de la mera expresión individual, y que, según Mondrian, estableciese *la unificación del hombre y del universo*. Para esta cruzada, se inspiraron en el filósofo holandés Schoenmaekers, que en la obra *Het mieuwe Wereldbeeld* (La nueva imagen del mundo, 1915) había relacionado el concepto de armonía universal a algunas formas esenciales *"Los dos motivos fundamentales y completamente opuestos que configuran nuestra tierra son la línea horizontal del poder, o sea el recorrido de la tierra alrededor del sol, y la vertical del movimiento profundamente espacial de los rayos que se originan en el centro del sol"*. Sostiene además que: *"Los tres colores principales son esencialmente el amarillo, el azul y el rojo. Los únicos colores existentes (...) el amarillo en cuanto movimiento del rayo (la vertical) (...) el azul en cuanto color opuesto al amarillo (el firmamento horizontal) (...) el rojo en cuanto color que combina el amarillo y el azul"*.

Así, en general, el método del arte del De Stijl fue concebido como *"una suspensión de los colores primarios dentro de un espacio ortogonal"*. Mondrian añade: *"Me di cuenta de que la realidad existe como forma y como espacio... el espacio se volvía blanco, negro o gris, en cambio la forma roja, azul o amarilla"*, y van Doesburg: *"La división del espacio funcional está determinada directamente por planos rectangulares. Estos no están dotados de forma individual, porque, en cuanto circunscritos (un plano en el otro), podrían ser interpretados como infinitamente extensos"*. *"La nueva arquitectura ha derribado el muro, eliminando así de una vez por todas el divorcio entre interior y exterior"*. *"(La nueva arquitectura) se libera de la célula espacial funcional (como también de la secuencia de los pisos, del volumen de los balcones, etc.), proyectándola en sentido centrífugo desde lo más profundo del cubo"*. *"Al contrario del frontalismo, que resulta de un aspecto fijo y estático, la nueva arquitectura despliega la riqueza plástica de una actividad espacial-temporal en múltiples direcciones"*. *"La nueva arquitectura absorbe orgánicamente dentro de sí el color, como elemento inmediato y expresivo, de su relación con el tiempo y el espacio. Sin el color, tales relaciones no son una realidad viva: no son visibles"*.

Estos conceptos, estos principios están recogidos en la Casa Schöder, donde los planos coloreados están verdaderamente suspendidos en el espacio ortogonal. Se observa también cómo, en general, la definición espacial viene a estar representada por elementos blancos, grises y negros, mientras que los objetos que constituyen un lugar más concreto, están coloreados.

Evidentemente estos colores representan la concretización de la luz a la que se refería Schonmaekers. En este contexto se puede hacer referencia también a Louis Khan y a su concepto de luz como *"generadora de cada presencia"*. Rietveld transforma así sus pilares y sus vigas en líneas infinitas, y concibe incluso su famosa lámpara, como una contraposición de rayos. Lo que se proponían era la realización genérica de un nuevo arte del espacio: *"Si para un fin particular, separamos, limitamos y referimos a la escala humana, una parte del espacio ilimitado, no hacemos más que*



incorporar a la vida un trozo de espacio, como realidad. De este modo englobamos en nuestro sistema humano un especial segmento del espacio". El sistema humano al que se refiere es, evidentemente, un sistema de esencialidades. En efecto: *"El artista moderno no reniega de la naturaleza... pero no la imita, no la representa, no crea una imagen diferente. La usa y la reduce a sus formas elementales los colores y las proporciones"* (Van Doesburg).

Quizás, para muchos observadores, las formas elementales del De Stijl pudieran resultar abstractas, pero Jaffé ha indicado cómo en efecto están íntimamente relacionadas a los *"campos rectangulares, a las rectas carreteras y a los canales del paisaje holandés"*, y quien quiera que haya tenido la ocasión de ver Holanda en primavera desde el aire, podrá asegurar cómo el país se asemeja a un gran cuadro de Mondrian. Jaffé reconduce también las proposiciones enunciadas por el De Stijl a la posición iconoclasta del puritanismo holandés. Así, De Stijl, a pesar de su radicalismo, conserva una cierta relación con los valores locales. No será necesario, por tanto, interpretar la obra de Rietveld como trasposiciones de las ideas de Mondrian y van Doesburg al plano arquitectónico. Podrá considerarse, más bien, como el exponente de una tendencia general holandesa. Ya en 1917-18, había plasmado su idea del espacio en la famosa *silla roja-azul*, cuyos planos coloreados están suspendidos en una malla ortogonal tridimensional, compuesta de infinitas líneas negras.

De todos modos, no se podrá negar que la arquitectura del De Stijl en general, la Casa Schröder en particular, se separa de la realidad cotidiana, a la que en vez de pertenecer al arte de construir con materiales concretos, pone *in opera* un contenido (por usar una expresión heideggeriana). La Casa Schröder permanece sobre las generalidades, teniendo en consideración el lugar y las funciones del interior. Es imposible construir planos abstractos ya que la forma construida no es nunca isotrópica. La casa se presenta por tanto, necesariamente como un modelo teórico más que como un edificio.

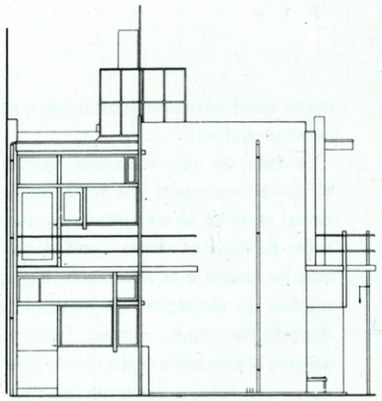
La falta de aquella substancialidad concreta hace que el que entra pase a formar parte de su ser. ¿Acaso el concepto de espacio abierto, como el que más se adapta a la vida moderna y a resolver su alineación, era puramente ilusorio? De ninguna manera. Tanto el espacio abierto como la planta libre de la nueva arquitectura, necesitan para ser coherentes un orden construido comprensivo. Mies van der Rohe se apercibió de esto y desarrolló el concepto de la *construcción regular* motivado porque *la planta libre y la construcción regular no pueden separarse.* El mismo Rietveld debió comprender que la solución abstracta y simbólica de la Casa Schröder no podía desarrollarse posteriormente, y que su gramática espacial de planos horizontales y verticales debía concretarse de un modo u otro.

Más que introducir una estructura complementaria, llegó a la solución de planos y líneas simultáneamente abstractos y concretos, o sea construidos (como el Pabellón de Escultura de Arnheim, de 1954). Esta contradición pudo ser en parte responsable de la dudosa calidad de sus últimas obras.

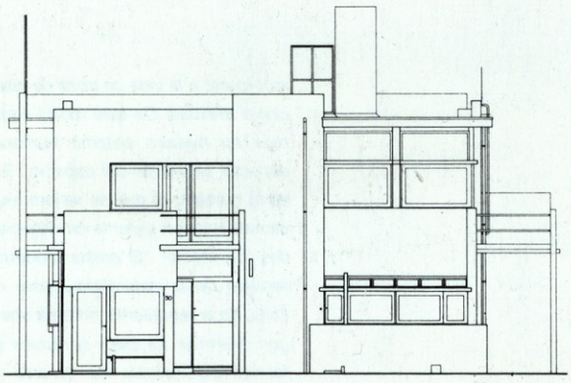
Nuestra crítica, de todos modos, no intenta reducir la importancia artística e histórica de la Casa Schröder. Ciertos edificios indudablemente pueden servir para ilustrar conceptos y principios fundamentales, más que para satisfacer un programa específico, y la casa es uno de ellos. Ella realiza así la planta libre y parte de su gramática, de modo convincente y conspicuo. Refutando, cualquier esquematismo, demuestra cómo la arquitectura moderna no sólo pretendía, sino poseía una riqueza espacial y una dinámica hasta ahora desconocidas. Su lección es todavía válida, si se la considera no como el fin último, sino como una contribución fundamental a la comprensión del nuevo arte del espacio. Así la Casa Schröder demuestra la validez de las palabras de Rietveld: *"Pocas obras de arte son suficientes para transmitir a través de los siglos la esencia de las cosas".*

Este artículo ha sido publicado en el libro *Il mondo dell'Architettura.* Electa Editrice, 1986.

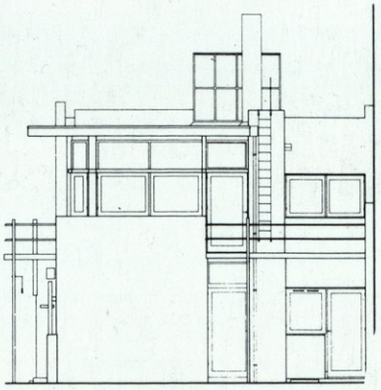
Christian Norberg-Schulz



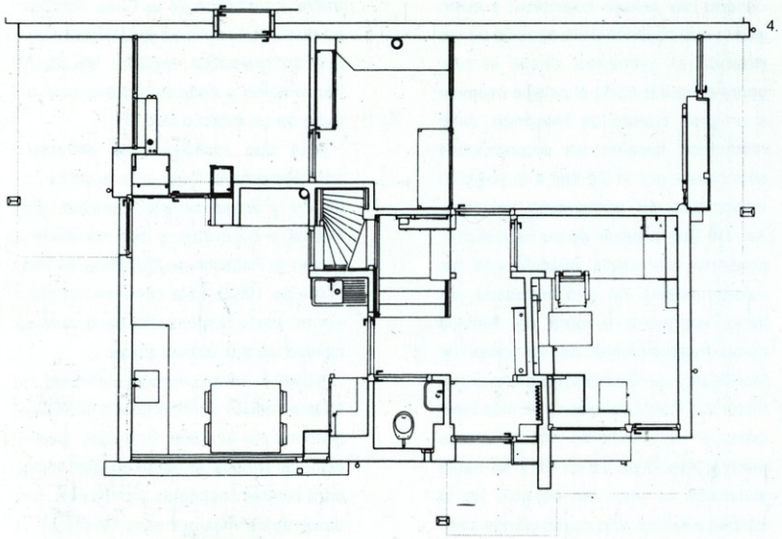
1.



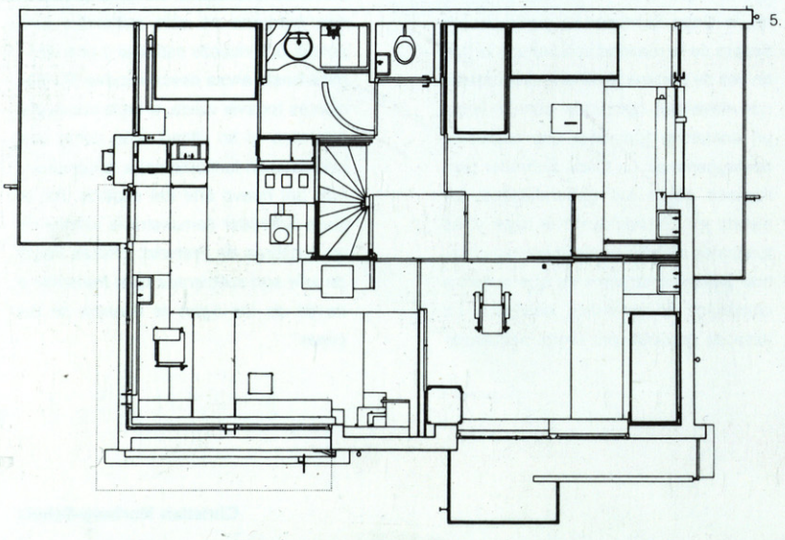
2.



3.



4.



5.

1. Alzado Sur.

2. Alzado Este.

3. Alzado Norte.

4. Planta Baja.

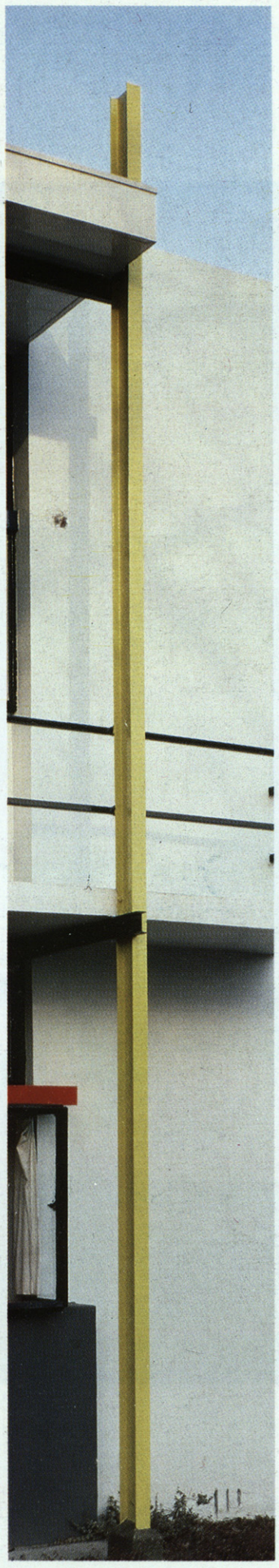
5. Planta Superior.

1. Fachada Es

2.

3.

4.



2. Fachada Sur.

3. Fachada Este.

4. Detalles de la fachada Oeste.

6.

5, 6. Interior en dos versiones de compartimentación a base de paneles deslizant

7.

8.

7. 8. Mobiliario original de Rietveld.

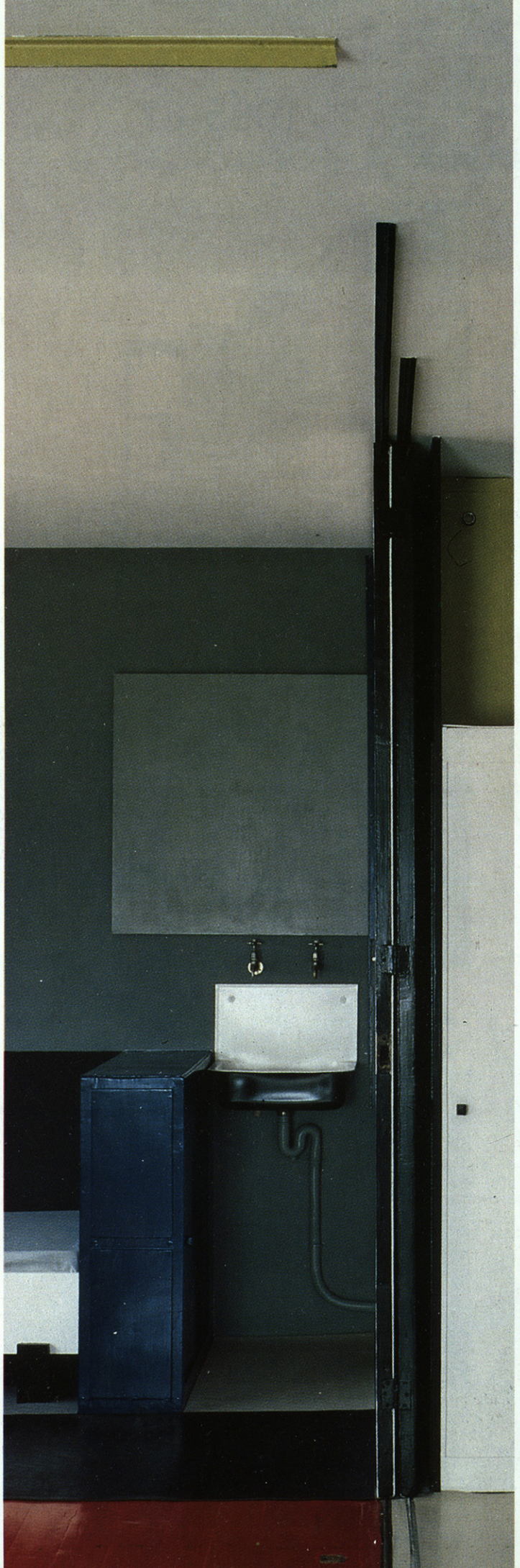
9. Vista interior hacia la calle.

10.

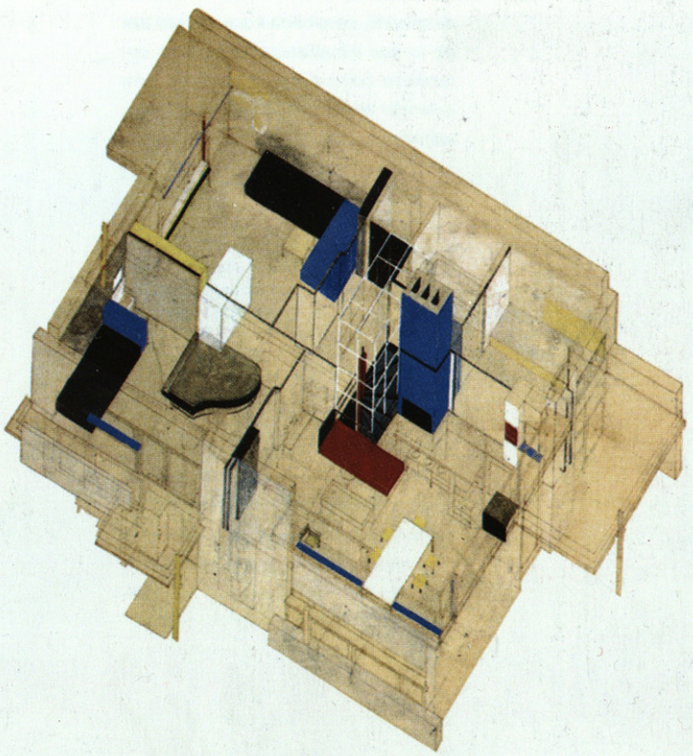
11.

10. 11 y 12. Detalles del mobiliario.

13. Axonometría interior de la casa.



12. 13.



CASA EN IBIZA

1985-87

ELIAS TORRES, JOSE ANTONIO MARTINEZ LAPEÑA

Fotogrtafías: Lluis Casals

Dado el interés que, desde el inicio de su trayectoria profesional, hace ahora veinte años, siempre ha suscitado la obra de Elías Torres y José Antonio Martínez-Lapeña, se ha podido seguir la evolución de una manera de hacer y de entender la arquitectura tremendamente caracterizada. El diálogo omnipresente con la naturaleza, el siempre querer medir su arquitectura con ella, justifica sobradamente su inclusión en este número, en cuanto que el culto al lugar, la atención a la topografía, el clima y la luz, representan hoy, una respuesta de la arquitectura ampliamente aceptada.

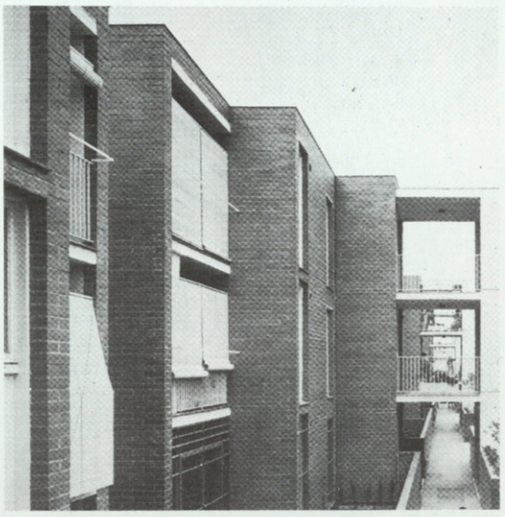
En 1976, Moneo, al prologar el número que Cuadernos dedicaba a las primeras obras de Torres y Martínez-Lapeña, en parte realizadas con Lluis Cantallops, detectaba no sólo una voluntad de evolución latente en ellas, sino que además auspiciaba las cualidades que las iban a definir.

"...hay en todos estos trabajos un rigor en la geometría, una precisión al resolver con ella las propias obligaciones que los criterios de composición, por otra parte libremente elegidos, imponen".

"...siempre aparece en sus obras un alto grado de sensibilidad que alivia la dureza puritana que de sus virtudes se desprende; sensibilidad que va más allá de lo que inmediatamente pudiera entenderse como buena disposición para entender de texturas, luces, color... para adquirir una mayor generalidad".

"...frente al entusiasmo y optimismo de la coherencia con que trabajaron en el pasado, la fragmentación, lo discontinuo, lo dispar".

Si entonces era el ambicioso proyecto de la calle Balmes el considerado como punto de inflexión, sirviendo para pronosticar la futura dirección de su trabajo, esta casa en Ibiza, supondrá presumiblemente otro hito en su trayectoria. La radi-



Viviendas en Canovelles, 1980.

Apartamentos en Ibiza, 1981.

Casa en San Antonio, 1983.

Jardines en Barcelona, 1984.

Ferretería en Ibiza, 1985.

n el Centro Reina Sofía, 1986.

calidad del planteamiento, la consciente aceptación del incurrir en contradicciones inherentes a su *maniera* dejan entrever ciertas sombras recién escritas.

La evolución seguida desde entonces está presidida por una progresiva superación de poéticas compositivas regidas por los principios del orden y de la regularidad, de la armonía y economía de los medios de expresión, del racionalismo y realismo en la reproducción de la realidad.

El castillo de Ibiza y la casa Boenders han quedado atrás, en cuanto operaciones de manipulación o deformación. La independencia respecto de la realidad natural se ha obtenido finalmente sustituyéndola por construcciones totalmente abstractas y artificiales. En lugar de reproducir o de interpretar los objetos dados en la experiencia, en lugar de describir o desintegrar sus efectos, su esfuerzo está dirigido a crear nuevos objetos y a enriquecer el mundo de las vivencias con construcciones dotadas de leyes propias.

Esta tensión entre el fundamentar sus construcciones en la naturaleza, con la intención de apartarse conscientemente de ella, entre naturalismo y formalismo, entre racionalismo e irracionalismo, entre sensualismo y espiritualismo, define la estructura de sus, tantas veces, paradójicas formulaciones. Estamos, no ya ante un mero juego formal en la discrepancia de los elementos a componer, sino ante la equivocidad inevitable, ante la imposibilidad de pronunciarse por algo unívoco.

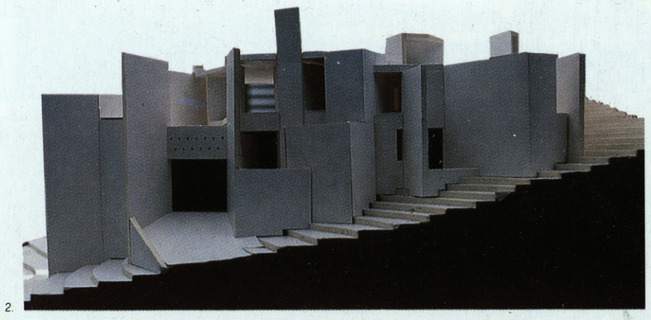
El latente manierismo de la casa de Ibiza, estaría culminando la trayectoria seguida frente a ciertas premisas previamente forjadas, como la asunción del problema de la insuficiencia del pensamiento racional y la consciencia de que la realidad es inagotable e inaprehensible conceptualmente.

En cuanto escrita en los muros de Elías Torres y José Antonio Martínez-Lapeña, sólo restaría a su arquitectura enfrentarse al segundo sentido de la expresión *The writing on the wall*, como frase hecha. *"The expressions the writing on the wall and the writing is on the wall are used to indicate that there are signs that something is unlikely to be able to exist much longer"*.

Ricardo Sánchez Lampreave

1. Vista exterior.
2. Maqueta.

1.



2.

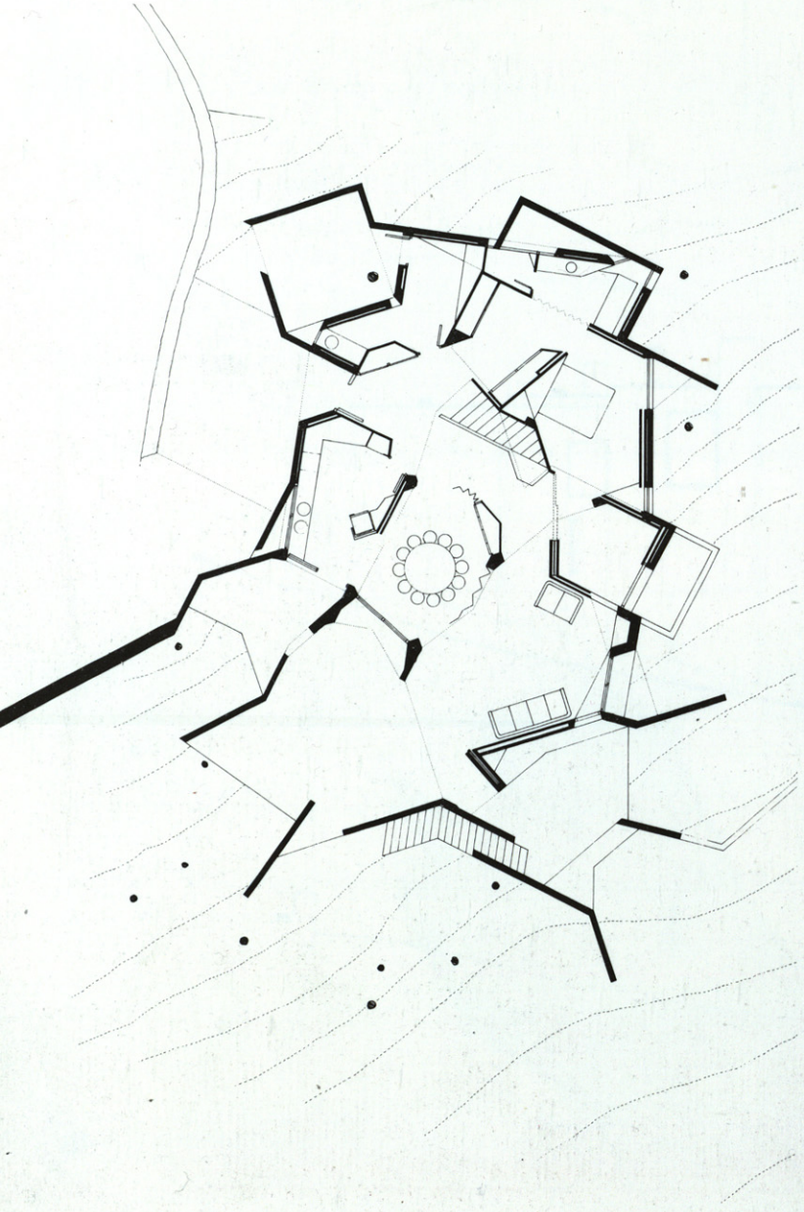
3. Cubiertas.

4. Interior de la maqueta.

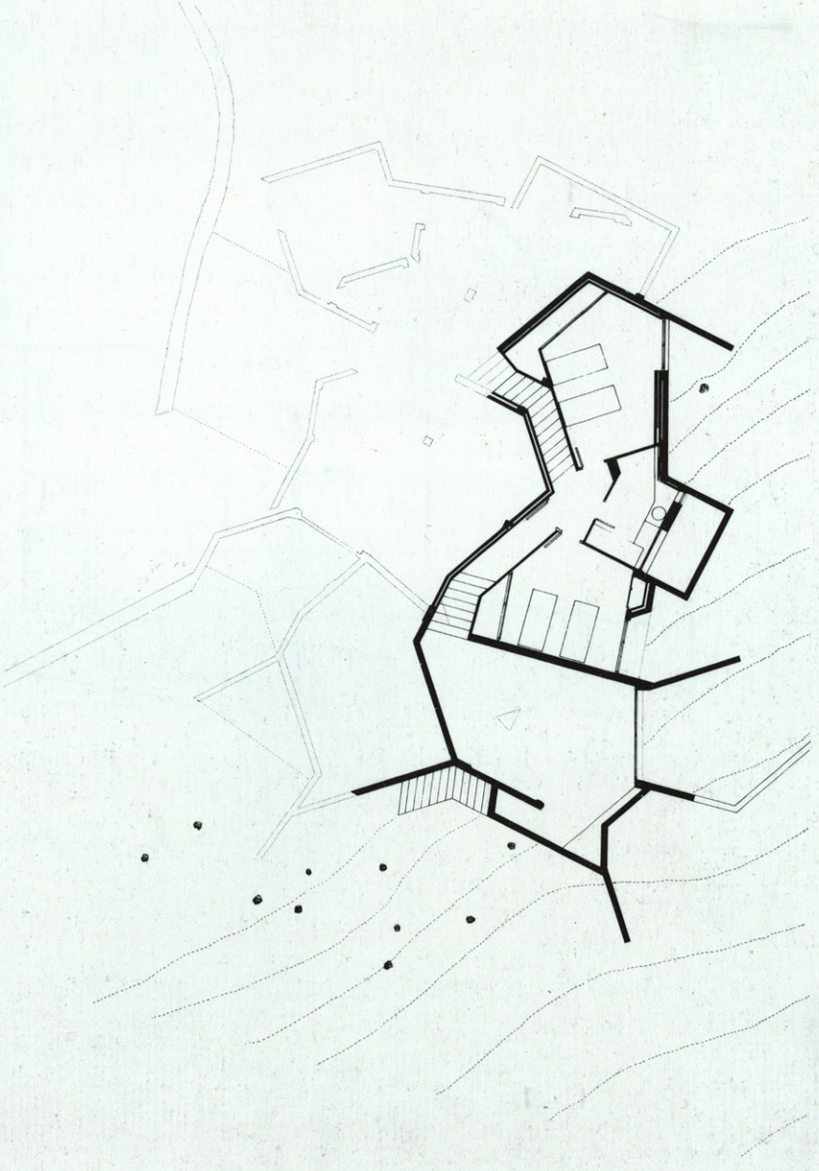
5. Planta superior.

6. Planta inferior.

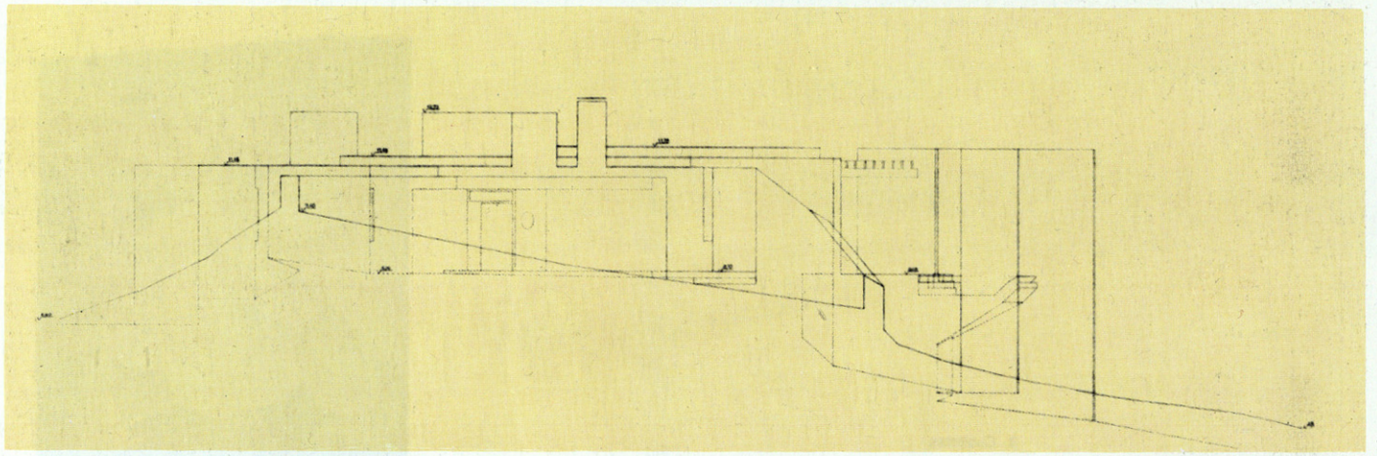
4.



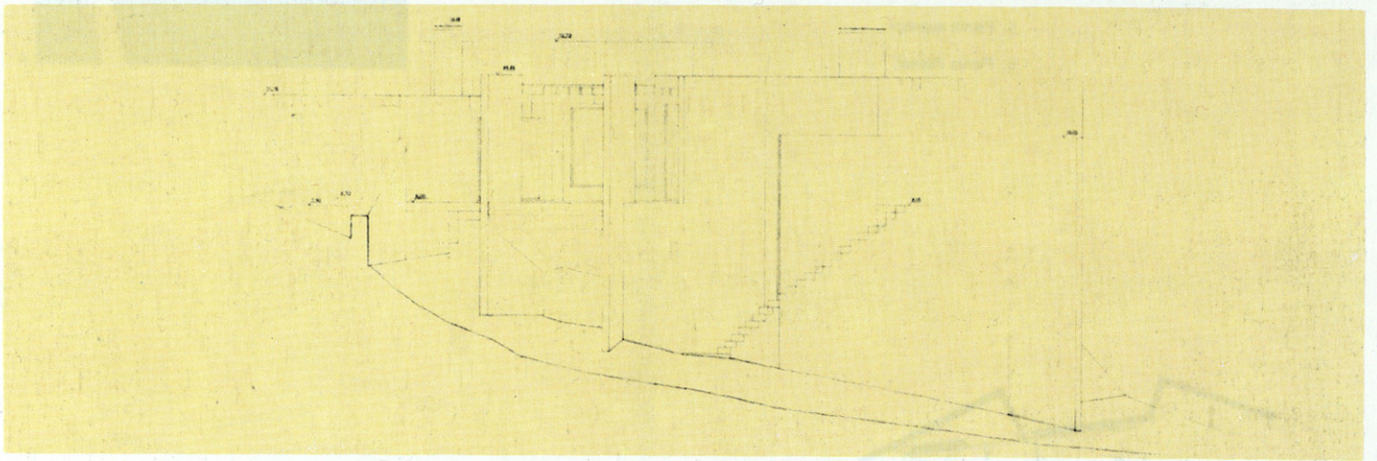
5.



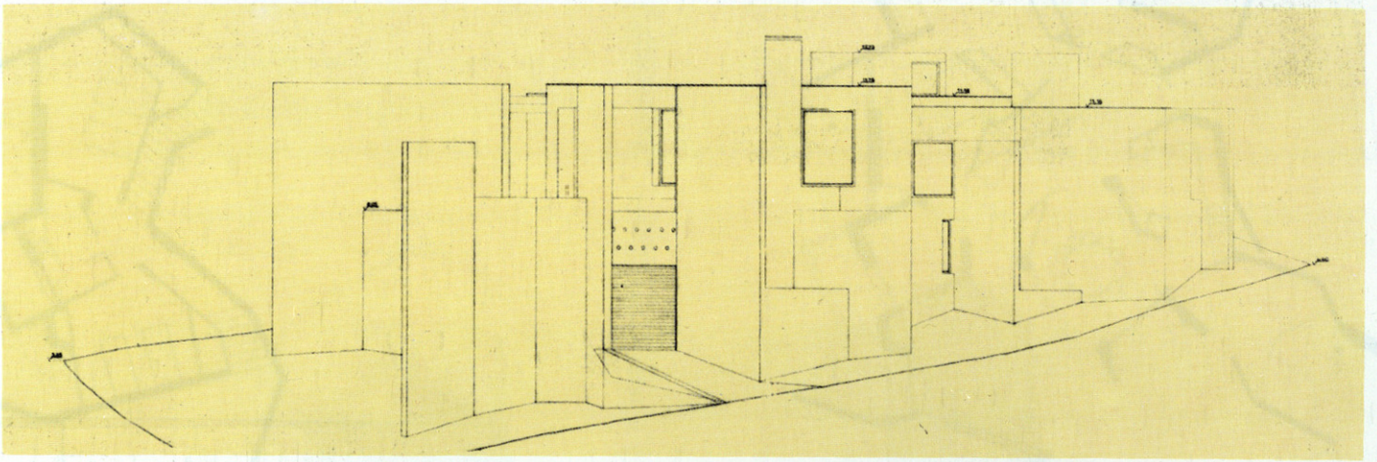
6.



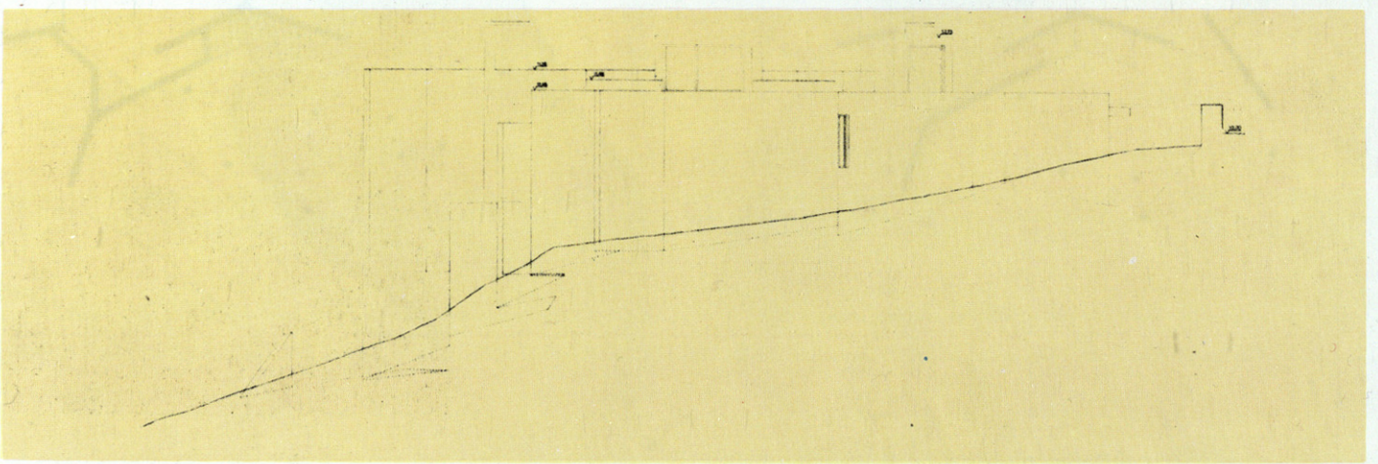
7.



8.



9.



10.

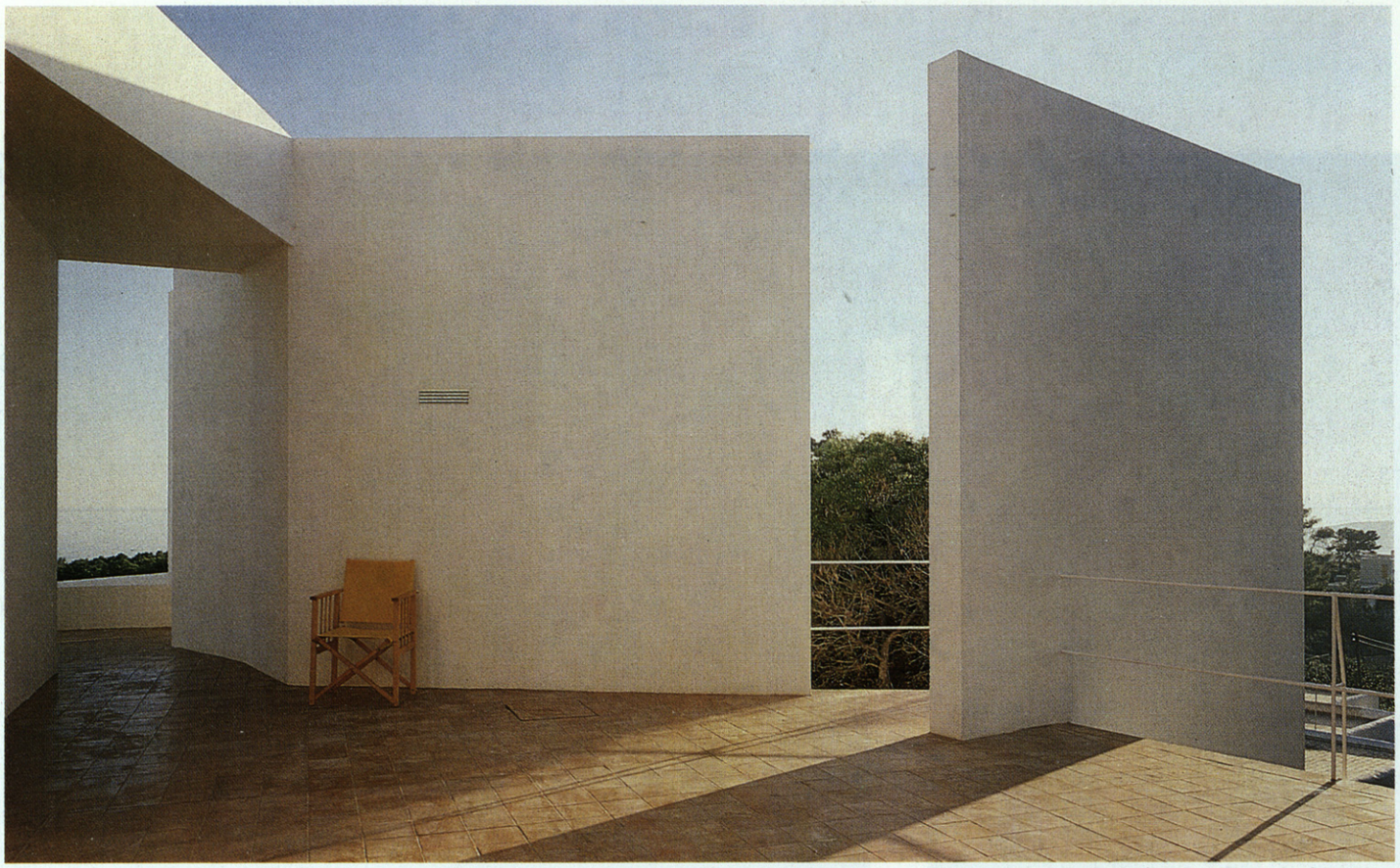
11.

7. Alzado Oeste.
8. Alzado Sur.
9. Alzado Este.
10. Alzado Norte.
11. Acceso exterior a la terraza.
12. Miradores.

12.

14.

13, 14. Detalles de los muros perimetrales.

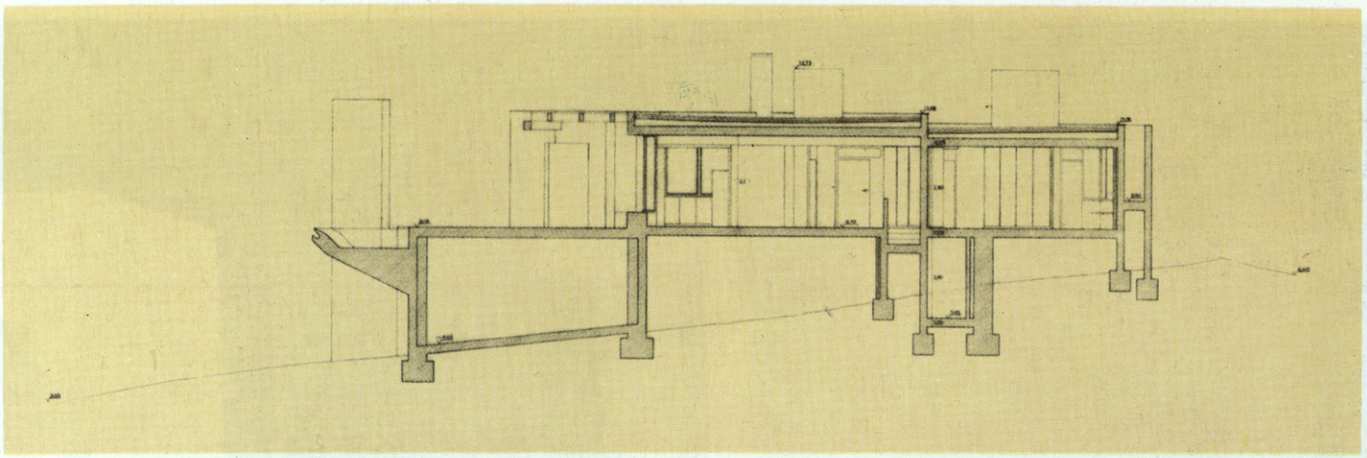


15.

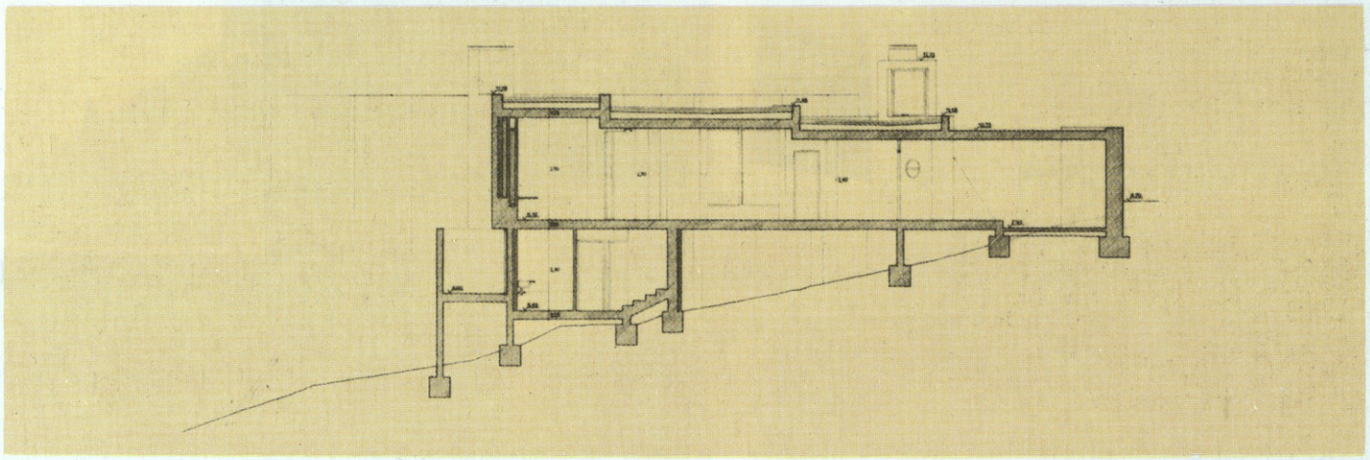
15, 16. Terrazas.

17, 18, 19, 20. Secciones.

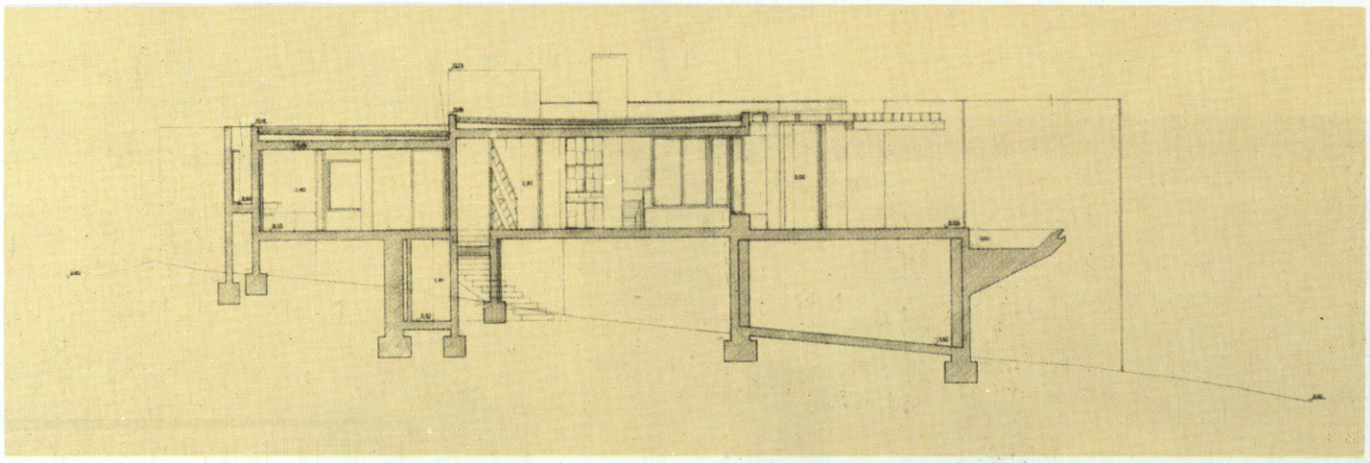
16.



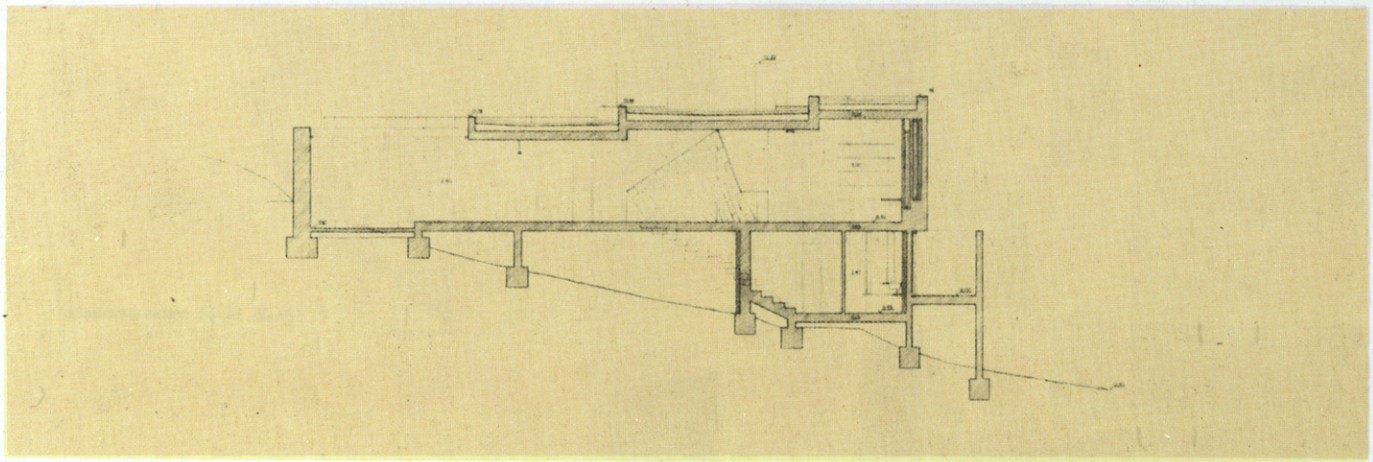
17.



18.

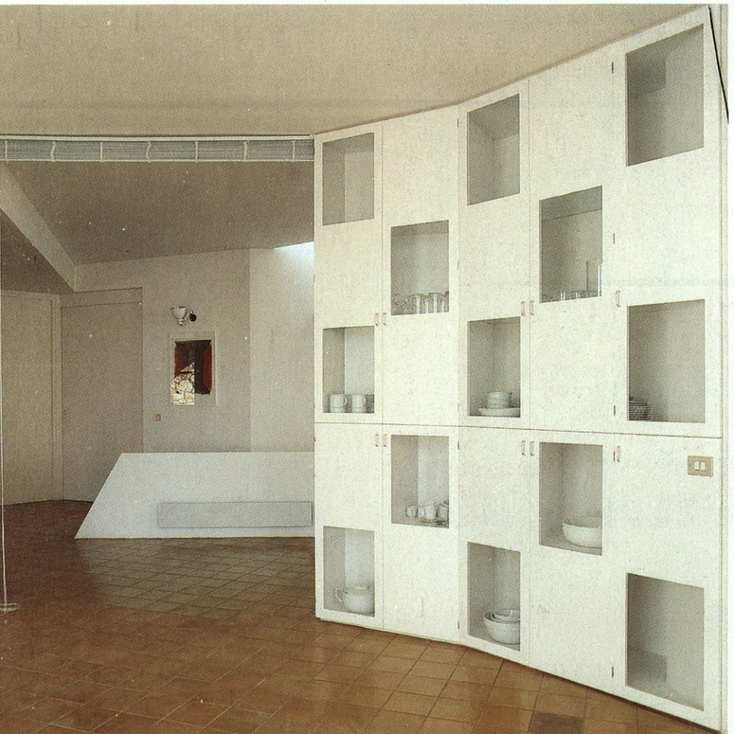


19.



20.

21.



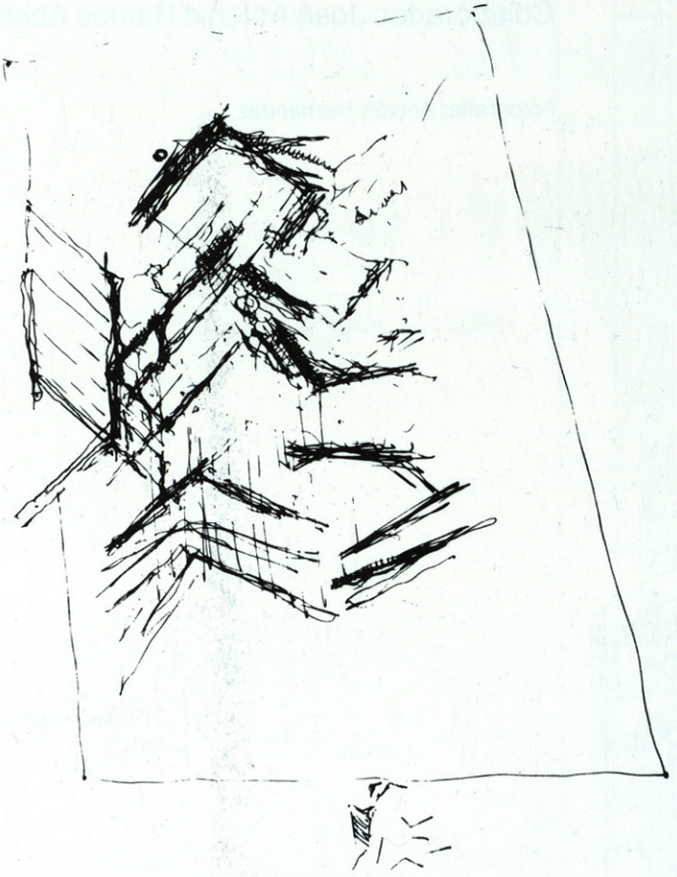
22, 23, 24, 25. Vistas del interior.

23.

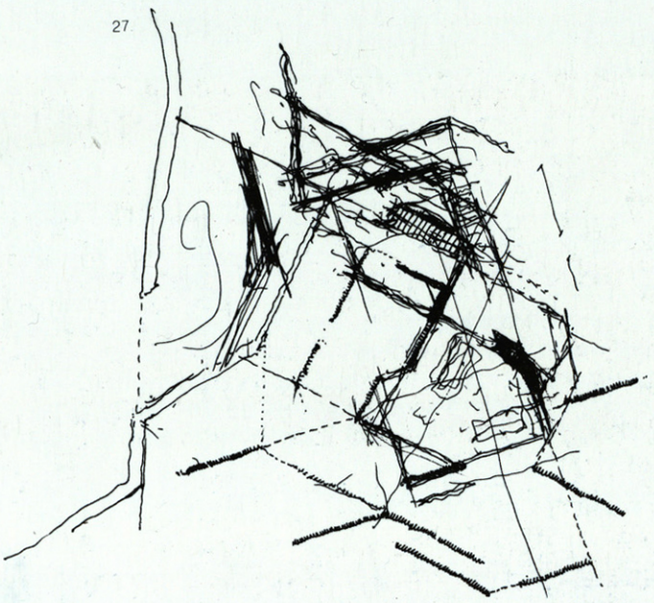
24.

25.

26.

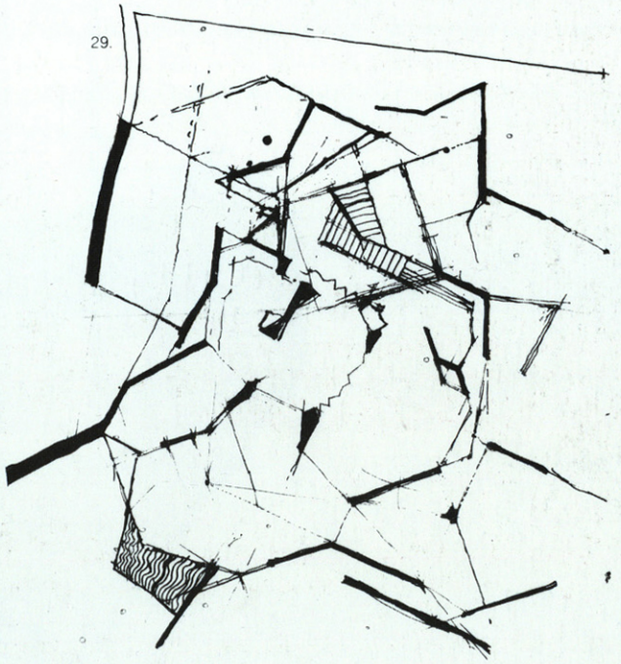


27.



28.

29.

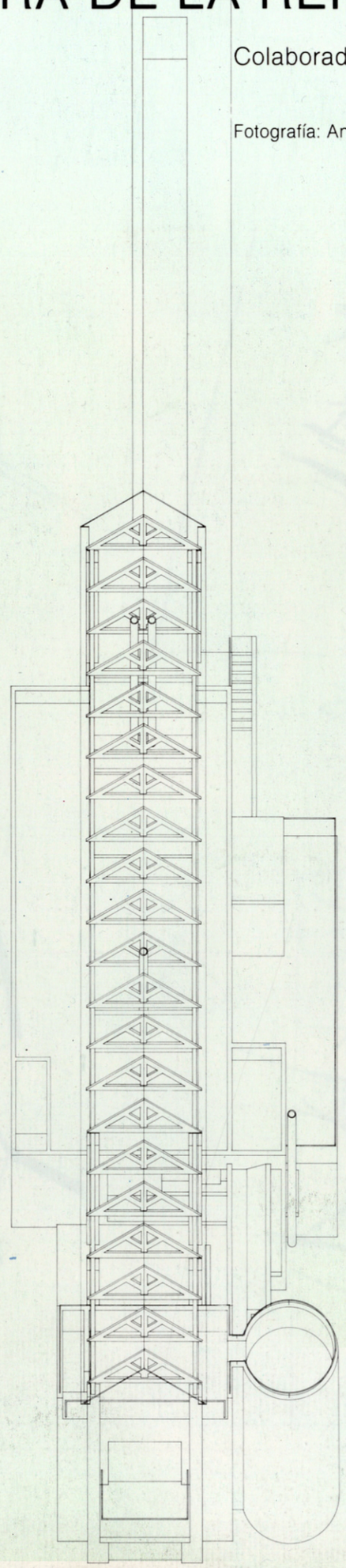


CASA EN TALAVERA DE LA REINA 1986-88

IGNACIO VICENS HUALDE

Colaborador: José Antonio Ramos Abengózar

Fotografía: Antxón Hernández

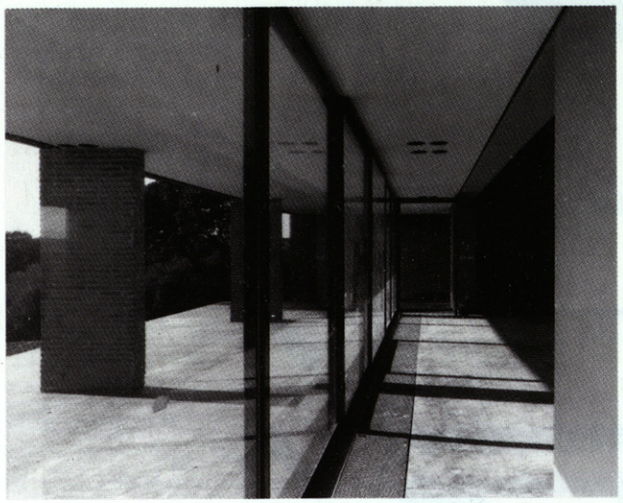


1. Fachada No

2

3

4



5

6

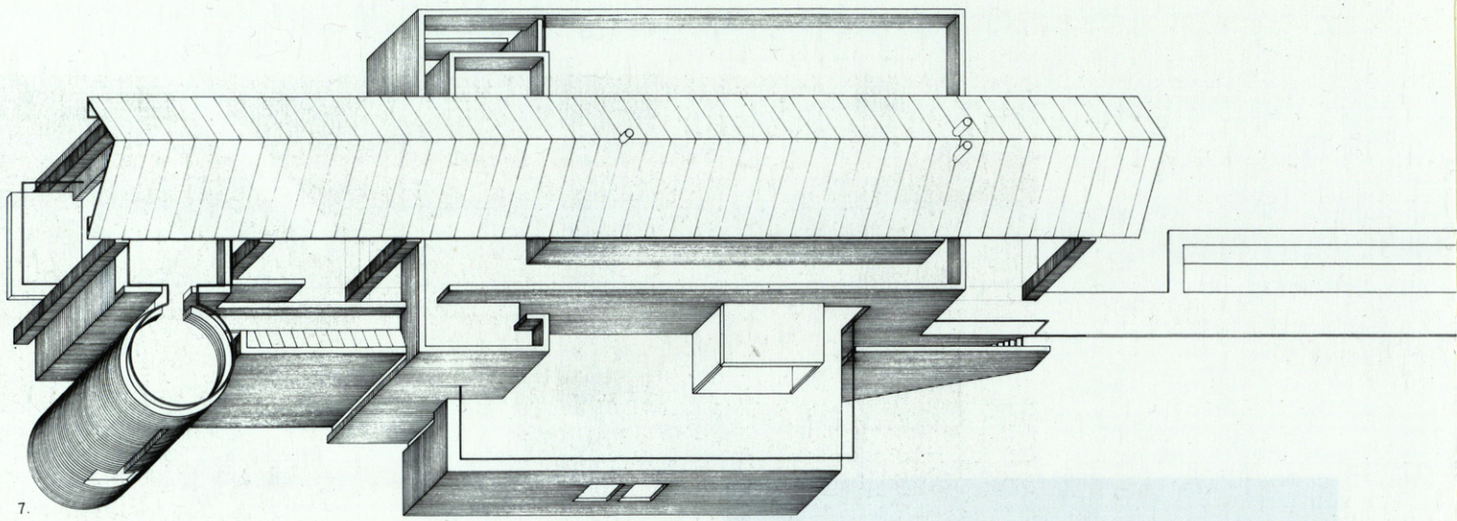
2. La cubierta desde la terraza circular.

3. Exterior del cilindro de servicios.

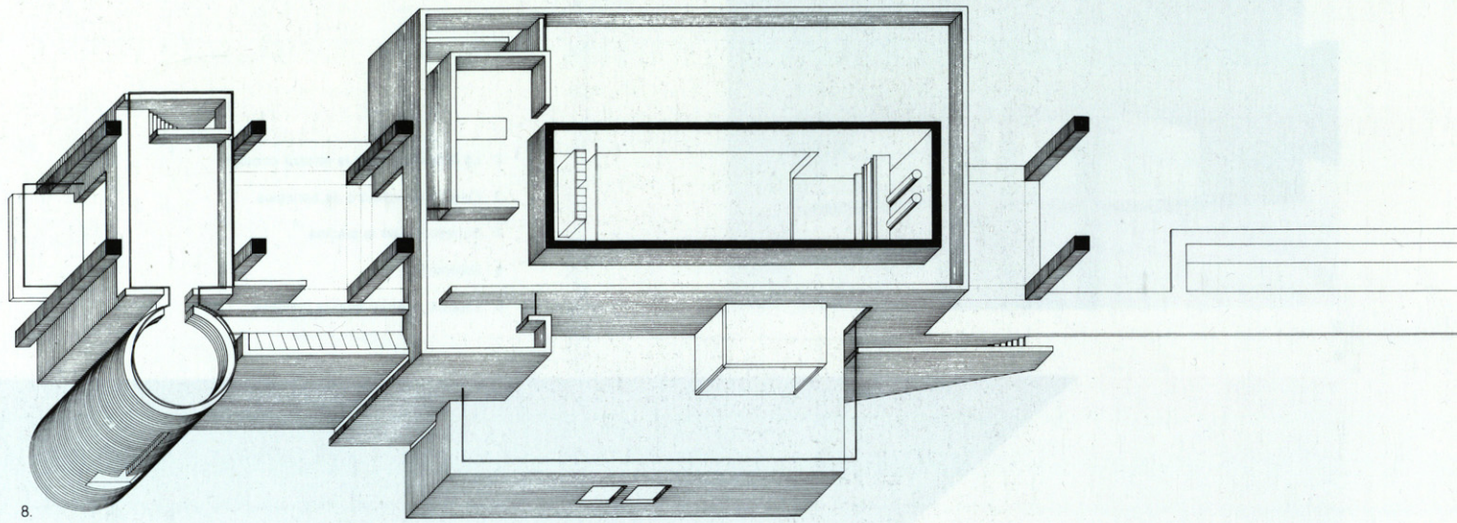
4. Acceso desde la piscina.

5. Galería Sur.

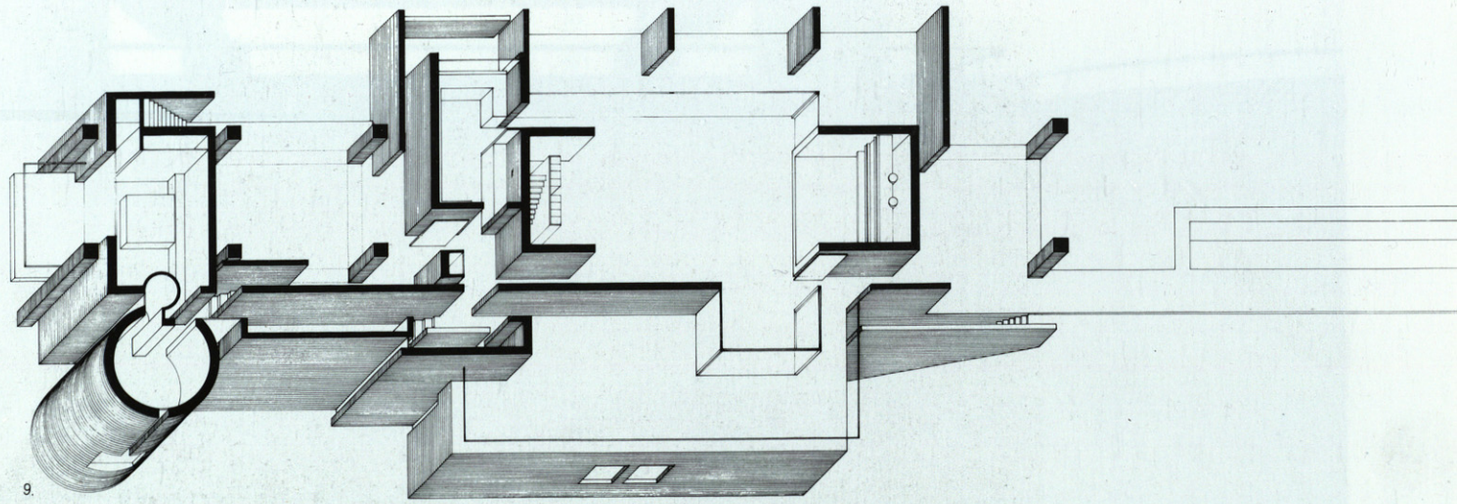
6. Espacio exterior bajo la cubierta.



7.



8.



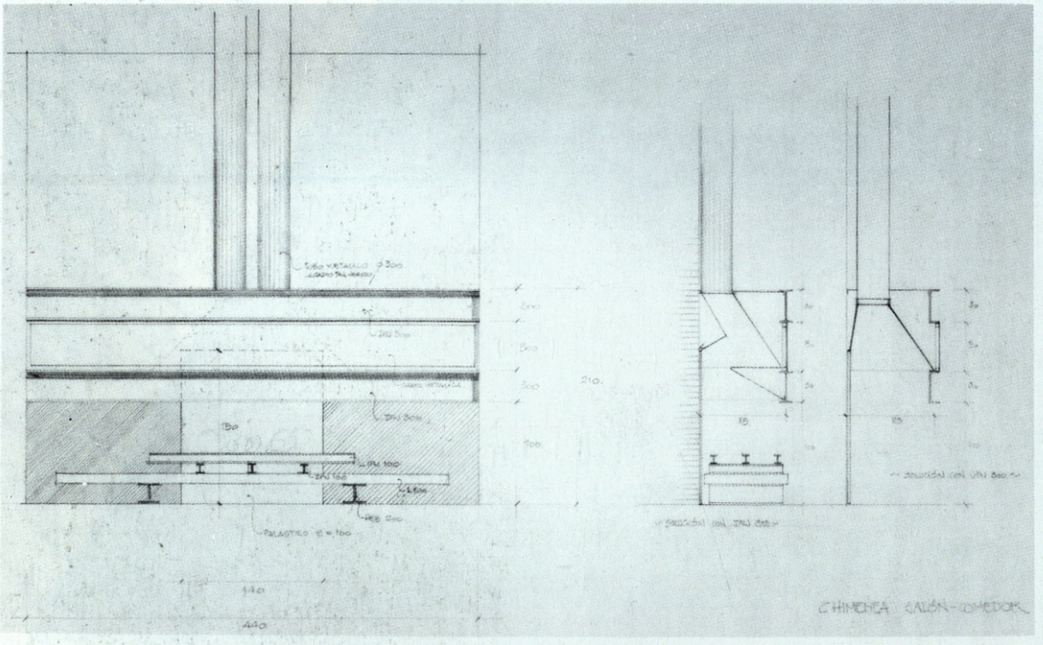
9.

7, 8, 9. Desarrollo axonométrico de la casa.

10. Soporte exterior de la cubierta.

11.

12.



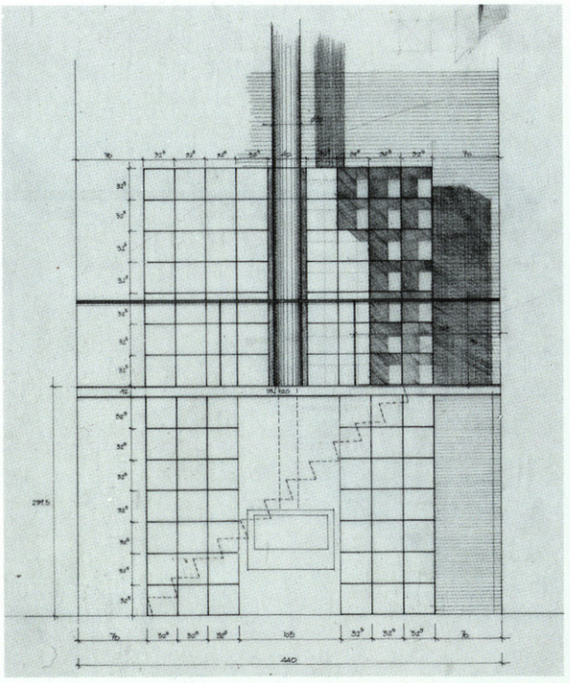
11. Cercha bajo la cubierta de cobre.

12, 13. Chimenea de la estancia principal.

14, 15. Biblioteca enfrentada a la chimenea.

13.

14.



15.

16.

17.

18.

16. Acceso a la terraza Este.

17. Porche lateral.

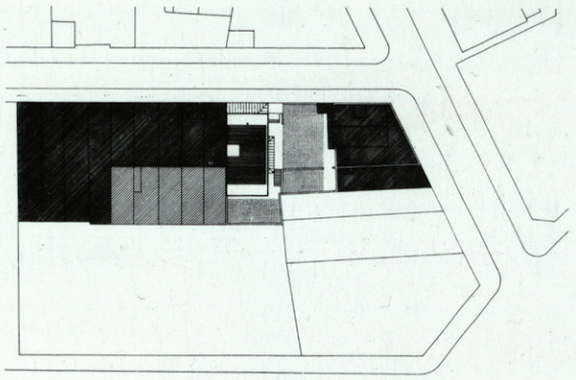
18. Vista desde el Noreste.

CASA CAHUE I RASPALL EN SANT FELIU DE LLOBREGAT 1986-88

JOSE LLINAS

Fotografías: Lluis Casals

Teresa Isasi



El edificio fue concebido como un paralepípedo neutro y homogéneo, cerrado con paneles sandwich de plancha metálica y depositado sobre un zócalo pétreo que debía ser más prolongación en vertical del plano del suelo que una planta diferenciada. Me hubiera gustado que ese objeto, el paralepípedo de plancha metálica, habitable y confortable por la supresión de una de sus caras en la fachada que da a la calle, por la adición de una tribuna por el vaciado de un patio, por su directa vinculación con el pequeño patio posterior, se mantuviese, sin embargo, descargado de representación alguna, irreductible y hostil a alterar su hermética naturaleza; pienso en un libro magnífico de Juan-Eduardo Cirlot, *El mundo de los objetos,* en el que para situar una determinada manera de entender la relación con ellos, dice: *"Para este modo de concebir el mundo no hay diferencia entre un muslo y un zapato, sino por razones de materia y forma, jamás en cuanto a significación".*

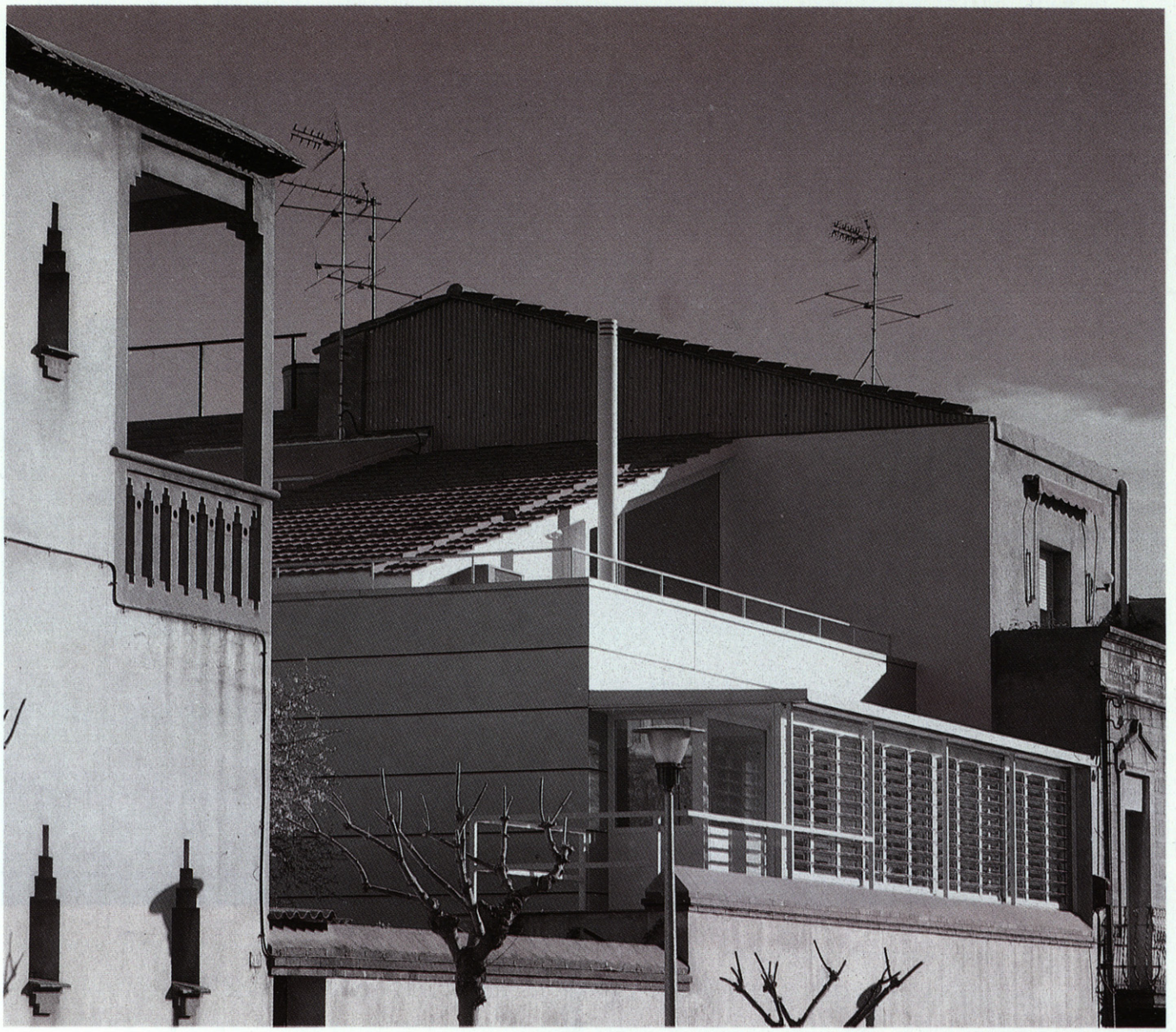
Esta casa es en gran parte consecuencia de sus condiciones urbanísticas: situada al final de una serie de casas en hilera de 4,5 m. de ancho y de modesta construcción, limita con un jardín cuyo uso debía ser compartido por la casa proyectada y otra, propiedad de la misma familia, voluminosa y con gran superficie de fachada, construida a principios de siglo, con la que finaliza la calle. Y si el tamaño del solar, la relación con la calle y con el patio posterior aproxima la casa proyectada a las vecinas entre medianeras, la existencia de una tercera fachada, la fachada al jardín compartido, la convierte en una pieza singular: por una parte remate, tapón de las casas en hilera y por otra, casa encarada, pendiente de la vieja casa familiar. Durante el proceso de elaboración del proyecto se fue consolidando esta dependencia y por ello la fachada a la calle desaparece en cuanto presencia activa y queda tras una pared, prolongación de la que cierra el jardín y la propia casa familiar. El acceso, entonces, se hace a través del jardín, a través de una puerta abierta en la pared que lo cierra y desde ahí se llega a la entrada al espacio interior de la casa, situada en el centro de la misma; con ello se obliga a un agradable paréntesis, creo, entre calle, dominio público y entrada a la vivienda, dominio privado.

Los cuatro planos verticales que forman la casa se constituyen de manera diferente en función de la orientación, el espacio a que se abocan y los usos que limitan:

Al Este, hacia un pequeño patio ajardinado, cuya cota se ha elevado artificialmente hasta el nivel del suelo de la planta primera, se sitúan los dormitorios comunicados directamente con el patio semiprivado mediante ventanas que llegan hasta el suelo. Al Norte y en vuelo sobre la fachada al jardín, cocina y cuarto de plancha se abren a una tribuna de generosas dimensiones que permite recoger la luz y el sol de las orientaciones Este y Oeste y al mismo tiempo, controlar la entrada desde la calle y establecer una práctica comunicación con el patio posterior.

Al Oeste, hacia la calle y sobre la prolongación de la pared que cierra el jardín se abren el comedor y la sala de estar a través de una galería que ocupa la totalidad de la fachada y que es también un puente tendido entre el paralepípedo que forma la casa y la pared que cierra el jardín. Por último, en el cuarto límite, ciego por ser medianero, se vacía un patio de luces que permite iluminar el centro de la casa y establecer dobles ventilaciones para algunas de sus dependencias.

José Llinás



1.
2.

LI. C.

LI. C.

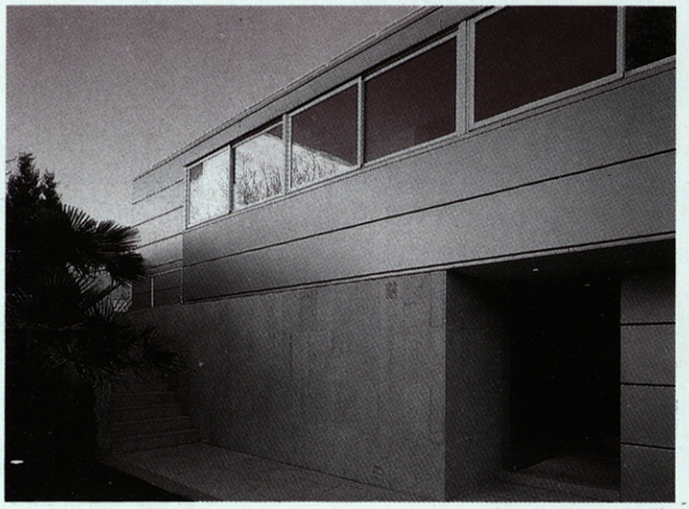
1. Galería a la calle.
2. Galería al patio.

3. Ll. C.

4.

Ll. C.

3, 4, 5. Galería colgada sobre el patio.



Ll. C.

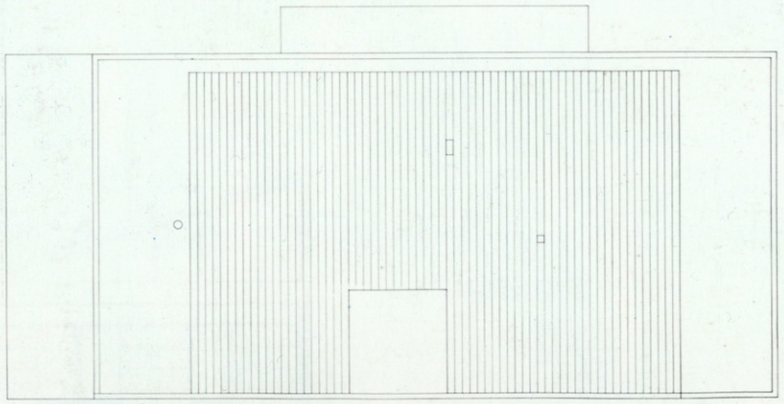
6.

6, 7. Corredor de acceso al sótano.

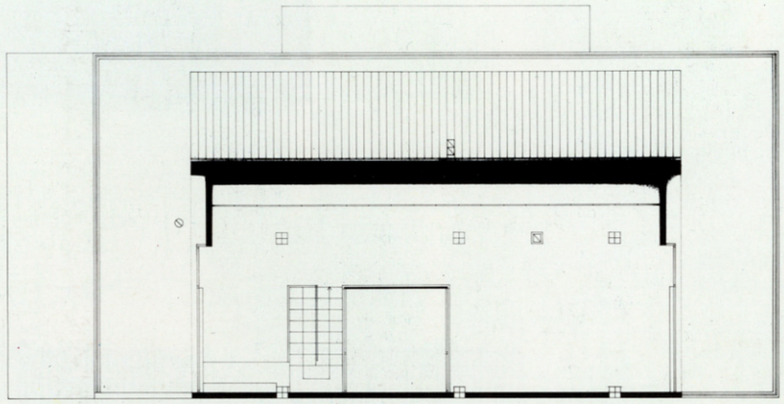
8, 9, 10, 11. Plantas.

7.

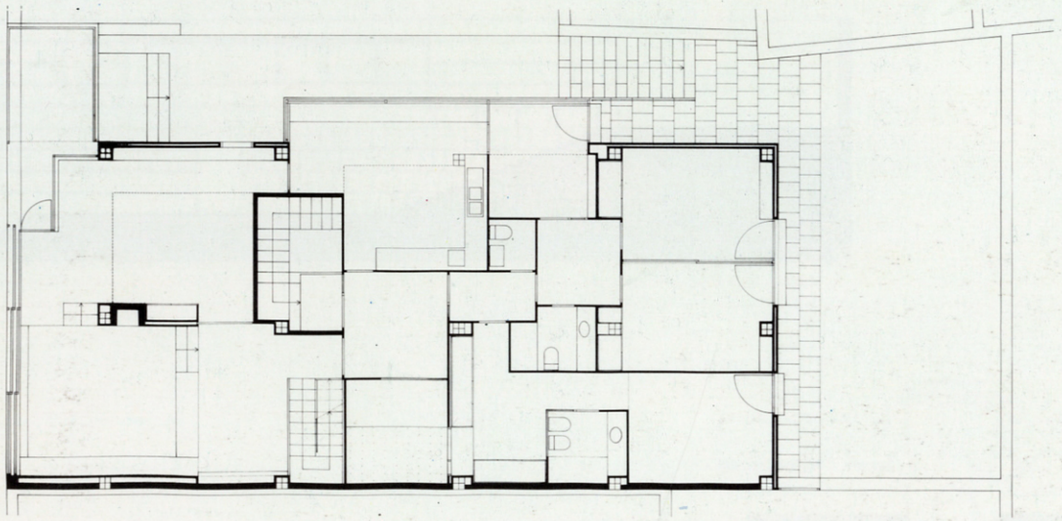
T. I.



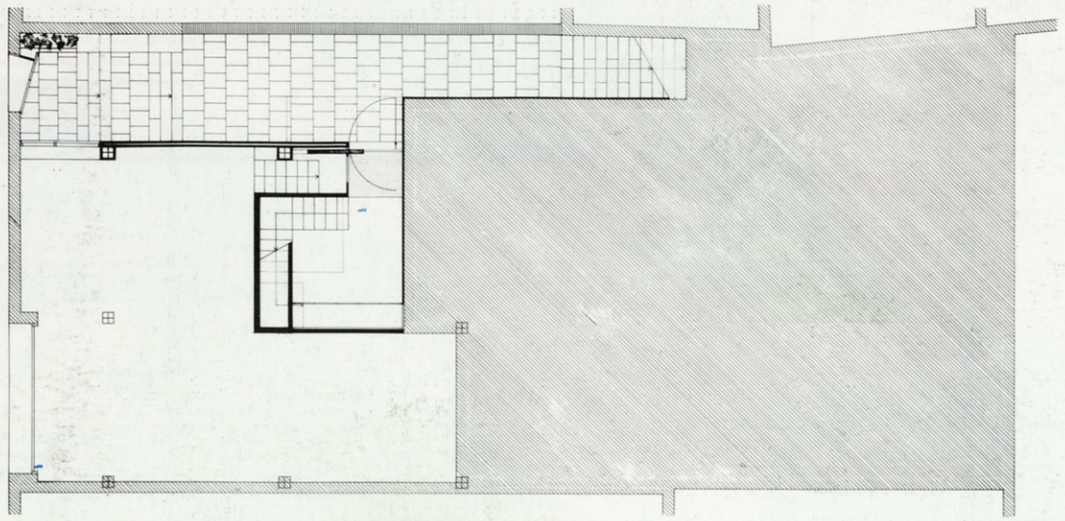
8.



9.

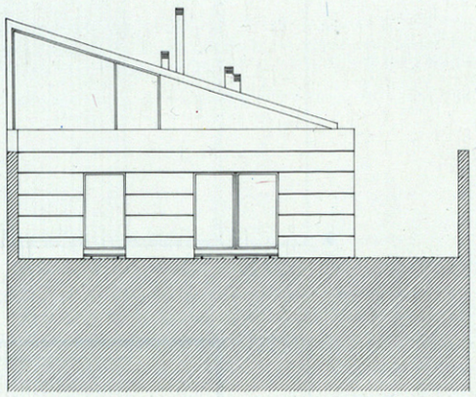


10.

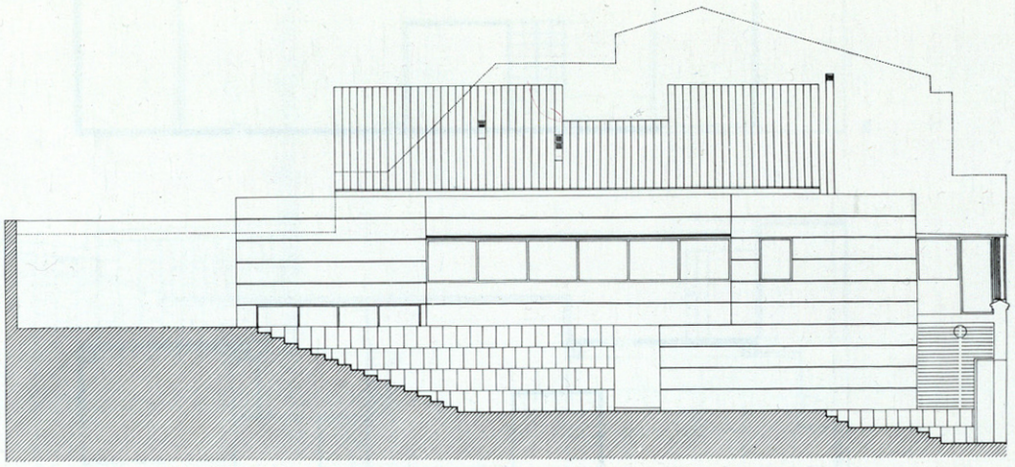


11.

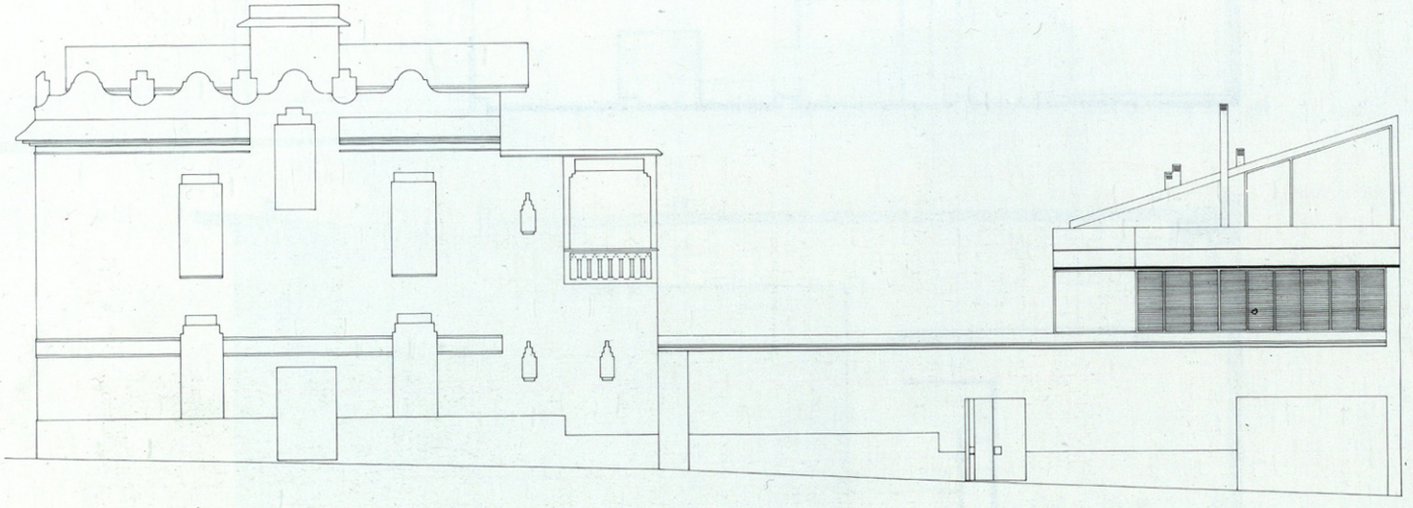
12. Alzado posterior.
13. Alzado al patio.
14. Alzado a la calle.



12.

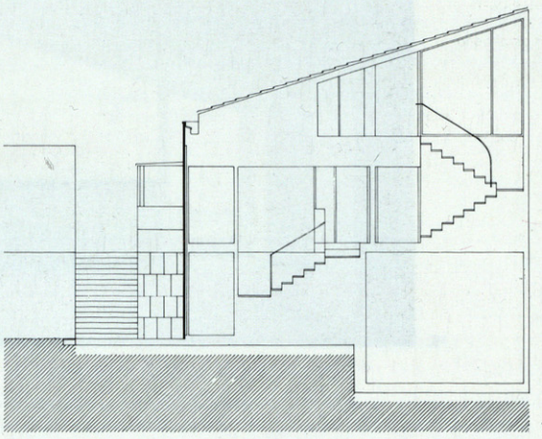


13.

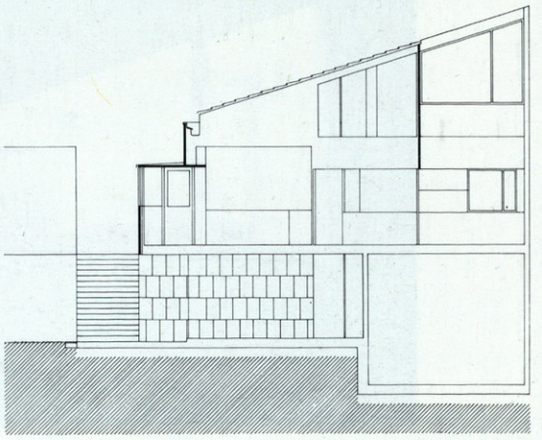


14.

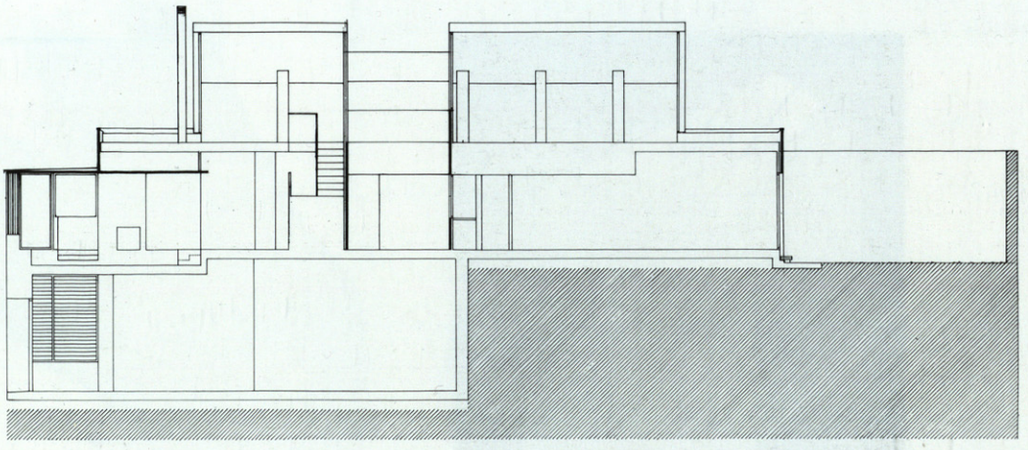
15, 16, 17. Secciones.



15.

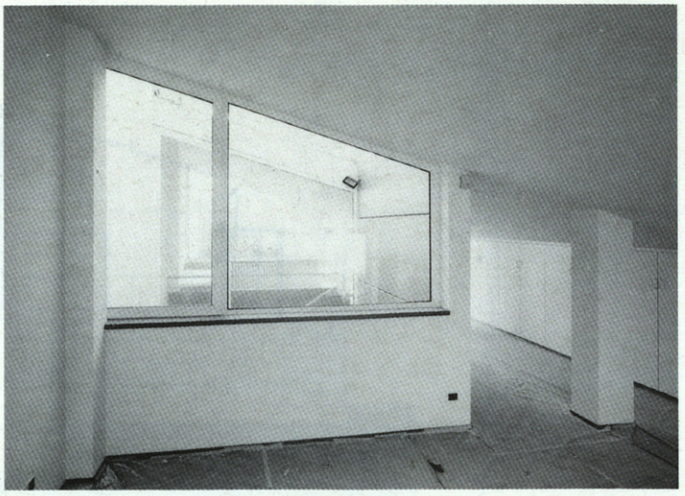


16.

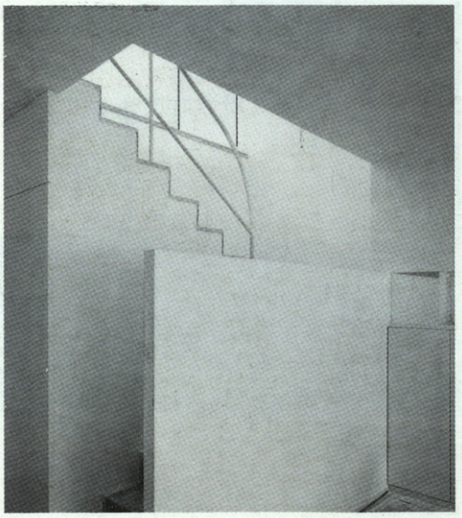


17.

18. T.I.

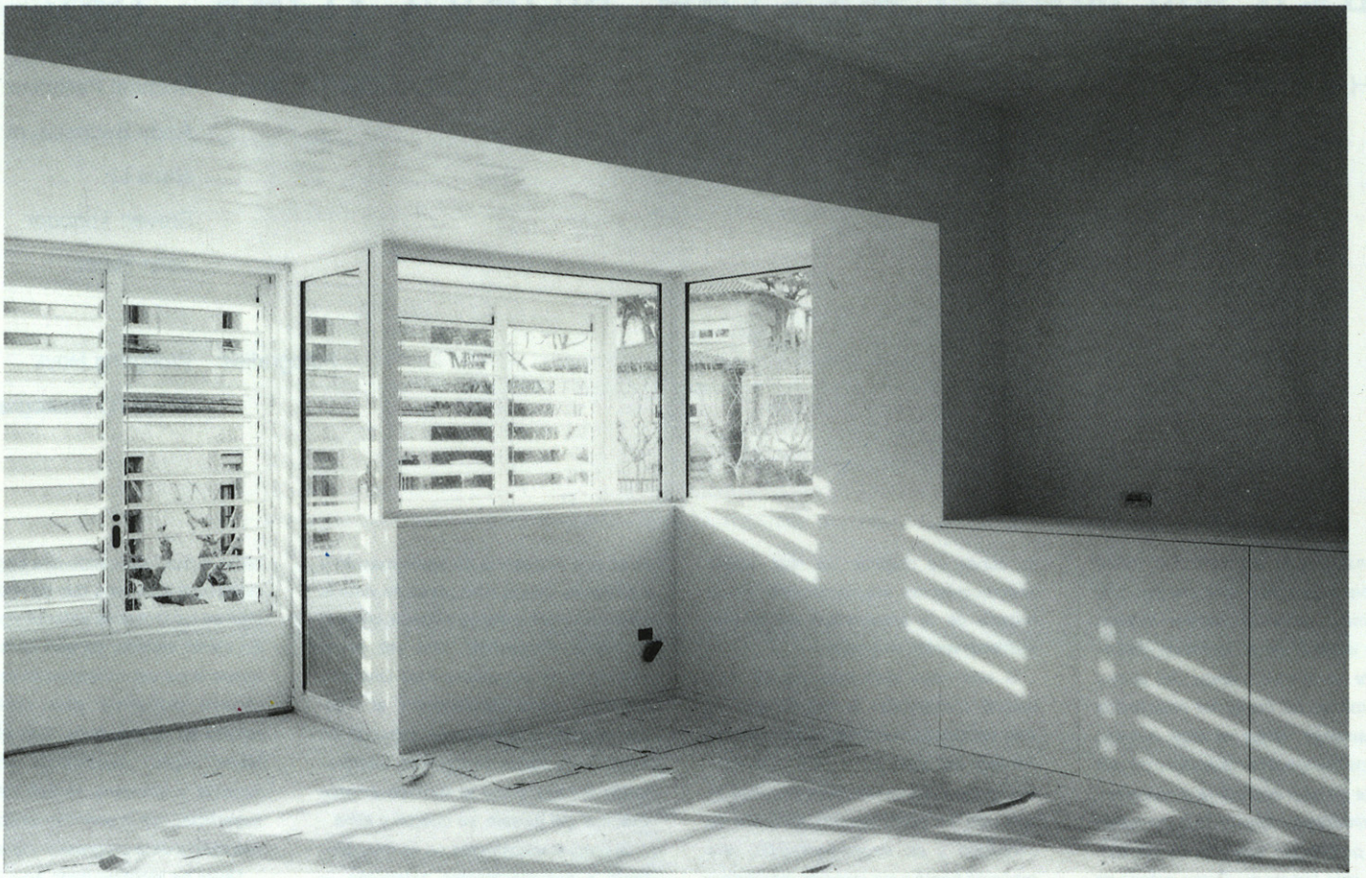


19. T.I.



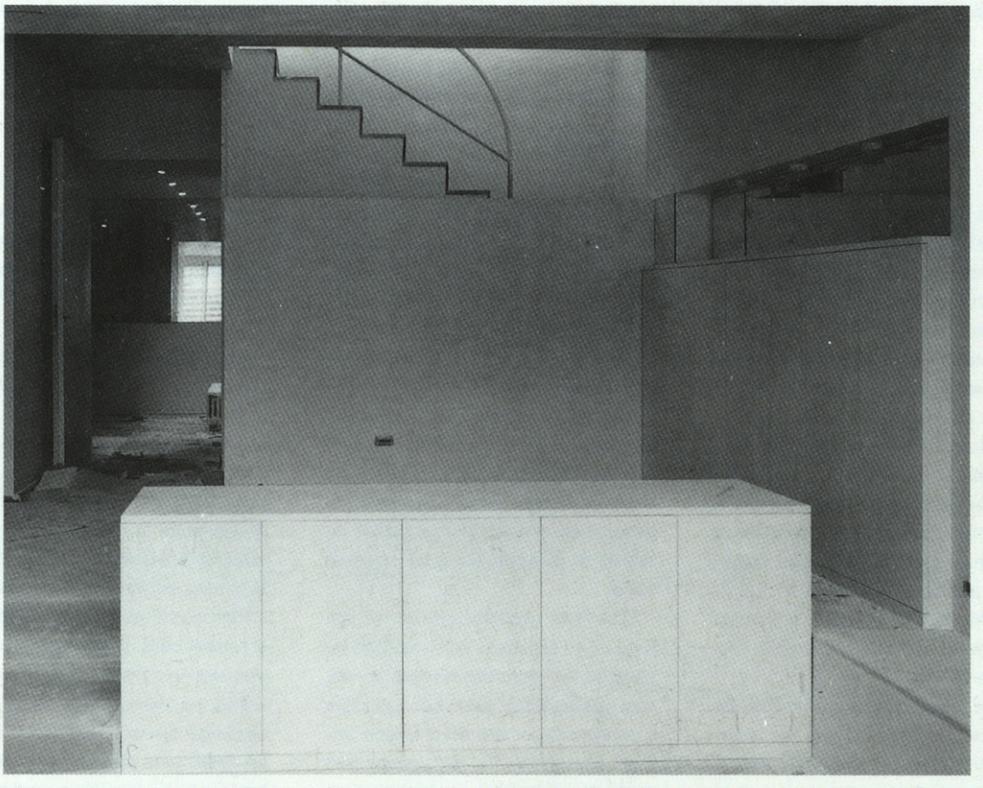
20. T.I.

18, 19, 20, 21, 22. Interiores en obra.



T.I. 21.

22.



T.I.

CASA EN WESTCHESTER, NUEVA YORK 1984-87

RICHARD MEIER

COLABORADORES: Michael Palladino
Andy Buchsbaum
Hans Li
Steven Theodor
John Eisler

Fotografías: Wolfgang Hoyt.
© (ESTO Photographics)

"El manierismo del siglo XVI, como inevitable estado de conciencia y no sólo como mero deseo de romper moldes, parece estribar en la inversión deliberada de la norma clásica del primer Renacimiento tal como fue establecida por Bramante: incluir el muy humano deseo de menoscabar la perfección una vez ésta ha sido alcanzada, y representar igualmente el colapso de la confianza en los programas teóricos del Renacimiento más temprano. Como estado de inhibición depende esencialmente de la conciencia de un orden preexistente; como actitud de disconformidad exige una ortodoxia dentro de cuya estructura pueda resultar herético. Es evidente que la arquitectura moderna puede contener algunos elementos análogos a los del manierismo..."

Como es bien sabido, en la creación de toda obra arquitectónica están presentes un gran número de elementos —conscientes o no—, y sería una mera ilusión suponer que somos capaces de identificarlos siempre. También sería ilusorio pensar que su identificación explica de algún modo la obra, o que justifica su fuerza. Del mismo modo, siempre es saludable enfrentarse a una buena obra arquitectónica para recordar que la arquitectura pertenece al reino de la experiencia, que debe tanto al precedente y a la convención como a los arrebatos del espíritu, que es a un tiempo parte de la historia y expresión del sentimiento.

Desde luego, si algo entendemos de arquitectura, sabemos que en estos encuentros entre convención e imaginación, entre tradición y talento individual es donde se originan los más vitales acontecimientos arquitectónicos. En la historia de la arquitectura no existen alumbramientos virginales.

Si asumimos todo esto, resulta más natural comprender lo mucho que ha sido escrito comparando al Manierismo *herético* del siglo XVI con la confusión del propio Movimiento Moderno. Ambos han sido, en cierto sentido, períodos de confusión y de experimentación, una reacción frente a las ideas de equilibrio y orden armonioso universalmente aceptadas: la perfección violada. Sin embargo, poco se ha dicho sobre el cambio de rumbo de un arquitecto, una vez ha alcanzado la *perfección* en su propia obra construida. Pienso que Richard Meier ha llegado a ese punto. ¿El diagnóstico? Un caso leve de manierismo moderno.

Mientras que sus casas neo-puristas de los últimos años '60 y primeros '70, como la didáctica Casa Smith (1971-73) fueron ensayos claros y sucintos en torno a la separación de funciones programáticas y arquitectónicas: público/privado, sólido/vacío, abierto/cerrado, ligero/pesado, su obra residencial más reciente, por el contrario, ha comenzado a disgregarse, ha ido adquiriendo una complejidad espacial y material más intensa. No se trata de la negación de su propio pasado, ni de un cisma, sino más bien de una reelaboración, una liberación de inhibiciones, una búsqueda de las variaciones de un canon utilizando la ambigüedad y la transformación en un intento de alcanzar un orden espacial híbrido.

Situada en el punto más alto de una finca de 40 hectáreas en el condado de Westchester, aproximadamente a una hora de Manhattan, la casa domina unas impresionantes vistas del ondulado paisaje adyacente. El eje organizativo dominante Norte-Sur se estableció en base a la secuencia de aproximación y de llegada. Desde este punto de vista la casa se ve como densa y opaca, como si estuviese comprimida. Una vez en el interior, el eje secundario Este-Oeste se establece perpendicularmente al anterior creando una explosión espacial, un estallido en varias direcciones, interpretando la casa como lo verdaderamente esencial del paisaje, su cuerpo y alma.

Si programáticamente no es muy diferente a sus residencias anteriores — excepto la casa en Palm Beach (1977-79) con su enorme programa—, encontramos su resolución más *agitada* que ninguna de sus obras residenciales previas, con un sofisticado sistema geométrico en planta, sección y alzado. Esto se ha logrado sin recurrir al giro de trama característico de sus edificios públicos, que normalmente genera plantas y espacios dinámicos.

En la Casa Westchester la planta se genera por sugerentes formas cuadradas superpuestas y desplazadas entre sí. Esta desviación ortogonal en planta está delimitada por un lucernario lineal que secciona la casa de Este a Oeste. El cuadrado mayor central, que cubre tanto la parte pública como la privada de la casa, inmoviliza las dos bandas de cuadrados menores. Si ambas se realinearan, nos encontraríamos con una sencilla trama de nueve cuadrados, mayor que el espacio central. Toda la casa, por medio de este único gesto parece haber sido puesta en movimiento, uno de los principios de la rotación, tal como fue expuesto por Colin Rowe en el libro *Five Architects*. Formas libres y curvilíneas se entrelazan en otra diagonal implícita, en el exterior de la armadura estructural de este moderno *puzzle*. Para reforzar esta lectura en planta, Meier introduce una estrategia similar en alzado y sección, así mientras la planta baja se desplaza hacia el Norte, la planta superior lo hace hacia el Sur, implicando otra diagonal en referencia al terreno que se refleja también en las fachadas anterior y posterior. En cierto sentido, es una versión contemporánea del *contrapposto* italiano, un recurso manierista para crear dinamismo en la escultura. Con ello logra Meier sugerir significados ambiguos: simetría y asimetría, lectura reticular y superficial, que le permiten explorar en la naturaleza de la progresión y la jerarquía.

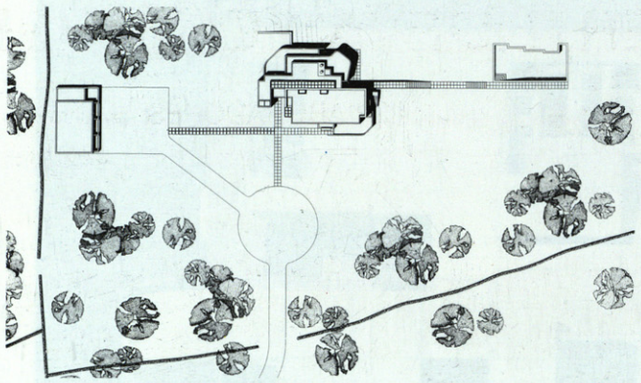
Meier ha incrementado aquí la paleta de materiales de su vocabulario, las zonas privadas de la casa están construidas con bloque de hormigón y con piedras, mientras que las zonas públicas están revestidas de vidrio y de paneles de aluminio lacado. Otro ejemplo de su deseo por aumentar su repertorio, ha sido el uso de vidrieras, vienesas de espíritu pero americanas de ejecución, que Meier asumió como imposición específica de sus clientes, una pareja coleccionista de obras de Mackintosh y muebles vieneses.

Si los resultados son algo confusos con respecto a la plasticidad de la casa, ésta representa sin embargo un *experimento*, algo poco común en la carrera de Meier. Quizá los resultados no sean tan reveladores como el propio esfuerzo por reestructurar su fórmula arquitectónica.

Si bien Meier se mantiene en solitario entre los arquitectos americanos, con su implacable exploración del vocabulario moderno, en medio de la presente confusión finisecular, no podemos menos que alabar su talento, que, sobreponiéndose a los cambios, ha creado una apasionante arquitectura de personal virtuosismo: una arquitectura en la *fractura* de la historia.

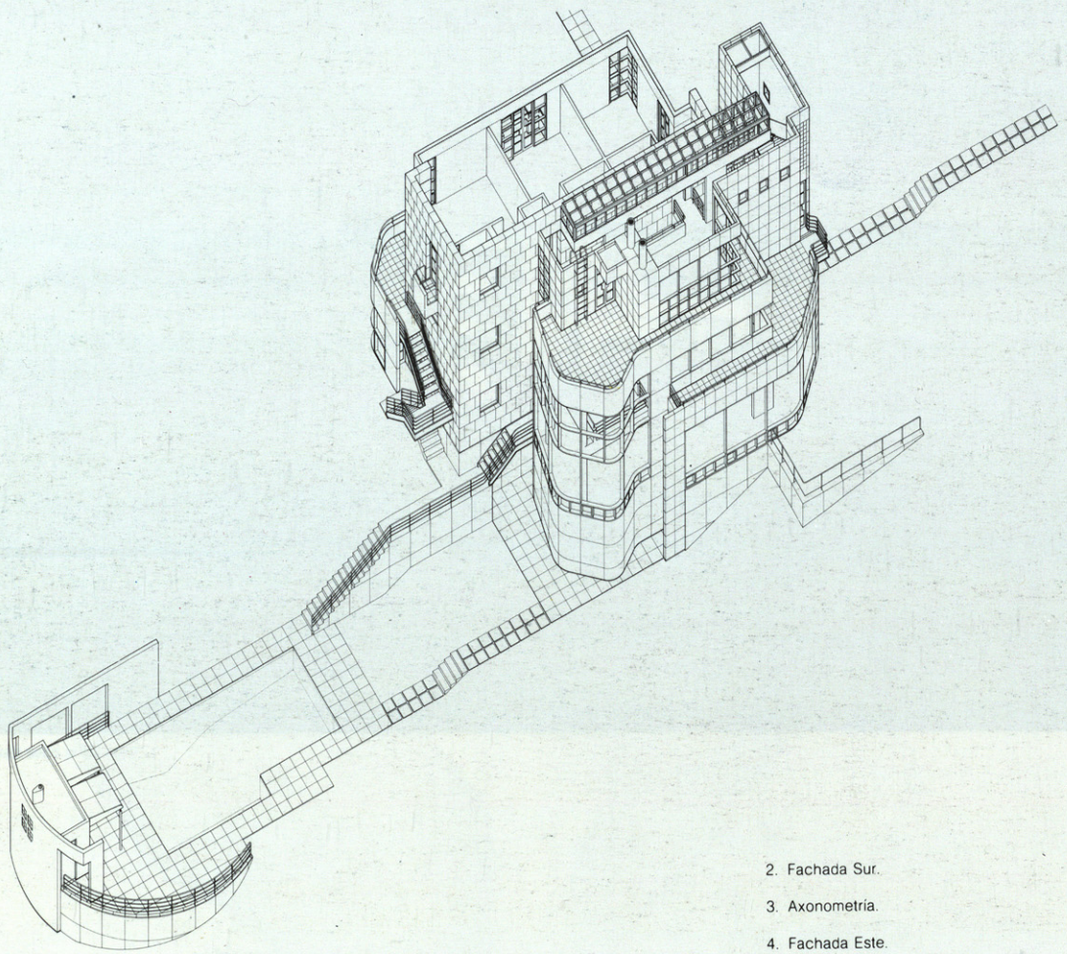
1 Colin Rowe. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Gustavo Gili 1978. p.40

Warren James



1. Vista de la casa desde el Este.

2.



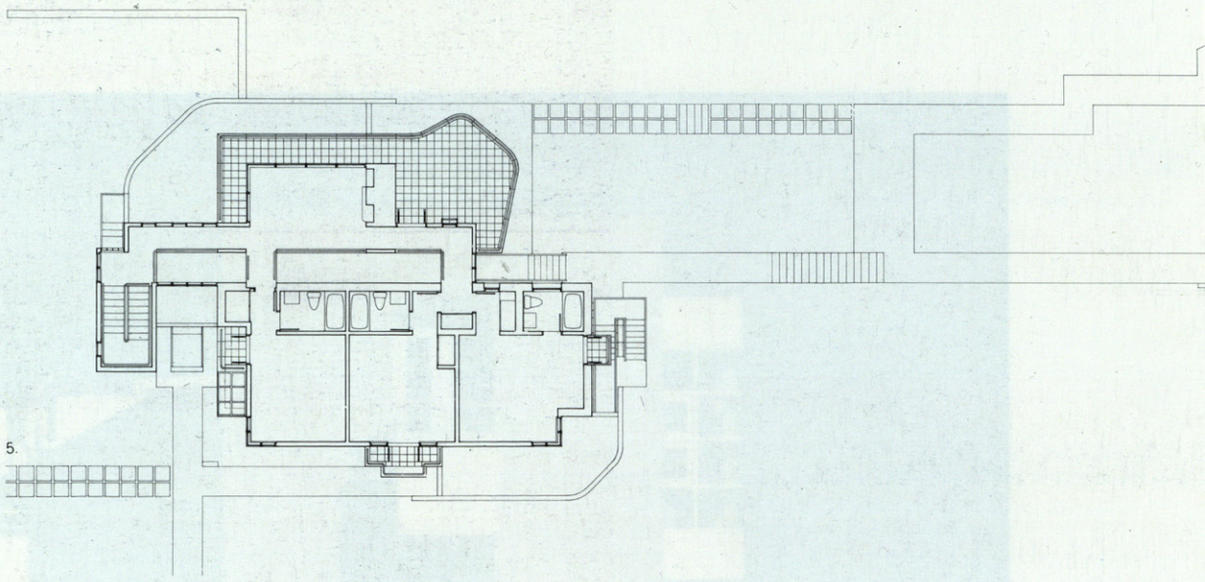
3.

2. Fachada Sur.

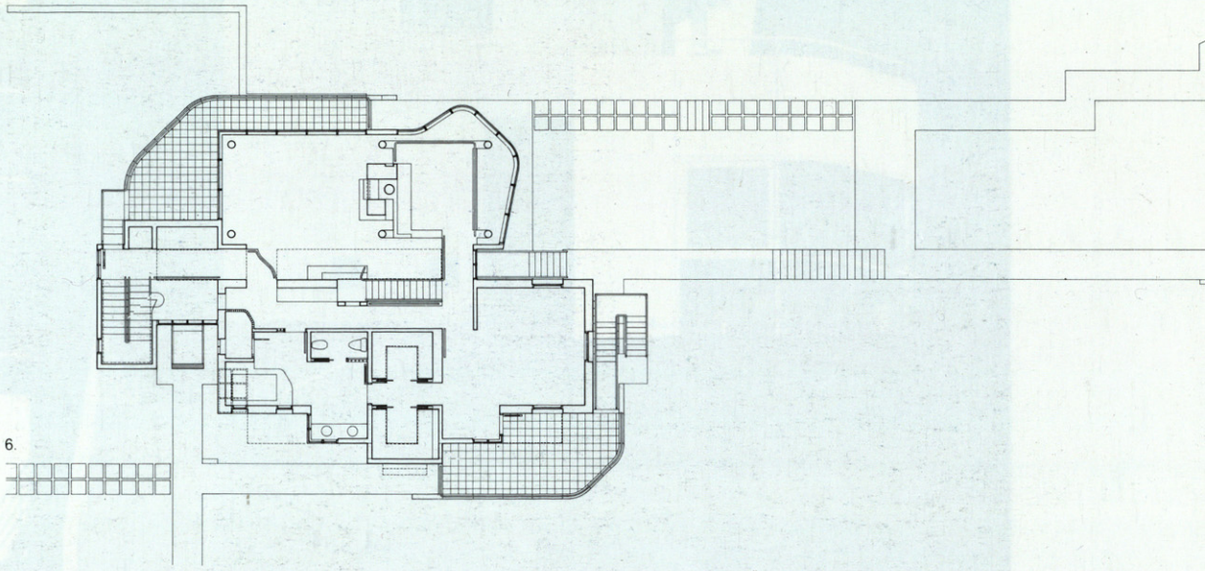
3. Axonometría.

4. Fachada Este.

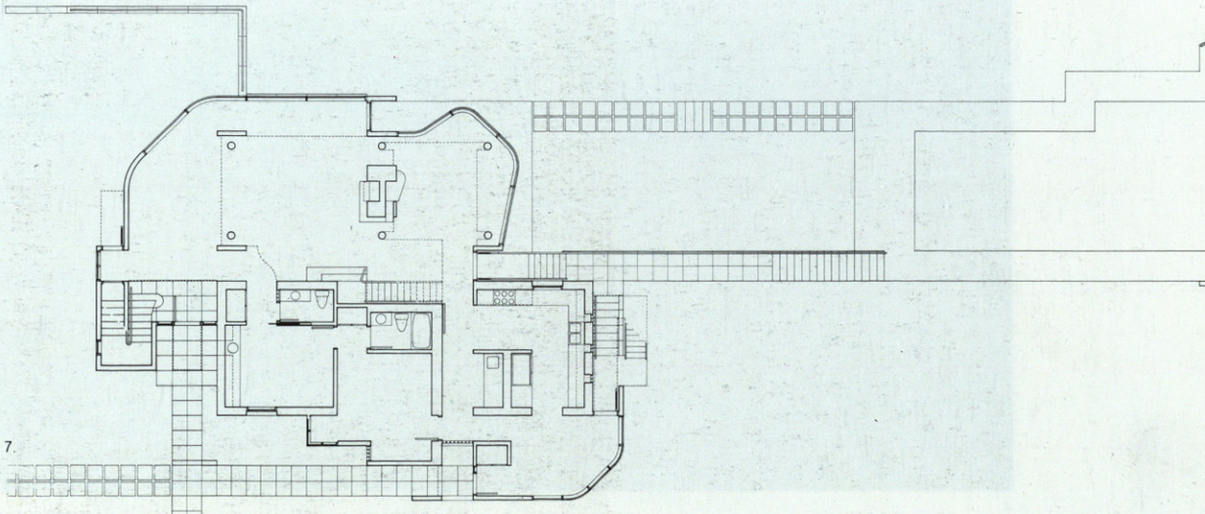
4.



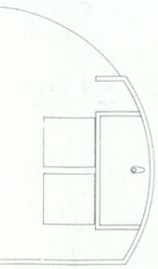
5.

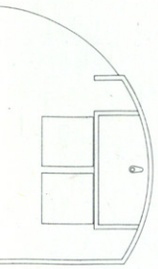


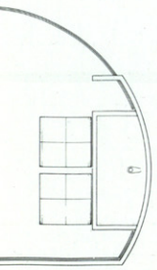
6.



7.





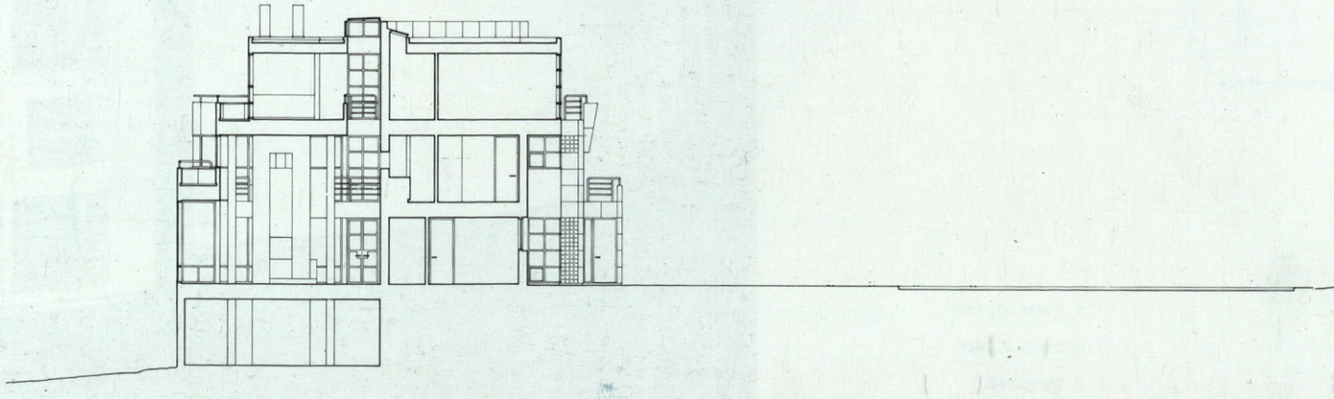


5. Planta segunda.
6. Planta primera.
7. Planta baja.
8. Detalle exterior.

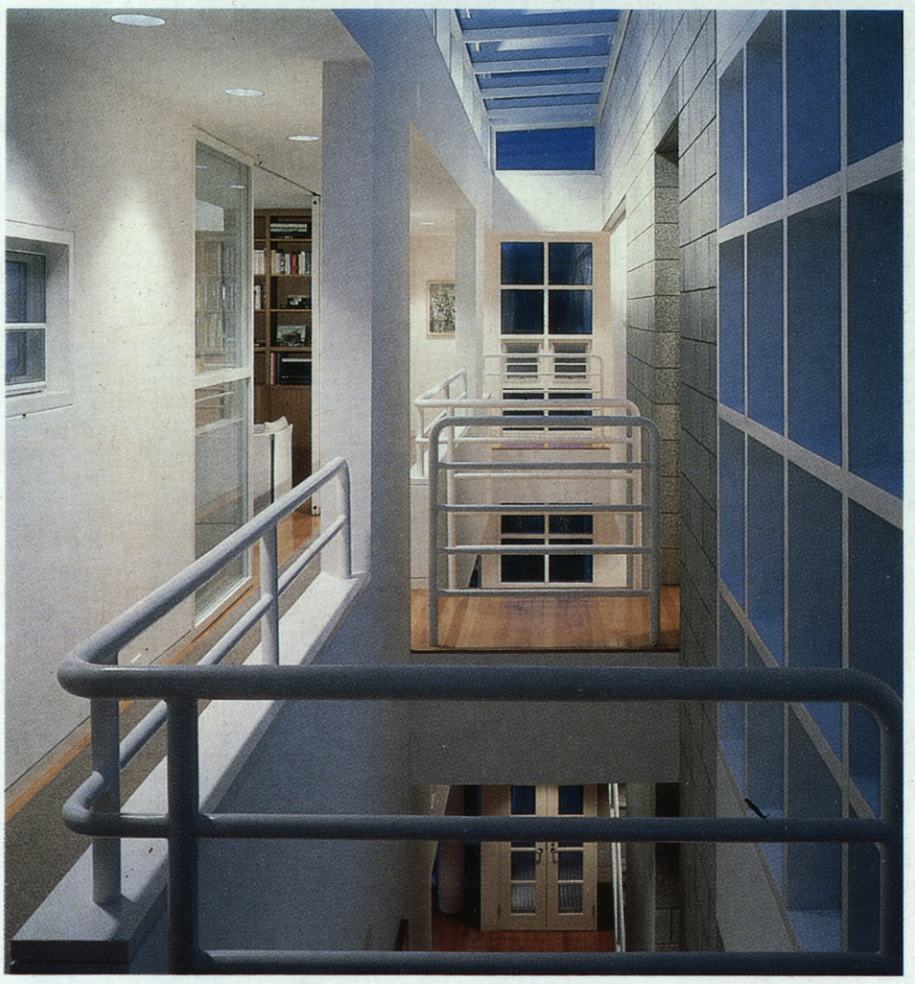
8.

9.

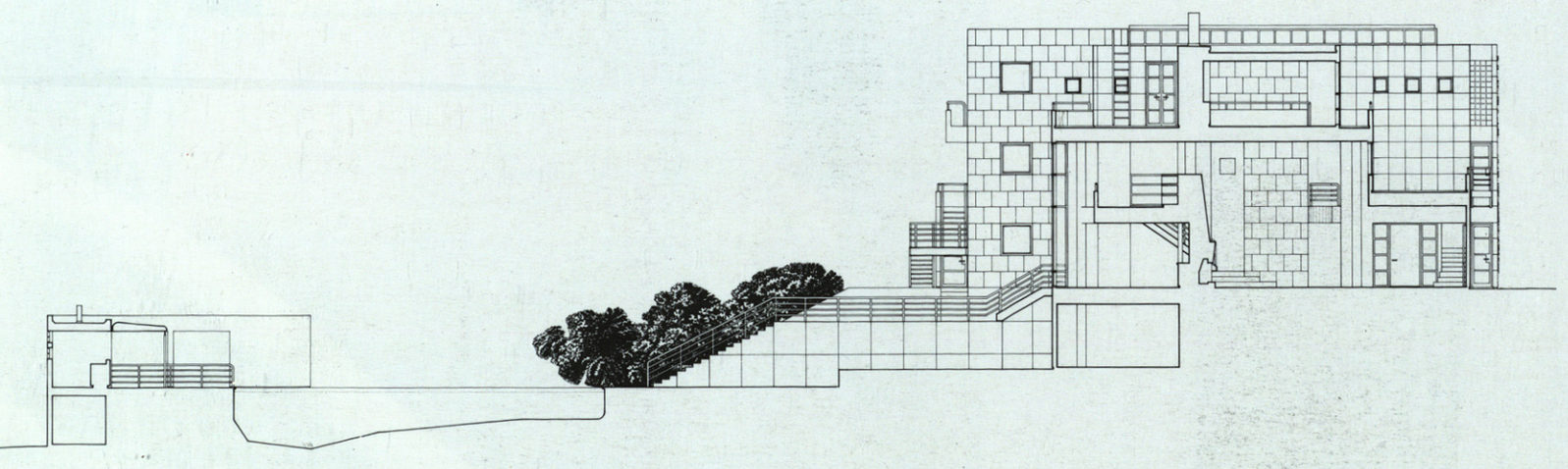
9. Vista del salón.
10. Corredor elevado.
11. Sección transversal.
12. Sección longitudinal.



11.

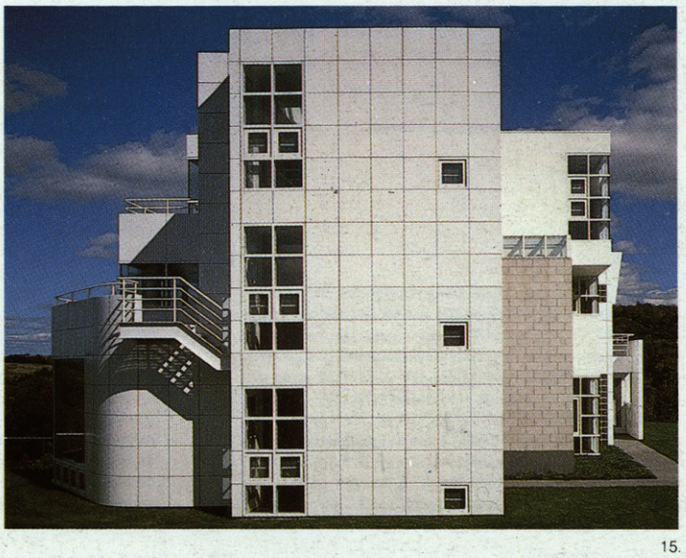


10.



12.

14.



15.

13, 14. Interiores en torno a la chimenea.

15. Fachada Oeste.

Norteamérica y la casa unifamiliar

Robert A.M. Stern

Estados Unidos es la nación que más orgullosa se siente de sus casas. La casa unifamiliar es la imagen más visible de la riqueza y la libertad nacionales. La típica casa norteamericana, aunque sea modesta, revela en sus convenciones arquitectónicas expresiones subliminales y evidentes de los temas -e incluso de los mitos- de la historia, las tradiciones y los sueños norteamericanos: el recubrimiento de tablas solapadas, por ejemplo, denota una granja, mientras que las tejas de madera natural evocan casas enfrentadas a un mar tempetuoso. Los tejados rojos y los porches sugieren las *haciendas* del Suroeste, donde los españoles y los indios forjaron una síntesis arquitectónica socialmente precaria pero físicamente seductora. Todos y cada uno de los detalles de la casa unifamiliar norteamericana —desde el tratamiento del ladrillo, la piedra o el estuco hasta los quinqués en las ventanas panorámicas o la decorativa rueda de carro en el jardín delantero— definen lo que somos en cuanto a nuestra necesidad de apropiarnos del pasado, elevarlo a proporciones míticas y hacerlo nuestro; todas las casas norteamericanas son casas de ensueños. Los norteamericanos añaden dormitorios, soláriums, piscinas, jardines y cualquier otra cosa que pueda constituir una prueba de sus logros, aspiraciones y personalidades, de sus idiosincrasias y de su aquiescencia. Con unos recursos modestos o con una gran fortuna, cada propietario norteamericano se embarca en la creación de todo un testimonio de sus sueños.

Dos casas, construidas con cien años de diferencia, simbolizan los dos caminos principales de la casa de ensueño norteamericana: el primero hacia la acogedora *cabaña vernácula,* y el segundo hacia la *casa-templo clásica.* Ambas están firmemente asociadas a los mitos de la identidad nacional. La primera es un minúsculo cobertizo en East Hampton, Nueva York, construido entre 1680 y 1690 por el colono Robert Dayton. Al igual que otras casas similares de los primeros asentamientos de Nueva Inglaterra, la casa Dayton se identifica fuertemente con la experiencia de los colonizadores puritanos. La otra casa es Monticello, de Thomas Jefferson, que comenzó a esbozarla en 1767 y siguió trabajando en ella hasta el final de su vida en 1826. Monticello constituye la representación arquitectónica de los ideales clásicos y humanísticos de los padres de la patria.

A primera vista, la casa Dyaton puede parecer un ejemplo inverosímil del sueño de la identidad nacional. Al ser un tosco refugio, todos y cada uno de sus rasgos atestiguan la necesidad de proteger de los elementos a sus ocupantes y de construir con materiales locales de la manera más económica. Las pequeñas ventanas y las puertas se colocan enrasadas con el revestimiento de tejas de madera para sellar herméticamente la casa, mientras que en el interior domina una chimenea de ladrillo que es al mismo tiempo una necesidad ambiental y un símbolo de la vida familiar. Sin embargo, pese a su tosquedad, la casa Dayton es una obra de arquitectura que encarna tanto recuerdos como aspiraciones: el recuerdo del mundo estable pero inhóspito que los colonizadores habían dejado atrás en Inglaterra y su aspiración a una nueva vida. Se sentía aprecio por las viejas formas de la tradición europea de construcción en madera aferrándose a ellas no sólo como simples abstracciones, sino de un modo literal. No obstante, la realidad del nuevo emplazamiento y la aspiración de prosperar en él se revelan en la transformación de aquella tradición. La madera era mucho más abundante en Norteamérica que en Inglaterra, por lo que los tejados cerámicos de Kent y Sussex se reinterpretaron en madera, cortándola en piezas parecidas a las tejas (en Norteamérica las llamamos *shingles).* Se permitió que los nuevos materiales y, en sentido más amplio, las nuevas circunstancias de la vida influyeran en las formas tradicionales, pero no que las dejaran realmente de lado.

Los norteamericanos sólo empezarían a identificar ese tipo de casa con un ideal en el siglo XIX, cuando pudieron ver la casa Dayton como algo más que un mero refugio, dado que ya estaban lo suficientemente cómodos como para despojarla que las duras realidades de la vida de la Norteamérica colonial. El poeta lírico y actor norteamericano John Howard Payne, supuestamente nacido en la casa Dayton y que en realidad prefirió vivir en Inglaterra, escribió sobre ella la conocida balada *Home Sweet Home.* Ahora la realidad se ha hecho coincidir con el mito. Al igual que en la canción, esta minúscula casa presenta pocos signos de la fatigosa vida colonial. Ahora rezuma encanto, evo-

---

America and the Single-Family House

America is the most *house-proud* of nations. The single-family house is the most visible image of national wealth and liberty. The typical American house, no matter how modest, reveals in its architectural conventions subliminal and overt expressions of the themes —the myths, even—of American history, traditions, and dreams: lapped siding, for example, denotes a farmhouse, while natural shingles conjure up houses confronting a storm-tossed sea. Red tile roofs and porches suggest the haciendas of the Southwest, where Spaniard and Indian forged a socially uneasy but physically beguilind architectural synthesis. Every detail of the American single-family house, from the handling of the bricks or stone or stucco to the hurricane lamps in the picture windows and the decorative wagon wheel on the front lawn, defines who we are in terms of our need to appropriate the past, raise it to mythic proportions, and make it our own - every American house is a dream house. Americans add bedrooms, sun decks, pools, landscaping, and whatever else might stand as evidence of their achievements, aspirations, and personalities, their idiosyncrasies and conformity. With modest means or great wealth, each American homeowner embarks on the creation of a testimonial to his or her dreams.

Two houses, built one hundred years apart, symbolize two principal drives of the American dream house, the first toward the cozy, vernacular cottage, and the second toward the Classical house-temple. Both are firmly associated with myths of national identity. One house is a saltbox lean-to in East Hampton, New York, built sometime between 1680 and 1690 by Robert Dayton, a Colonial settler. Like similar houses throughout New England's early settlements, the Dayton House is firmly identified with the experience of the Puritan colonizers. The other house is Thomas Jefferson's Monticello, which he began sketching in 1767 and continued to work on until the end of his life in 1826. Monticello stands as the architectural representation of the humanistic, Classical ideals of the founding fathers.

At first glance, the Dayton House may seem an unlikely subject for a dream of national identity. A rude shelter, its every feature attests to the need to protect the householders against the elements and to build with local materials in the most economical manner. Small windows and doors are set flush with the wood shingle sheathing to seal the house tightly, while inside a brick fireplace dominates, at once an environmental necessity and a symbol of family life. Yet despite its crudeness, the Dayton House is a work of architecture embodying both memory and aspiration: the colonists memory of the stable if inhospitable world they left behind in England and their aspiration for a new life. The old forms of the European wooden building tradition were cherished and held onto, not just as simple abstractions, but literally. Nonetheless,

1. T. Jefferson. Casa Monticello. 1767-1826.

2. Casa Dayton. East Hampton. 1680-1690.

cando para todos los norteamericanos el recuerdo de un pasado que sólo es suyo desde el punto de vista mítico, una herencia puritana de Nueva Inglaterra que es reclamada por todos en un esfuerzo por trascender las conflictivas realidades de una nación políglota formada por immigrantes carentes de un pasado colectivo.

A finales del siglo XVIII Thomas Jefferson tenía una idea muy diferente de cómo forjar una identidad nacional por medio de la arquitectura. No recurrió a las raíces vernáculas de la tradición constructiva de Nueva Inglaterra; no quería nada que tuviera que ver con Inglaterra ni con la herencia europea reciente. Jefferson quería enraizar Norteamérica en el pasado clásico antiguo. Veía una nación de ciudadanos-granjeros, en la que cada familia viviera en su propia casa y en su propio pedazo de tierra, y en la que la casa unifamiliar pareciera un templo clásico en la nueva Arcadia. En su arquitectura se dejaba guiar por quienes habían hecho todo lo posible por descubrir los monumentos de los antiguos, desde Alberti y Palladio hasta las revelaciones arqueológicas más recientes de los neoclasicistas franceses. Monticello, que pasó por dos fases principales en su diseño y construcción, adoptó finalmente la forma de un templo clásico rematado por una cúpula noble aunque algo incongruente. Jefferson era un diseñador audaz, pragmático y ecléctico. Como Palladio, reproducía los detalles clásicos en la jerga local: Jefferson revistió las cubiertas con estaño y construyó los muros con ladrillo rojo enmarcado con madera pintada de blanco. Y a pesar de que aspiraba a ser un templo, la casa estaba pensada para funcionar también en un nivel pragmático y banal: Jefferson estaba orgulloso de decisiones tales como la eliminación de la gran escalera en favor de otras dos muy estrechas que ahorraban espacio y separaban mejor la circulación de los sirvientes y los señores. En cuanto al estilo, Monticello era ecléctico dentro de su clasicismo, y combinaba elementos convencionales de un modo no convencional, lo que con frecuencia quedaba inspirado pero no resuelto. En muchos aspectos el diseño de Monticello es un paradigma de la casa norteamericana, original en su pragmatismo y su eclectismo, pero no en sus elementos específicos: el genio arquitectónico de Jefferson, y tal vez el de Norteamérica, no radica en la invención de un lenguaje nuevo, sino en la voluntad de decir cosas nuevas.

Para mí, el reto de diseñar una casa norteamericana sigue siendo la integración de las tradiciones clásica y vernácula. La aparición del Movimiento Moderno no cambió esto, aunque sus defensores esperaban que así fuera. Ahora, con los estilos modernos de los años veinte y treinta a más de cincuenta años de distancia, es posible verlos como lo que eran —estilos— y no como lo que sus proponentes proclamaban —visiones apocalípticas— y con ello integrarlos en las grandes tradiciones vernáculas y clásica de la arquitectura occidental. El paso del tiempo ha hecho posible separar los mitos moralizadores propios del Movimiento Moderno de las formas y composiciones de sus edificios. El Movimiento Moderno puede verse al fin como lo que es: una parte de la tradición moderna. Por un lado, el Movimiento Moderno trataba de introducir el nuevo lenguaje vernáculo de la máquina para reemplazar al de la artesanía; y por otro, con frecuencia dependía de la composición clásica para organizar sus formas novedosas. En esencia gran parte del diseño moderno dependía de la interacción de lo clásico y lo vernáculo, en una tradición que ha continuado desde Palladio, pasando por Jefferson, hasta llegar a nuestros días.

Así pues, considero al Movimiento Moderno como algo subsumido dentro de este *continuum,* y lo encuentro útil para mi trabajo. Sin embargo, rechazo el objetivo moderno de abstraerlo todo. Quiero devolver a la arquitectura lo que los modernos le quitaron; proclamar el valor de lo tangible como algo opuesto a la forma desmaterializada; exaltar lo vernáculo, lo que es esencial respecto a un lugar físico específico, en lugar de lo universal, que atañe quizá de un modo demasiado exclusivo a los paisajes internos de la mente. Mi obra de estilo *Shingle* es un buen ejemplo de ello. El *Shingle Style,* que floreció en los lugares de vacaciones de la costa noreste norteamericana en los años 1880 y 1890, recurría tanto a la arquitectura de tejas de madera de la Nueva Inglatera colonial como a la tradición clásica. Las casas de estilo *Shingle* son tanto cabañas como templos, y son tan pintorescas como ceremoniales. La casa Low (1887) era, a mi entender, la formulación perfecta de la casa-templo *vernácula,*

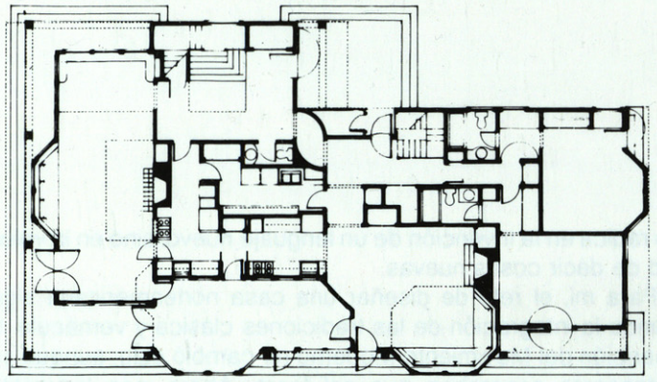
---

the reality of the new place, and the aspiration to thrive there, is revealed in the transformation of that tradition. Wood was much more plentiful in America than in England, so that the tile roofs of Kent and Sussex were reinterpreted in wood cut to look like tile (we call them in America *shingles).* The new materials and, in a larger sense, the new circumstances of life, were permited to influence the traditional forms but not really to throw them aside.

It was only in the nineteenth century that Americans would begin to identify such a house as an ideal, when they could see the Dayton House as more than mere shelter because Americans were comfortable enough to launder it of the grim realities of life in Colonial America. An American lyricist and actor allegedly born in the Dayton House, John Howard Payne, a man who actually preferred living in England, wrote the well-known ballad *Home Sweet Home* about it. Now the reality has been made to conform to the myth. Just as in the song, this saltbox house shows few signs of the drudgery of colonial life. It now drips with charm, evoking for all American a memory of a past that is only theirs in mythic terms, a New England Puritan heritage which is claimed by all in an effort to transcend the alienating realities of a polyglot nation of immigrants without a collective past.

In the late eighteenth century, Thomas Jefferson had a much different idea of how to forge a national identity through architecture. He didn't look back to the vernacular roots of the New England building tradition; he wanted nothing to do with England, or with the recent heritage of Europe. Jefferson wanted to root America in the ancient, Classical past. He saw a nation of citizen-farmers, where each family would live in its own house on its own piece of land, and that the single-family house would look like a Classical temple in the new Arcadia. His architectural guides were those who had done the most to uncover the monuments of the ancients, from Alberti and Palladio to the most recent archaelogical revelations of the French Neo Classicists. Monticello, which went through two principal built designs, finally took the form of a Classical temple, surmounted by a noble if somewhat incongruous dome. Jefferson was a daring, pragmatic, and eclectic designer. Like Palladio, he rendered Classical details in the local argot - Jefferson covered his roofs in tin and built his walls of red brick trimmed in white-painted wood. And despite its aspirations to being a temple, the house was intended to work on a pragmatic, banal level as well - Jefferson took pride in decisions such as the elimination of a grand staircase in favor of two narrow staircases which saved space and better separated the circulation of servant and master. In style, Monticello was eclectic in its Classicism, combining conventional elements in an unconventional way that was frequently inspired if not entirely resolved. In many ways, Monticello's design is a paradigm for the American house, original in its pragmatism and eclecticism, but not in its specific elements: Jefferson's, and perhaps America's, architectural genius lies not in the invention of a new language, but in the willingness to say new things.

To me, the challenge of designing an American house continues to be the integration of the Classical with vernacular traditions. The rise of Modernism didn't change



3. R. Stern. Residencia en Farm Neck. Planta Baja.

un concepto derivado tanto del humilde cuchitril vernáculo como del templo clásico de Jefferson. La casa Low fue construida hace cien años por la gran firma norteamericana McKim, Mead & White, y fue derribada cuando yo estaba en la escuela de arquitectura; derribada por los descendientes de la familia que la había construido, descendientes que ya no la consideraban moderna y que construyeron en su lugar una casa tipo rancho. Muchos arquitectos se han sentido inspirados por la casa Low, y todos la rendían homenaje invocando su forma en sus obras. De este modo, la casa Low se ha convertido en un hito de la tradición norteamericana de las casas-templo. Esta tradición es verdaderamente significativa, y no meramente formalista, debido a que está muy extendida y se la aprecia hondamente. Quedó reflejada en las casas corrientes construidas sin arquitectos en el siglo XIX y, aunque muchos arquitectos de las últimas generaciones han despreciado altivamente la tradición, aún persiste.

La casa Lawson, semejante a un pabellón, en East Hampton, Long Island, Nueva York (1979-81), situada en un lugar abierto junto al mar, se inscribe en la tradición de la casa-templo vernácula y clásica norteamericana, y constituye, de un modo bastante apropiado, mi homenaje a la Villa Emo de Palladio, también una casa-templo vernáculo-clásica. La gran escalera confiere un carácter monumental a una casa sencilla para una sola familia. No obstante, al igual que se reconoce el clasicismo de alto estilo, también aparece el material vernáculo —tejas de madera— y una buhardilla de forma semiocular que rinde homenaje a Henry Hobson Richardson.

La tradición de combinar un modo sencillo de construir con la idea de que la casa unifamiliar es el templo puede inspirar muchos niveles de complicación formal. La casa de Chilmark, Martha's Vineyard (1979-83) usa el gran hastial del tradicional frente del templo para anunciar la entrada, y luego nos presenta el hecho de que la familia no es verdaderamente divina debilitando la simetría de la figura con una puerta situada a un lado. Sin embargo, la idea de la casa como templo es sólo una parte de la historia del diseño Chilmark. Ese modo sencillo e intemporal de construir, casi subconsciente, que es el vernáculo recibe su homenaje en el ámbito privado de la parte posterior, reservado para la familia y sus invitados. Aquí la casa se abre de manera más natural al panorama, extendiendo acogedores porches que proporcionan espacios de estancia y tamizan la luz solar en los interiores.

La gente que vive en estas casas es, por supuesto, moderna. Como la mayoría de nosotros, se pasan la vida corriendo y ganando dinero para vivir en esos lugares privilegiados y en realidad nunca pierden el tiempo meciéndose en la silla bajo el porche, como tampoco los europeos se pasan los días tomando café cerca de una plaza. Pero esos imaginados momentos de ocio, reposo y contemplación son los puntos de apoyo que nos permiten sobrevivir. Es el precio de nuestra condición moderna. Si hemos de sobrevivir en el presente debemos tener esas imágenes de un tiempo más tranquilo, incluso aunque ese tiempo pueda ser un mito: tal vez nadie ha tenido *nunca* ese ocio.

El ideal de la casa como templo puede englobar una conside-

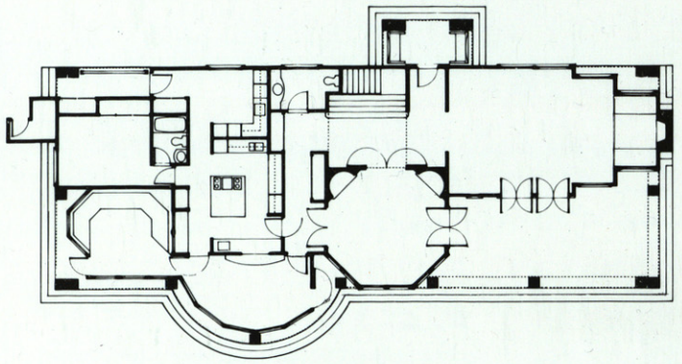
---

this, though its advocates hoped that it would. It is possible now, with the Modernist styles of the 1920s and '30s more than fifty years behind us, to see them for what they were —styles— and not as their proponents proclaimed — apocalyptic visions— and therefore integrate them into the broad vernacular and Classical traditions of Western architecture. The passage of time has made it possible to separate the moralizing myths of Modernism from the forms and compositions of its buildings. Modernism can at last be seen for what it is - a part of the Modern tradition. On the one hand, Modernism tried to introduce a new vernacular of the machine to replace the vernacular of craft, and on the other, it often depended on Classical composition to organize its novel forms. In essence, much of Modernist design depended on the interplay of the Classical and the vernacular, in a tradition that has continued from Palladio, to Jefferson, to our own time.

Thus I see Modernism as subsumed within this continuum, and find it useful in my work. Yet I reject the Modernism goal of abstracting everything. I want to put back into architecture what the Modernists took out, to proclaim the value of tangible as opposed to dematerialized form; to celebrate the vernacular that is so essential to specific physical place rather than the universal that relates perhaps too exclusively to ther inner landscapes of the mind. My work in the Shingle Style is a good example of this. The Shingle Style, which flourished in the coastal resorts of northeastern America in the 1880s and 90s, drew on both the shingled architecture of Colonial New England and the Classical tradition. Shingle Style houses are both cottages and temples, picturesque and formal. The Low house (1887) was the perfect statement, in my view, of a *vernacular* house temple a concept derived from both the humble vernacular saltbox and Jefferson's Classical temple. The Low House was built a hundred years ago by the great American firm of McKim, Mead & White and it was torn down when I was in architecture school; torn down by descendants of the family who'd built it, descendants who regarded it as no longer modern and built a ranch-type house in its place. Many architects have been inspired by the Low house, and each paid it homage by invoking its form in their work. Thus the Low house has become a benchmark of the American tradition of house temples. That tradition really is meaningful, not merely formalistic, because it is so widespread and deeply felt. It was reflected in the average house built without architects in the nineteenth century, and while many architects of the last few generations have cavalierly ignored the tradition, it persists.

The pavilion-like Lawson house in East Hampton, Long Island, New York (1979-81), on an open site by the sea, is in the tradition of the American vernacular and Classical house-temple, and appropriately enough, my homage to Palladio's Villa Emo, itself a vernacular-Classical house-temple. The grand steps monumentalize a simple house for a single family. Yet just as High Style Classicism is acknowledged, there is the vernacular material - shingles -and an eyelid dormer, paying respect to Henry Hobson Richardson.

The tradition of combining a simple way of building with



4. R. Stern. Residencia en Farm Neck. Planta Superior.

rable complejidad programática. En una casa en Farm Neck, Martha's Vineyard (1980-83), el templo tiene sus propios propíleos y éstos forman un pequeño espacio por delante —llamémosle plaza, patio o espacio de giro para automóviles—, pero marca un lugar en ese *contínuum* extensamente indiferenciado que es el típico paisaje norteamericano. Y la necesidad de crear un lugar compartido se extiende también al interior de la casa, de modo que las funciones de la vida diaria se reúnen en torno a una gran habitación que es como una gran plaza interna por la que se mueve la familia, protegida del difícil clima norteamericano. Estas grandes habitaciones interiores son representaciones del controlado espacio figurativo exterior que tanto abunda en Europa, pero del que Norteamérica carece ampliamente. También reflejan el hecho de que, dadas las grandes distancias del paisaje norteamericano y las exigencias de nuestro clima, pasamos mucho más tiempo dentro de casa que fuera de ella. Recordamos la actividad de la plaza de la ciudad y la recreamos al nivel de la familia aislada en el hogar. Así pues, la casa en Farm Neck es un templo que encierra una plaza; es un objeto y un ambiente.

En la casa de East Hampton, Long Island (1980), las indicaciones se toman de las imponentes *cabañas* de estilo *Shingle* características de los alrededores, que eran a su vez interpretaciones hechas por arquitectos del siglo XIX de las casas construidas en el siglo XVII por los primeros colonizadores ingleses de East Hampton. Una de las obligaciones primordiales de toda obra de arquitectura es crear un sentido del lugar, respetando y realzando el contexto físico y cultural de un edificio. Otra responsabilidad es trabajar dentro de una tradición de una manera erudita: ayudarse de los valores de la cultura arquitectónica pero no ahogarse en ellos. La planta, la masa y los detalles de esta casa recuperan la hibridación de elementos clásicos y vernáculos característica del estilo *Shingle:* una síntesis que al mismo tiempo ennoblece el ritual de la vida cotidiana con recuerdos de las tradiciones culturales y crea una manifestación arquitectónica no tanto de su tiempo como de su lugar. La casa declara su modernidad pero no hace alarde de ella; las formas tradicionales están sutilmente modificadas, pero su carácter representativo se mantiene y la masa del edificio se intensifica gracias a la claridad geométrica de sus predecesores. Los elementos icónicos de las fachadas —el porche de entrada, las buhardas de forma semiocular y la torreta que domina el jardín— se superponen a la masa relativamente clara de la casa, acentuando con su escala ligeramente ampulosa el diálogo entre lo mundano y lo significativo, entre un lugar específico y el recuerdo de lugares más grandiosos dejados atrás hace ya mucho tiempo.

Estas casas de estilo *Shingle* tienen un contexto específico, y una tradición cultural y arquitectónica igualmente específica que se remonta hasta los inicios de la historia de la colonización europea en las costas norteamericanas. Existen, sin embargo, en Norteamérica lugares en los que el ambiente se ha creado en los últimos cien años, y en los que el nuevo contexto fue una invención arquitectónica deliberada, sin vínculos con el estilo vernáculo de madera propio de Nueva Inglaterra ni con el clasi-

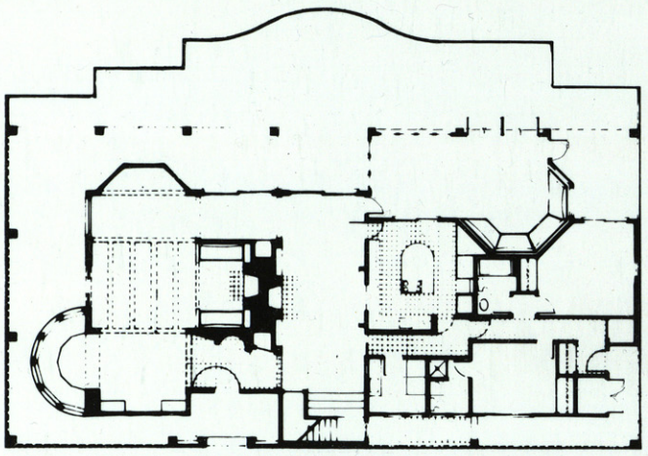
---

the idea that the single-family house is the temple can inspire many levels of formal complication. The house at Chilmark, Martha's Vineyard, (1979-83) uses the big gable of the traditional temple front to announce the entrance, and then offers you the fact that the family is not trully divine by undercutting the symmetry of the shape with a door placed to one side. Yet the idea of house-as-temple is only part of the story of the Chilmark design. The simple, timeless way of building that is vernacular, that is almost subconscious, is honored in the private realm at the back, reserved for the family and their guests. Here, the house opens in more natural ways to the views, extending sheltering porches that provide living space and solar control for the interiors.

The people who live in these houses are of course modern. Like most of us they run around earning the money to live in such privileged places and they never really rock away their time on the chair under the porch, gazing at the sea, any more than Europeans pass their days sipping coffee next to a plaza. But those imagined moments of leisure, repose and contemplation are the anchors which make it possible for us to survive. That is a price of our modern condition. If we are to survive in the present we must have these icons of a quieter time, even though that time might be a myth - maybe no one *ever* had that leisure.

The house-as-temple ideal can encompass considerable programmatic complexity. In a house in Farm Neck, Martha's Vineyard (1980-83), the temple has its own propylaea that forms a little space at the front —call it a piazza, a square, a courtyard or an automobile turn-around— but it marks a place in the largely undifferentiated continuum of a typical American lanscape. And the need to make a shared place extends to the interior of the house as well, so that the functions of daily life are gathered around a great interior room, which is like an inside piazza for the family to move around and through, sheltered from the difficult American climate. These great interior rooms are representations of the controlled figural exterior space that European towns abound in, but which America is largely bankrupt of. They also reflect the fact that, given the vast distances of the American landscape and the exigencies of our weather, we spend so much more time in our houses than outside. We remember the activity of the piazza in the city and recreate it at the level of the isolated family in the home. So the Farm Neck house is a temple that encapsulates a piazza; it is an object and an environment.

In the East Hampton, Long Island house (1980-83), the clues are taken from the imposing Shingle Style *cottages* characteristic of the neighborhood, which were in turn interpretations by nineteenth-century architects of the houses built in the seventeenth century by East Hampton's first English settlers. One of the primary obligations of any work of architecture is to create a sense of place, to respect and enhace a building's physical and cultural context. Another responsibility is to work within a tradition in a scholarly manner - to be succored but not smothered by the values of architectural culture. In plan, detail, and massing this house recaptures the Shingle Style's hybridization of Classical and vernacular elements - a synthesis that at once ennobles the rituals of everday life



5. R. Stern. Residencia en Chilmark. Planta Baja.

cismo de Jefferson. En una ciudad próxima a las costas de Nueva Jersey, donde abundan las villas de fin de siglo de aire italiano, pude diseñar una casa grande invocando la tradición del paisaje y la arquitectura fuertemente integrados, característica de la villa clásica. Las fuentes de la casa de Nueva Jersey (1984-87) son variadas: las villas del propio Renacimiento italiano y las villas anglo-americanas de corte italiano diseñadas a finales de siglo por diversos arquitectos, incluyendo a Charles Platt, Thomas Hastings e incluso al bisoño Frank Lloyd Wright. El alzado meridional y su jardín adyacente son el ejemplo más claro de cómo el diseño trata no de presentar la casa como un objeto enfrentado con la naturaleza, sino como un conjunto de pabellones que dominan una serie de jardines escenográficos. Revestida de estuco enmarcado con ladrillo, parece tener la albañilería monumental de una villa italiana, pero esta impresión queda debilitada por la transformación de un motivo renacentista italiano, la *serliana,* en una gran ventana de doble altura inconcebible en la Vicenza del siglo XVI. La pérgola, extendida antes de que empiece la pared virtualmente acristalada del piso principal, mantiene la conversación entre interior y exterior, entre arquitectura y paisaje, comenzada por la *serliana,* pero esta historia sólo refleja toda su complejidad en el piso bajo con arcadas, que alude al Palazzo del Tè de Giulio Romano. En el diseño, la innovación contemporánea de una piscina cubierta llega a formar parte del diálogo sobre las ambigüedades entre interior y exterior, típicas de los jardines italianos. Por ejemplo, la piscina interna tiene su réplica análoga en el patio hundido al que se abre. Las grutas absidales a ambos lados del patio ofrecen un amanerado comentario acerca de la cualidad transitoria del espacio entre el mundo y lo subterráneo, entre la civilización y la naturaleza, un comentario que continúa en la perspectiva forzada del patio cuando se eleva hacia el sur.

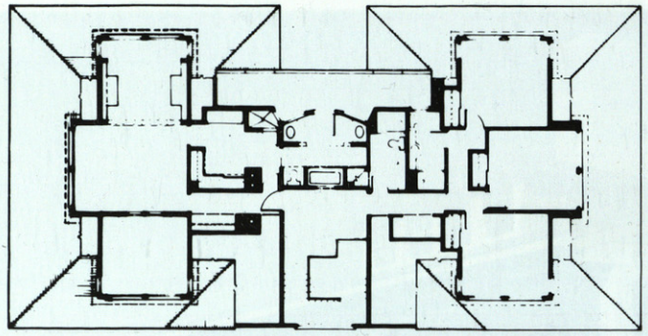
La villa cercana (1982-84) es también de aire italiano. Construida realmente sobre los cimientos de una casa tipo rancho de los años cincuenta, estaba inspirada en las villas de principios de siglo concebidas por Charles Platt y en el diseño totalmente clásico de Frank Lloyd Wright para la casa Winslow (1893). Por supuesto hay diferencias. Una casa anterior, de cien o quinientos años atrás, nunca habría tenido esta profusión de puertas de cristal abriéndose a la terraza que domina el océano Atlántico. No creo que tengamos que construir exactamente como lo hacían los arquitectos del siglo XVI o de principios del siglo XX. Los estilos no están congelados; no podemos volver simplemente a ellos de un modo literal, como tampoco podemos volver a una tradición artesanal ingenua o inconsciente. Esto nunca ha sido posible en el mundo moderno. No me dedico a diseñar estos edificios, nuevos pero viejos, como si fuera un estricto historicista académico ni como un simple negociante que hace edificios de un modo inconsciente en una población que está fuera del tiempo o del mundo más amplio de las ideas. Más bien intento forjar una síntesis totalmente moderna entre los modos tradicionales de edificar, el lenguaje vernáculo de la construc-

---

with memories of cultural traditions, and creates an architectural statement not so much of its time as of its place. The house declares but does not flaunt its modernity; traditional forms are subtly modified, but their representational character is retained and the massing of the house intensified by the geometrical clarity of its predecessors. The iconic elements of the façades —the entrance porch, the eyerbrow dormers, and the turret overlooking the garden— are applied to the relatively straighforward mass of the house, their slightly inflated scale accentuating the dialogue between the mundane and the meaningful, between a specific place and the memory of grander places long since left behind.

These Shingle Style houses have a specific context, and a specific cultural and architectural tradition that extends back to the earliest history of European colonization on American shores. There are, however, American places where the context has been invented within the last hundred years, and where the new context was a self-consciously architectural invention, without ties to either the wood vernacular of New England or Jefferson's Classicism. In a town near the New Jersey shore where turn-of-the-century Italianate villas abound, I was able to design a large house invoking the tradition of tightly integrated landscape and architecture characteristic of the Classical villa. The sources of the New Jersey house (1984-87) are various: the villas of the Italian Renaissance itself and the Anglo-American Italianate villas designed by various architects around the turn of the century including Charles Platt, Thomas Hastings and even the fledling Frank Lloyd Wright. The south elevation and its adjacent garden are the most direct example of how the design tries not to present the house as an object set against nature, but as a set of pavilions commanding a series of scenographic gardens. Sheathed in stucco trimmed with brick, it appears to have the monumental masonry of an Italian villa, yet this impression is undercut by the transformation of an Italian Renaissance motif, the Serliana, into a large, double-storey window inconceivable in Vicenza in the sixteenth century. The pergola strung before the virtually glazed wall of the main story begins carries on the commentary between interior and exterior, architecture and landscape, begun by the Serliana, yet the story only begins in all its complexity at the arcaded lower story, which alludes to Giulio's Palazzo del Te. In the design, the contemporary innovation of an enclosed swimming pool becomes part of the dialogue about the indoor-outdoor ambiguities typical of Italian gardens. For example, the indoor pool has its analagous double in the sunken court which it opens onto. Apsidal grottoes at both ends of the court offer a mannered commentary on the transitional quality of the space, between the world and the underground, between civilization and nature, a commentary that continues in the forced perspective of the court as it rises to the south.

The nearby villa (1982-84) is also Italianate. Actually built on the foundations of a 1950s ranch house, it was inspired by Charles Platt's early twentieth century villas and by Frank Lloyd Wright's fully Classical design, for the Winslow House (1893). There are differences of course. An earlier house, a hundred or five-hundred years ago, would never



6. R. Stern. Residencia en Chilmark. Planta Superior.

ción con armazón de madera y de los muros forrados también de madera, y las grandes reglas de composición y las grandes aspiraciones de un ideal humanístico encarnadas en el término clasicismo.

He descrito casas en dos clases de lugares norteamericanos: el de la comunidad tadicional con una herencia arquitectónica vernácula y clásica desarrollada durante cientos de años, y el de la comunidad de un centro de vacaciones más reciente cuya identidad arquitectónica fue creada a finales de siglo. En East Hampton y, en menor medida, en Jersey Shoreme sentí obligado con la tradición. En la casa situada en un emplazamiento que domina la Oyster Bay en Mill Neck, Long Island (1981-83), sin embargo, no había otra identidad contextual definida que no fuera la mezcla de casas bonitas con otras vulgares en una zona de fincas campestres de fin de siglo subdivididas en urbanizaciones contemporáneas. El terreno era lo bastante grande como para que la casa existiera como una entidad en sí misma, sin ninguna relación con sus alrededores. Recurrí a Edwin Lutyens y a su síntesis de los lenguajes vernáculo inglés y clásico en sus diseños de casas de campo, y añadí algo del estilo vernáculo americano de la casa de madera. En su espíritu, la casa se basa en Tigbourne Court (1899), de Lutyens, combinando una fachada de entrada regular con un aspecto más abierto y a base de pabellones hacia el jardín y el paisaje lejano. La transición desde lo regular y clásico hasta lo más vernáculo se expresa de varios modos, desde la regularidad tripartita de la fachada de entrada en ladrillo visto —un bloque central flanqueado por dos alas de una planta— hasta las fachadas posterior y lateral forradas de tejas de madera, con su diversidad de terrazas, hastiales y porches, e incluso una pared de ventanas trazada según una curva de piano, un recurso inimaginable sin el Cubismo de los años diez y veinte. Sin embargo, hay una continuidad clásica en todo el diseño, específicamente en los elementos clásicos explícitos de la casa, las dos columnas toscanas *in antis* de la entrada, un orden que se lleva a través de la casa, generando las proporciones del interior, y a los porches, donde las columnas enmarcan la vista.

La complejidad de la planta y el estilo en esta casa es una respuesta a las complejas exigencias del emplazamiento. La planta está dividida en zonas para defender los espacios de estancia de la familia de una carretera rural muy concurrida. La entrada está colocada para aprovechar al máximo sensación de intimidad. Y la masa a base de pabellones responde a las conflictivas exigencias de la espectacular vista hacia el este y el deseo de tener la máxima luz posible procedente del sur. Lutyens, arquitecto inglés, había resuelto magistralmente problemas similares hace casi noventa años, y yo no dudé un instante en adaptar sus ideas para mi diseño de una casa norteamericana. La casa norteamericana depende de las formas y las ideas importadas del extranjero, que luego se adaptan pragmáticamente a las circunstancias del país.

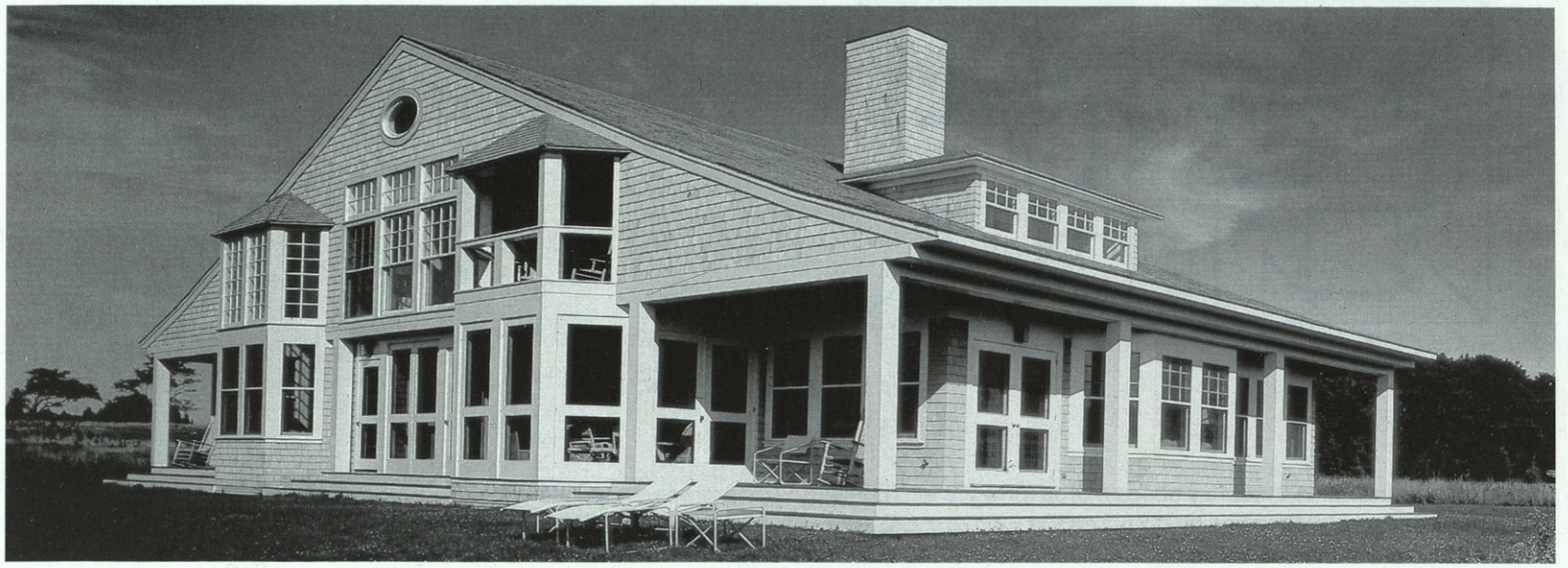
En Hewlett Harbor, Nueva York, tuve una sensación de libertad

---

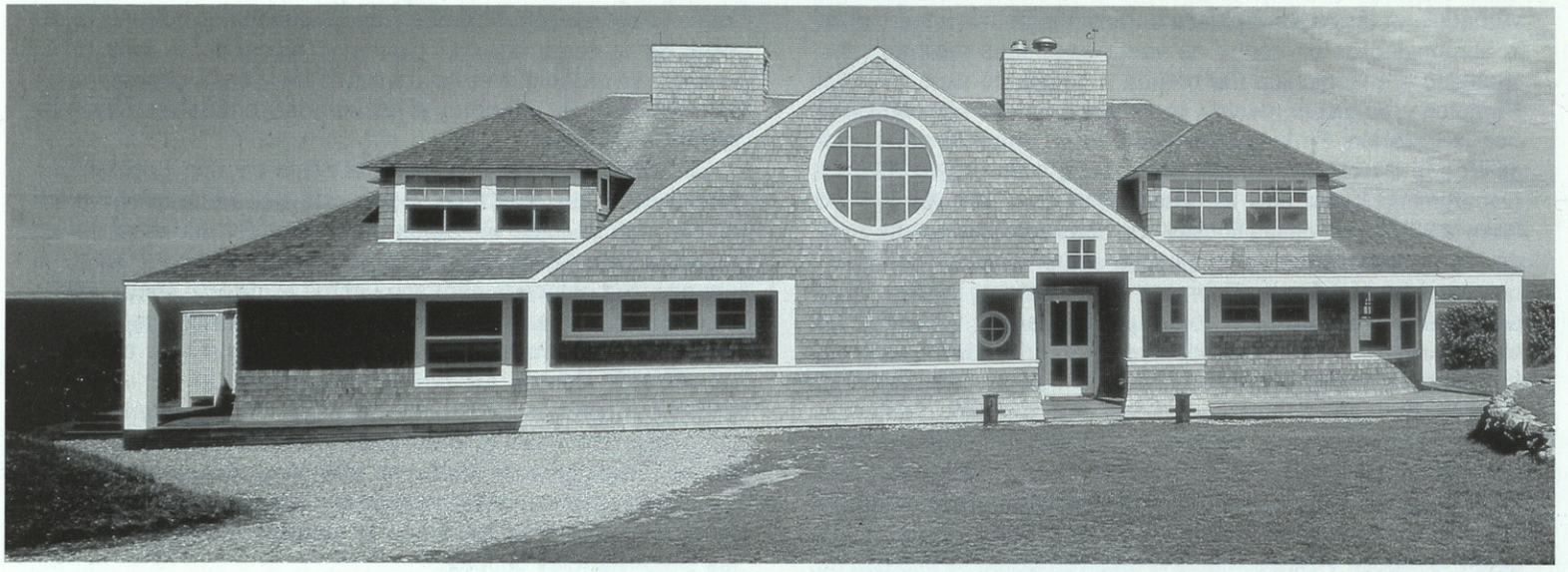
have had the profusion of glass doors opening onto the terrace, which overlooks the Atlantic Ocean. I don't think we have to build precisely as early twentieth century, or sixteenth century architects did. The styles are not frozen, we can't just return to them literally, just as we can't return to a naive or unself-conscious craft tradition. Such has never been possible in the modern world. I do not go about designing these new-old buildings as though I were either a strict academic revivalist or a simple tradesman creating buildings, unself-consciously in a village cut off from time or the wider world of ideas. Rather, I attempt to forge a wholly modern synthesis between the traditional ways of building, the vernacular of wood frame construction and wood sheathed walls, to the big rules of composition, and the big aspirations to a humanistic ideal that is embodied in the term Classicism.

I have discussed houses in two types of American places, that of traditional community with a vernacular and Classical architectural tradition developed over hundreds of years, and that of a more recent resort community whose architectural identity was invented at the turn-of-the-century. In East Hampton, and to a lesser degree, the Jersey Shore, I felt an obligation to tradition. For a house on a site overlooking Oyster Bay in Mill Neck, Long Island (1981-83), however, there was much less of a defined contextual identity, other than the mixture of beautiful and banal houses in an area of turn-of-the-century country estates subdivided into contemporary suburbia. The site was large enough for the house to exist as its own entity, without any visual relation to its neighbors. I turned to Edwin Lutyens synthesis of the English vernacular and Classical in his country house designs, and added some of the American wood house vernacular. In spirit, the house builds upon Lutyens's Tigbourne Court (1899), combining a formal entrance façade with a more pavilionated and open aspect towards the garden and the distant landscape. The transition from the formal and Classical to the more vernacular is expressed in several ways, from the tripartite formality of the brick-faced entrance façade, a central block flanded by two one-story wings, to shingle-clad rear and side façades with their variety of terraces, gables, and porches, and even a piano-curve window wall, a device unimaginable without the cubism of the 1910s and 1920s. There is a Classical continuity throughout the design, however, specifically in the explicit Classical elements of the house, the two Tuscan columns *in antis* at the entrance, an order which is carried through the house, generating the proportions of the interior, and on to the porches, where columns frame the view.

The complexity of plan and style in this house is a response to the complex demands of the site. The plan is zoned to defend family living spaces from a well-traveled country road. Its entrance is located to maximize the sense of privacy. And its pavilionated massing responds to the conflicting demands of its spectacular view to the east and the desire for as much south light as possible. Lutyens, an English architect, had masterfully resolved similar problems almost ninety years ago, and I felt no hesitation in adapting his ideas for my design of an American house. The American house depends on forms and ideas imported



9.



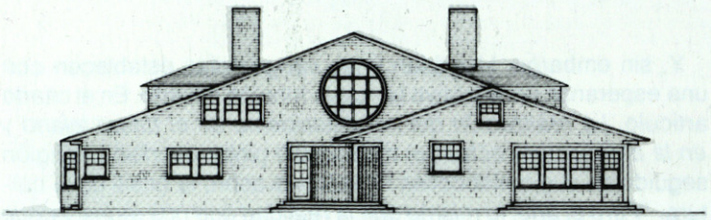
10.

9. R. Stern. Residencia en Farm Neck. Fachada Este.

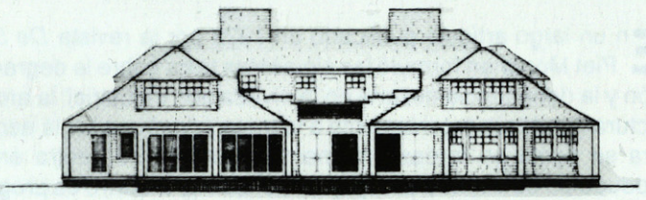
10. R. Stern. Residencia en Chilmark. Fachada Este.

11. R. Stern. Residencia en Farm Neck. Alzado Sur.

12. R. Stern. Residencia en Chilmark. Alzado Oeste.



11.



12.

similar al elegir mi paleta arquitectónica. Al tratarse de una minuciosa renovación de una tortuosa casa suburbana de los años cincuenta (1984-87), el diseño usa diferentes niveles de discurso arquitectónico para distinguir entre las funciones públicas y las privadas. La cara pública de la casa es un patio de entrada regular, flanqueado en dos de sus lados por muros de ladrillo y en el tercero por una fachada que encuentra su inspiración en la Pitzhanger Manor (1800-2), de John Soane, y en el Ashmolean Museum (1839-45), de C.R. Cockerell. La colosal columnata jónica, que es agresivamente *pública* por su escala monumental y agresivamente erudita por sus referencias al gran estilo clásico inglés, está modulada por las columnitas metálicas delicadamente proporcionadas que soportan la marquesina del porche y que indican también la escala de las habitaciones situadas dentro. La expresión clásica totalmente desarrollada de la fachada continúa en el interior, donde la escala y el detalle clásicos se usan para articular la diafanidad y la continuidad espacial de una casa contemporánea. La fachada oeste, que domina un canal navegable que atraviesa las marismas, se abre al paisaje con largas filas de ventanas francesas y no tiene las columnas y el entablamento del frente; sin embargo, incluso la terraza, el marco más privado y contemporáneo, está sujeta al orden clásico. La terraza, bordeada por la casa en tres de sus lados, es una especie de réplica del patio de entrada, que es otra habitación exterior. Su fachada está dividida en tres tramos por pilastras de una planta y media de altura. Flanqueada por alas rematadas con hastiales, la fachada forma parte también de una composición tripartita más amplia que asume la forma de una casa de campo *palladiana.*

La casa unifamiliar norteamericana es una casa de ensueños, autobiográfica y obsesiva, que a menudo funde el gusto personal con el destino nacional. Es al tiempo europea y norteamericana: europea por sus orígenes arquitectónicos últimos, ya sean éstos la casa vernácula inglesa, la villa renacentista italiana o la propia arquitectura clásica antigua; norteamericana por su insistencia en que la casa sea un templo para la familia, y por el pragmatismo y el eclecticismo empleados para construir ese templo. El pragmatismo y el eclecticismo fueron los rasgos sobresalientes de Jefferson en Monticello. Su pragmatismo es evidente en el uso de los materiales que tenían a mano, en la adopción de técnicas constructivas eficaces, y en su ardiente preocupación por la comodidad y la tranquilidad domésticas, algo que siempre distinguiría la casa norteamericana de la inglesa, por ejemplo. Con respecto al eclecticismo del diseño de Jefferson y del de los arquitectos norteamericanos posteriores a él, yo diría que estaba inspirado en una sensación de libertad: una sensación de ser al fin libres de vagar por el paisaje de los continentes y por el paisaje de la mente, libres de elegir lo que era apropiado, lo que era mejor. Monticello, en lo alto de la colina, dominaba el continente aún no colonizado hacia el oeste, no se sentía obligado con la tradición. Sin embargo, Jefferson decidió no inventar un lenguaje nuevo para una tierra nueva, sino trabajar con uno ya existente, usándolo de un modo nuevo para decir cosas nuevas. El presente deriva necesariamente del pasado mientras reflexiona sobre él; de las tensiones que nacen inevitablemente de esta dialéctica surge el arte. Traducción: Jorge Sainz

---

from abroad, which are then pragmatically adapted to American circumstances.

In Hewlett Harbor, New York, I had a similar sense of freedom in choosing the architectural palette. A thoroughgoing renovation of a rambling 1950s suburban house (1984-87), the design uses different levels of architectural discourse to distinguish between the public and private functions of the house. The public face of the house is a formal entry court, bounded on its sides by brick walls and on the third by the façade which takes its cues from Sir John Soane's Pitzhanger Manor (1800-2) and C.R. Cockerell's Ashmolean Museum (1839-45). The colossal Ionic colonnade, which is aggressively *public* in its monumental scale and aggressively erudite in its references to High Style English Classicism, is modulated by the delicately scaled metal colonnettes supporting the porch canopy, which also indicate the scale of the rooms within. The fully developed Classical expression of the façade continues in the interior, where the Classical scale and detail are used to articulate the openness and spatial continuity of a contemporary house. The west façade, which overlooks a navigable channel that cuts through tidal marshes, is open to the landscape with its long rows of French doors, and does not have the columns and entablature of the front, yet even the more private, more contemporary setting of the terrace is subject to Classical order. The terrace, bordered by the house on three sides, is a kind of double for the entry court, another outdoor room. Its façade is divided by one-and-a-half-storey-high pilasters into three bays. Flanked by gable-fronted wings, the façade is also part of a larger tripartite composition which assumes assumes the form of Palladian country house.

The American single-family house is a dream house, autobiographical and obsessive, often conflating personal taste with national destiny. It is both European and American: European in its ultimate architectural sources, whether those are the English vernacular house, the Italian Renaissance villa, or ancient Classical architecture itself; American in its insistence that the house be a temple to the family, and in the pragmatism and eclecticism employed in building that temple. Pragmatism and eclecticism were the salient features of Jefferson's Monticello. His pragmatism is evident in the use of the materials at hand, the adoption of efficient building techniques, and his ardent concern for domestic comfort and ease, which would always distinguish the American house from the English, for example. In regard to the eclecticism of Jefferson's design and those of American architects after him, I would suggest that it was inspired by a sense of freedom - a sense of being at last free to roam the landscape of the continents and the landscape of the mind, free to choose what was appropriate, what was best. Monticello, high on its hill, overlooking the unsettled continent to the west, had no obligation to tradition. Yet Jefferson chose not to invent a new language for the new land, but to work with an existing language, using it in a new way to say new things. The present necessarily grows out of the past as it reflects upon it, out of the tensions that inevitable rise in such a dialectic, grows art. **Robert A.M. Stern**

La re-definición del arte

Eduardo Subirats

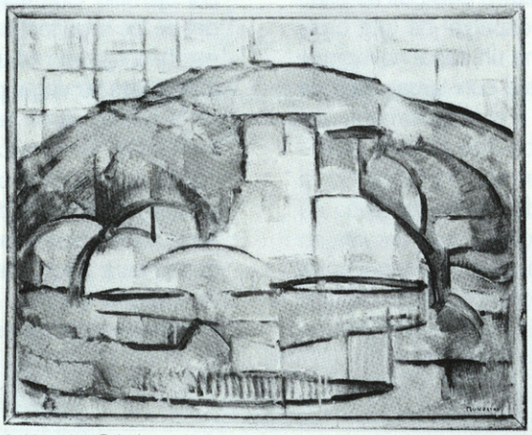
En un largo artículo publicado en 1922 por la revista *De Stijl,* Piet Mondrian formuló las siguientes tesis sobre la degradación y la decadencia del arte en la civilización industrial: la arquitectura tiende progresivamente a la mera *construcción;* la escultura se agota en tareas ornamentales o bien se centra en la producción de objetos de lujo y de consumo; el teatro es progresivamente desplazado por el music-hall y por el cine y la pintura, por la reproducción fotográfica; la literatura ha desembocado en gran parte en sus usos utilitarios, a través del periodismo y del texto científico. *"Incluso los caminos de renovación del arte conducen a su aniquilación",* añadió Mondrian y al cierre su paisaje de decadencia con las palabras: *"Al mismo tiempo experimentamos cómo la vida exterior se vuelve más plena y multifacética. Su impulso son los medios de transporte rápidos, el deporte, la producción y reproducción mecanizadas".*

Pocas veces la historiografía artística señala este momento pesimista de la estética de las vanguardias, común a Mondrian, al Bauhaus, al suprematismo y otros movimientos de ruptura bien caracterizados por su voluntad utópica. De hecho las tesis de Mondrian sobre la decandencia del arte —*"el arte es cada día más vulgar",* escribió en el mismo artículo— se encuentran al lado de una estética negativa como la de Walter Benjamin, en su crítica de la destrucción del aura por la concepción tecno-reproductiva del arte moderno, o incluso de las tesis conservadoras sobre la decadencia del arte moderno.

Y, sin embargo, Mondrian y las vanguardias establecen con una esperanza perspectiva la nueva función del arte. En el citado artículo, *La realización del neoplasticismo en el futuro lejano y en la arquitectura actual,* el memorable pintor escribió a renglón seguido de sus melancolías reflexiones sobre la crisis de la cultura: *"Pero el arte, lo mismo que la realidad que nos rodea, puede asumir este proceso como el resurgir de una nueva vida, como una definitiva emancipación del hombre".*

No es preciso entrar ahora en las categorías estéticas y los postulados artículos que, para Mondrian, el neoplasticismo o las vanguardias históricas consideradas en conjunto, definen, en cuanto a su contenido, la *nueva vida* y la definitiva emancipación del hombre. Este análisis lo he apuntado ya bajo el concepto de *estética cartesiana* y en relación con la concepción tecno-económica del progreso industrial en los ensayos de mi libro *Da Vanguarda ao Pos-moderno.* Aquí quiero subrayar la relación íntima que existe precisamente entre esta visión crítica o negativa de la banalización del arte bajo los imperativos de la reproducción y producción técnica de las formas (y la visión pesimista y negativa de la sociedad y la cultura industriales que Mondrian comparte con muchos otros artistas contemporáneos suyos, afiliados por la historiografía artística al concepto de vanguardia), con la formulación de un contenido emancipador como principio de ruptura que señala el advenimiento de un nuevo arte. *La muerte del arte es la antítesis de la afirmación de una nueva*

1. Percier y Fontaine. La devaluación de los símbolos.



2. Mondrian. Paisaje.

3. H. Bayer. Cubierta de Bauhaus.

The Re-definition of Art

In a long article published in 1922 in the magazine De Stijl, Piet Mondrian presented the following thesis on the degradation and decadence of Art in the industrial civilization: Architecture tends progressively towards mere *construction;* Sculpture exhausts itself in ornamental tasks or concentrates on the production of luxury and consumer objects; Theatre is progressively displaced by the Music hall and Cinema, and Painting, by photographic reproduction; Literature centers to a great extent on its practical ends, through journalism and scientific texts. *"Even the roads to the Renewal of Art lead to its annihilation",* added Mondrian. And he closes his landscape of decadence with the following words: *"At the same time, we are experiencing how the outside life becomes fuller and more multi-faceted, impelled by the rapid means of transportation, sports and mechanized production and reproduction".*

On very few occasions does artistic historiography show this pessimistic moment of aesthetics in the avant-garde movements, common to Mondrian, Bauhaus, Suprematism and other breaking movements which are highly characterized by their Utopian will. In fact, Mondrian's thesis on the decadence of art —*"art is more vulgar every day",* written in the same study— is found side by side with such negative aesthetics as that of Walter Benjamin, in his critique on the destruction of the aura by the techno-reproductive concept of Modern Art, or even that of the conservative thesis on Modern Art's decadence.

However, Mondrian and the avant-garde movements establish the new function of art with an encouraging perspective. In the afore-mentioned article, *The execution of Neo-Plasticism in the distant Future and in Current Architecture,* the famous painter continued to write about his melancholy reflections on the culture crisis: *"But Art, just like the reality which surrounds us, can assume this process as the resurrection of a new life, as a final emancipation of Man".*

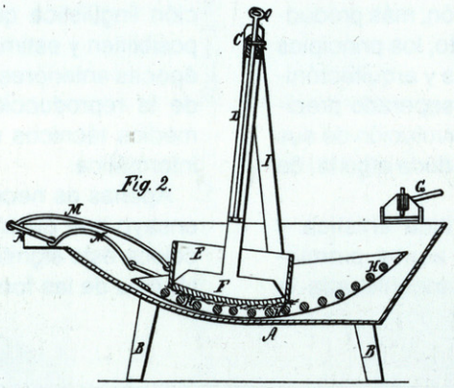
It is not necessary to go into the aesthetic categories and postulate articles now, which according to Mondrian, the Neo-Plasticism or historic avant-garde movements considered on the whole, define, in terms of their content, the *new life* and the *final emancipation of Man.* I have already referred to this analysis under the techno-economic concept of *Carthesian Aesthetics* and in relation with the techno-economic concept of industrial progress in the essays published in my book *Da Vanguarda ao Pos-moderno.* I wish to stress here the very close relationship which exists precisely between this critical or negative vision of the trivialization of Art under the imperatives of

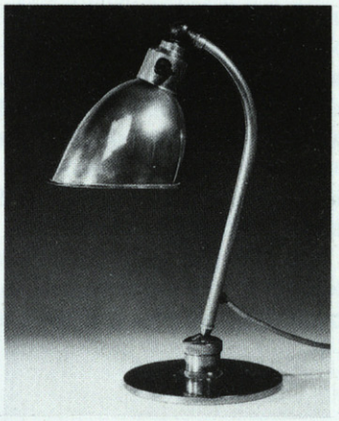
función del arte. Desde un punto de vista teórico, la visión crítica o nihilista del presente se convirtió en la legitimación histórica y cultural de la nueva estética de la abstracción, que, por lo pronto, adquirió su primera expresión en la *voluntad* de un nuevo *estilo.*

Aun a fuerza de repetirme, quiero subrayar que el surgimiento de un *estilo moderno* no puede comprenderse en un sentido estético estricto sin tener en cuenta esta perspectiva sobre una crisis social y cultural, que es también la nuestra de hoy. La nueva función del arte, elaborada a lo largo de los agitados años que mediaron entre el primer cuadro expresionista y los primeros objetos de diseño industrial del Bauhaus, comprendía, en lo formal, una radicalizada libertad de experimentación y búsqueda, porque su contenido estético se definía como la utopía de un nuevo orden social, precisamente aquel que entrañaba una esperanza de emancipación humana. Y la ruptura, el otro gran signo histórico de los pioneros del arte y, en una cierta medida también, de la cultura modernos partió y se explica bajo la misma constelación. La ruptura que señaló el nacimiento de las vanguardias no fue simplemente un rechazo del academicismo y de sus propuestas formales, sino que se originaba de un sentimiento de decadencia, muchas veces derivado hacia visiones apocalípticas, y de la desesperada exigencia subjetiva de forjar una salida histórica, que necesariamente entrañaba una transformación profunda de la cultura. Nadie como Mondrian formuló con mayor claridad, en este sentido, la unidad interior entre la nueva forma plástica, y una nueva realidad humana y cultural. Fue exactamente esta unidad la que le llevó a formular programáticamente el ideario radicalmente abstracto del neoplasticismo como un nuevo *realismo plástico.*

El ideal de ruptura que asumieron los pioneros del arte moderno, desde Gauguin hasta Schoenberg, no es, estrictamente hablando, formal, aunque sólo se exprese artísticamente a través de las nuevas concepciones de armonía colorista y tonal, composición del espacio o concepción de la forma. Comprende al mismo tiempo los signos apocalípticos de un nihilismo histórico, acompañados de una voluntad mesiánica, la enfática búsqueda de un principio originario y original del arte y la cultura, y la reivindicación de una dimensión *cosmogónica* de la creación plástica, es decir, la reivindicación de su papel configurador de la cultura. La ruptura que define el arte moderno comprende antes que nada un cambio histórico, en gran medida idealista e idealizado, en que los signos de la desesperación se abren en los signos de una renovación cultural.

Esta *dialéctica* inherente a los orígenes del arte moderno y, de manera particular, la dimensión utópica que fundamenta la nueva *voluntad de estilo* de las vanguardias explica el papel culturalmente relevante que desempeña de manera especial y específica la arquitectura. Por un lado, como lo muestra la propia concepción pedagógica del Bauhaus, la arquitectura se disuelve en las demás artes, sobre todo en la pintura y la escultura, la





4, 5. Máquinas lavadoras.

6. Christian Dell. Flexo.

reproduction and technical production of forms (and the pessimistic and negative vision of industrial society and culture which Mondrian shares with many other of his contemporary artists, affiliated to the avant-garde concept by the artistic histiography), and the formulation of an emancipating content as the breaking principle which indicates the advent of a new art. The death of arts is the anti-thesis of the statement of a new function of art. From a theoretical point of view, the critical or nihilistic vision of the present becomes the historic and cultural legitimation of the new aesthetics of the abstraction which, for the moment, took on its first expression in the *will* of a new *style.*

Running the risk of repeating myself, I wish to stress that the resurrection of a *modern style* cannot be understood in a strict aesthetic sense without taking into account this perspective of a social and cultural crisis, which confronts us as well. The new function of Art, developed over the turbulent years between the first Expressionist painting and the first objects of Bauhaus' industrial design, included in the formal sense a radicalized freedom of experimentation and searching, because its aesthetic contents was defined as the Utopia of a new social order, precisely that which entailed the hope for human emancipation. And the break, the other great historic sign of the pioneers or Art —and, to a certain extent of the pioneers of modern culture as well— began and it is explained under the same constellation. The break which marked the birth of the avant-garde movements was not simply a rejection of Academicism and its formal proposals. It was originated from a sense of decadence, frequently derived towards apocalyptic visions and the desperate subjective demand to forge a historical exit, which necessarily involved a profound transformation of the culture. No-one formulated the interior unit between the new plastic form and a new human and cultural reality with such clarity, the way Mondrian did... It was precisely this unit which led him to formulate in a programmed manner, the radically abstract ideology of Neo-Plasticism as a new *plastic realism.*

The ideal of a break which the pioneers of Modern Art, from Gauguin to Schoenburg, assumed, is not strictly speaking formal, although it is only expressed artistically through new concepts of colorful and tonal harmony, a composition of space or a concept of form. It includes at the same time the apocalyptic signs of a historic Nihilism, accompanied by a Messianic Will, the emphatic search for a native and original principle of Art and Culture, and the vindication of a *cosmogonic* dimension of the plastic creation, that is, the vindication of its role in shaping Culture. The break which defines Modern Art includes first of all, a historic change, to a great extent idealistic and idealized, in which the signs of desperation open up to the signs of a cultural renewal.

These *dialectics* inherent in the origins of Modern Art and, in a special way, the utopian dimension which lays the foundation for the new *will of style* of the artistic avant-garde movements explains the culturally relevant role which Architecture carried out in a special and specific way. On one hand, as Bauhaus' own pedagogical concept shows, Architecture is dissolved in the other arts,

música y la danza. De ellas extrajo el moderno arquitecto un impulso renovador, pues históricamente fueron la música, la pintura, la escultura y la danza las que primero asumieron una libertad formal e histórica de crítica, ruptura y experimentación de nuevos contenidos artísticos. De otro lado, sin embargo, la arquitectura dotaba a estas experiencias pioneras una dimensión social, política y tecnológica. Convertían los principios artísticos que aquellos habían creado en la base física del nuevo orden civilizatorio, que en primer lugar debía ser un orden arquitectónico y urbano: la nueva forma cultural de la ciudad. La arquitectura se convirtió, por una necesidad interior al nuevo pensamiento artístico, en el artífice de una transformación cultural, en el principio realizador de la utopía.

La importancia no sólo específica o profesional sino precisamente cultural de la arquitectura moderna, y de sus grandes nombres, desde Taut y Gropius y Le Corbusier hasta Lucio Costa, es debida a esta dimensión sintetizadora y, más aún, realizadora de las perspectivas utópico-formales de las vanguardias artísticas. De ahí el especial significado que el ideal romántico de la *obra de arte total* adquirió para la arquitectura programáticamente definida por Bruno Taut, Poelzig, Gropius o el propio Mondrian. La arquitectura como obra total significaba precisamente aquella síntesis de las artes, cumplida como el orden de un nuevo mundo.

Estas anotaciones al margen de la crítica del pensamiento de las vanguardias que he apuntado en el ensayo *Da Vanguarda ao Pos-moderno* no tienen por objeto sino subrayar su momento más polémico, y, al menos en cuanto a mi intención, más productivo: la tesis de que, considerados en su conjunto, los principios formales y estéticos de las vanguardias artísticas y arquitectónicas constituyen un pasado fundamentalmente superado precisamente por su desgaste histórico o incluso la involución de sus propuestas civilizatorias y utópicas. Se trata, sin duda alguna, de una tesis controvertida.

No sólo compite abiertamente con una crítica artística y arquitectónica institucionalizada que siempre acaba promulgando de manera más o menos irreflexiva e inconfesada lo último como lo mejor, con arreglo a un banal ideal de progreso sino también con la producción académica e institucional de las artes y el diseño en todas sus formas que, particularmente en las últimas décadas, no hace más que reactualizar y refundir formal o lingüísticamente las concepciones estilísticas forjadas en las dos primeras décadas de las vanguardias modernas.

El concepto de superación lo utilizo en este contexto en un sentido ciertamente complejo. De buen grado admito que en materia de arte no existe progreso y por tanto tampoco superación. La definición ontológica de la belleza estética encierra una dimensión trascendente con respecto a la dialéctica de dominación y el progreso históricos, que impide radicalmente hablar del arte en términos de *superación*. Baudelaire escribió, a propósito del arte moderno, que es la mitad transitorio, efímero y contingente, como lo es el propio significado semántico de la palabra moderno, y la otra mitad eterno. Se dice en este sentido que los ideales artísticos nunca mueren.

Pero mueren sus formas en la medida en que se vacían de contenido y de significado. Muere la obra de arte a lo largo de las innúmeras réplicas bajo las que se reproduce y se difunde, se multiplica en el espacio y el tiempo, y pierde su impulso originario. Y la reproducción, una reproducción que en la sociedad industrial cuenta con todos los medios sofisticados que le proporcionan sus adelantos en el terreno de la técnica, es el santo y seña, el secular principio que anima la mayor y más influyente parte de la producción artística contemporánea. Es la reproducción lingüística que los medios de comunicación electrónicos posibilitan y estimulan en un grado que no tiene precedentes en épocas anteriores de la historia de las formas. Y se trata también de la reproducción mecánica e industrial que posibilitan los medios técnicos de reproducción, desde la fotografía hasta la informática.

Apenas es necesario recordar a este respecto que el primer ensayo que cuestionó la estética moderna de las vanguardias coloca este significado nuevo y fundamental de la reproducción técnica de las formas artísticas en su mismo título: *El arte en la*

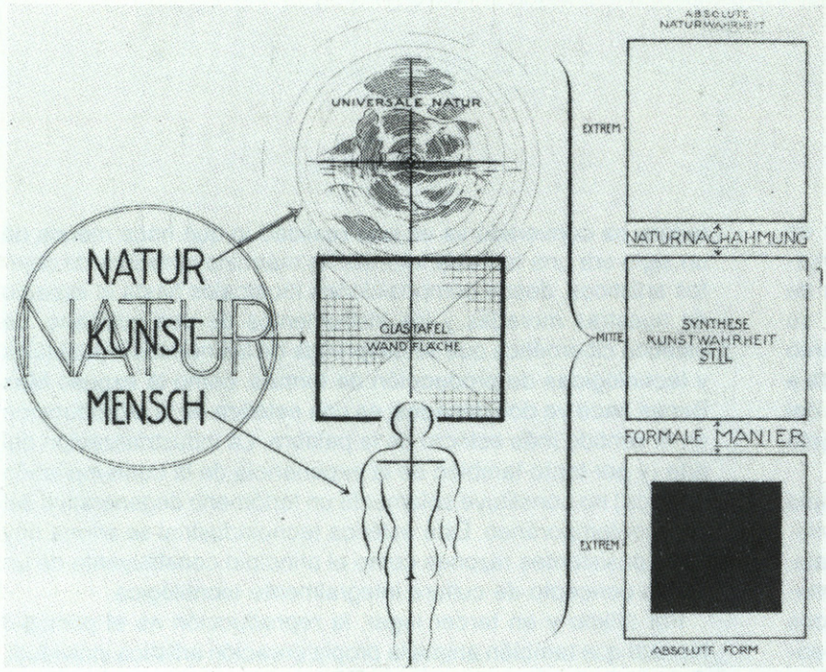
---

especially in painting and sculpture, music and dance. The modern architect extracted from these arts a renewed impetus, for historically Music, Painting, Sculpture and Dance were the first to assume a formal and historic freedom of criticism, break and experimentation with new artistic contents. On the other hand, however, Architecture furnished these pioneer experiences with a social, political and technological dimension. They converted the artistic principles which these arts had created into the physical basis for a new civilizing order which, in the first place, had to be an architectonic and urban order: the new cultural form of the city. Architecture was converted due to an interior necessity in the new artistic thought, into the author of a cultural transformation, in the creator of the utopian principle.

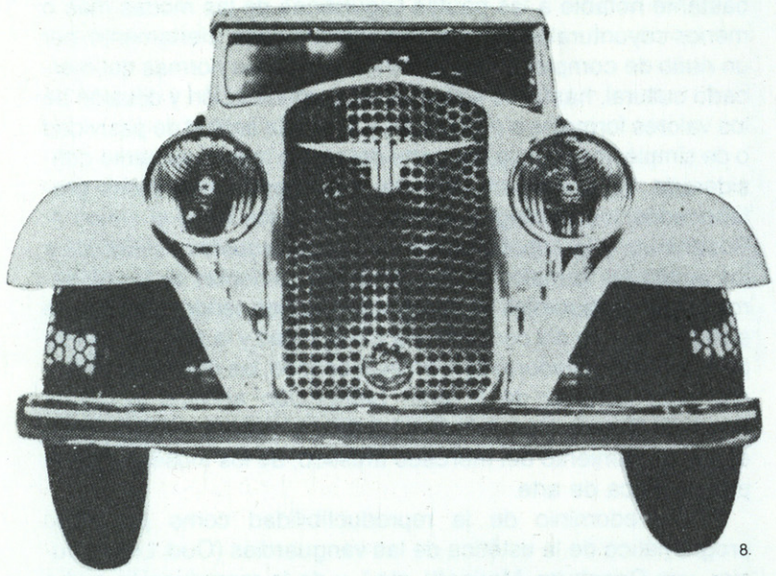
The importance not only of a specific or professional nature, but precisely of a cultural one pertaining to Modern Architecture and its great names, from Taut and Gropius and Le Corbusier to Lucio Costa, is due to this synthesizing and, in particular, productive dimension of the formal utopian perspectives of the artistic avant-garde movements. Thus, we have the special meaning which the Romantic ideal of the total art work took on for the programmatically defined Architecture of Bruno Taut, Poelzig, Gropius or Mondrian himself. Architecture as a total work meant precisely that synthesis of the arts, fulfilled as the order of a new world.

These notes apart from the criticism of the avant-garde thoughts which I have mentioned in my essay of *Da Vanguarda ao Pos-moderno* are intended merely to stress its most controversial moment, and, in my opinion, at least, the most productive one. My thesis is that, considering the formal and aesthetic principles of artistic and architectonic avant-garde movements on their whole, they constitude a past which has fundamentally been surpassed or improved precisely due to their historic deterioration or even the involution of their civilizing and utopian proposals. It is a question without any doubt at all, of a controversial theory. It does not only compete openly with an institutionalized artistic and architectonic criticism which has always ended up promoting in a more or less irreflexive and unconfessed manner, the Latest as the Best, in accordance with a banal ideal of progress. It also competes with the very academic and institutional production of the arts and design in all its forms which, particularly in the last decades, does not do anything more than formally or linguistically adapt and recast the stylistic concepts forged during the first two decades of the modern avant-garde moements.

I use the concept of surpassing or improvement within this context in a truly complex sense. I willingly admit that in the sphere of art, there is no progress and threfore, there cannot be any improvement either. The ontological definition of aesthetic beauty encloses a trascendental dimension in relation with the dialectics of domination and the historic progress which radically impedes speaking of art in terms of *improvement*. Baudelaire wrote, in relation with Modern Art, that it is the transitory, ephemeral and contingent half, as is the very semantic meaning of the word *modern* and the other half, *eternal*. It is said in this sense that artistic ideals never die.



7.



8.

9.

7. O. Schlemmer. Hombre en el club de las ideas.

8. Bauhaus. Carrocería para Adler.

9. Piero della Francesa. El bautismo de Cristo.

However, their forms do die in the same measure in which they are emptied of their content and meaning. A work of art dies after innumerable replicas which reproduce and extend it, and multiply it in space and time, until it loses its original force. And the reproduction is a reproduction which has all kinds of sophisticated measures in the industrial society which furnish it with advances of a technical nature. It is the password, the secular principle which encourages the greater and more influential part of contemporary artistic production. It is the linguistic reproduction which the electronic communications media make possible and stimulate in an unprecented degree in comparison with previous epochs in the history of forms. And it is also a matter of mechanical and industrial reproduction which makes the technical means of reproduction possible from photography to computer programming.

It is hardly necessary to point out that the first test which questioned the modern aesthetics of the avant garde movements placed this new and fundamental meaning of technical reproduction of artistic forms in its very title: *Art in the era of its technical reproductibility*. According to the author of this concept, *Technische Reproduzierbarkeit*. Walter Benjamin, the very instruments of production and reproduction of the sensitive forms, which allow for their dissemination and even their knowledge, inherently involve the principle of its aesthetic impoverishment, which he called the *loss of aura*. He referred precisely to that transcendental dimension (the primitive magic of the fetish as a spiritual aura, inseperably linked to a particular object, for example), inherent in the artistic object.

The reproductibility and technical reproduction has been the aesthetic principle which has guided artistic and architectonic creation in a decisive manner since the Second World War. It is a matter, in the first place, of an aesthetic principle, explicitly formulated and developed through programmatic manifestations of the avant-garde movements. Oud, the architect of Neo-Plasticist cities, had stated, way back in 1917, that modern aesthetics was the synthesis of two influential tendencies, a technoindustrial one born out of the very demands for economic rationality of mechanised production and the second, an artistic one as such, and defined as a tendency towards the objective or *scientific* reduction of the form. Scarcely two decades later, Le Corbusier put forth, in his manifest *Le Modulor* the same vision of Modern Art with a more pragmatic spirit, which was closer to the idiosyncrasies of the construction industry. The artistic proposal which Le Corbusier defended since the years of Cubism and Purism consisted strictly speaking of a reduction in the form to meet the demands of its technical rationalization, with a view to its mass industrial production. It was necessary to declare the work of art as a machine to raise the machine to a new creative genious and demiurge of history. And Le Corbusier did precisely that with his commercial slogan of *machine d'habiter*.

In the second place, the undefined reproduction of the forms emanates from the technological and industrial development itself, and constitudes its most spontaneous flourishing. The technical reproduction of the forms is not

era de su reproducibilidad técnica. De acuerdo con el autor de este concepto *(technische Reproduzierbarkeit),* Walter Benjamin, los propios instrumentos de producción y reproducción de las formas sensibles, que permiten su difusión e incluso su conocimiento, llevan consigo el principio de su empobrecimiento estético, que él llamó *pérdida del aura,* aludiendo precisamente a aquella dimensión trascendente o cultural (la magia primitiva del fetiche como aura espiritual inseparablemente ligada a un objeto particular, por ejemplo), inherente al objeto artístico.

La reproducibilidad y reproducción técnicas ha sido el principio estético que ha guiado de una manera decisiva la creación artística y arquitectónica desde la Segunda Guerra Mundial. Se trata, en primer lugar, de un principio estético, explícitamente formulado y desarrollado a lo largo de los manifiestos programáticos de las vanguardias. Oud, el arquitecto de ciudades neoplásticistas, había postulado, ya en 1917, que la estética moderna era la síntesis de dos tendencias influyentes, una tecno-industrial, nacida de las propias exigencias de racionalidad económica de la producción mecanizada, y la segunda propiamente artística y definida como tendencia a la reducción objetiva o *científica* de la forma. Apenas dos décadas más tarde Le Corbusier exponía la misma visión del arte moderno con el espíritu más pragmático, más allegado a las idiosincrasias de la industria de la construcción, en su manifiesto *Le Modulor.* La propuesta artística que Le Corbusier defendió desde los años del cubismo y el purismo consistió estrictamente hablando en una reducción de la forma a las exigencias de su racionalización técnica, con vistas a su reproducción industrial en serie. Había que declarar la obra de arte como una máquina para elevar la máquina a nuevo genio creador y demiurgo de la historia. Y Le Corbusier lo hizo precisamente con su slogan comercial de la *machine d'habiter.*

En segundo lugar, la reproducción indefinida de las formas emana del propio desarrollo tecnológico e industrial, y constituye su más espontáneo florecimiento. La reproducción técnica de las formas no es hoy un simple sueño, como de hecho lo era todavía por los años en que Benjamin escribió su crítica de la estética de las vanguardias. La asociación del vídeo y la computadora ha convertido ya en una realidad lo que hace menos de un siglo era una fantasía futurista: la máquina creadora de objetos artísticos, desde composiciones musicales hasta el espacio de nuestras moradas y los instrumentos de uso cotidiano. La estética cibernética que se desprende de las normas industriales y tecnológicas de producción de formas, como la expuso Max Bense hace ya dos décadas, es una estética de la reproducción en el sentido más estricto de la palabra. La industrialización del arte (y por tanto también de la experiencia de la contemplación estética) no constituye solamente un fenómeno degenerativo del arte contemporáneo. Esta estética tecnoindustrial se afirma hoy con consistentes razones como el principio constituyente de un nuevo concepto de cultura integralmente tecnológica.

Por último y en tercer lugar, la reproducción es el principio técnico que también anima la propia creación artística individual. Quiero decir con esto que en las mismas artes tradicionales, como la pintura de caballete, la composición musical o el diseño arquitectónico, el proceso creador está supeditado en un grado bastante notable a las pautas lingüísticas de las modas más o menos coyunturales. Es una sujeción que pasa, ciertamente, por un nudo de complejas mediaciones, desde las normas del mercado cultural, hasta los sistemas de comunicación y difusión de los valores formales o estilísticos, y la propia actitud de pasividad o de simple impotencia por parte del artista individualmente considerado. La obediencia estricta a conceptos estilísticos prefabricados, los *packages* estéticos, como los llamó el crítico A. Rosenberg, y la subordinación de estos *paquetes estilísticos* a los *acabados* formales de las diferentes corrientes de los pioneros de las vanguardias (la ilustre serie de neo-tendencias que se suceden hoy en día con la mayor tranquilidad y la más entusiasta pretensión innovadora) son, en este sentido, las dos características más notorias de la gran producción artística desde la Segunda Guerra, y en definitiva las directrices que también rigen el comportamiento del mercado artístico, de los museos y de la propia crítica de arte.

Este predominio de la reproductibilidad como postulado programático de la estética de las vanguardias (Oud, Le Corbusier, van Doesburg, Marinetti, etc.), y de la reproducción como

---

today a simple dream, as in fact it was during the years in which Benjamin wrote his criticism of the aesthetics of the avant-garde movements. The association of the video and the computer has already converted into a reality what was only a century ago, a futuristic fantasy: the machine creating artistic objects, from musical compositions to the space of our dwellings and the instruments of daily use. The cybernetic aesthetics which come out the industrial and technological regulations for production of forms, as that which was expressed by Max Bense, almost two decades ago, is an aesthetic aspect of reproduction in the strictest sense of the word. The industrialization of art (and consequently the experience of aesthetic contemplation as well) does not only constitute a degenerative phenomenon of contemporary art. These techno-industrial aesthetics are confirmed today with consistent reasoning as the constituent principle of a new concept of a wholly technological culture.

And finally and in third place, reproduction is the technical principle which also encourages the artistic creation of the individual. I mean here that under the same traditional arts, as easel painting, musical composition or architectonic design, the creative process is subjected in a rather noticeable degree, to the linguistic guidelines of the more or less circumstantial modes. It is subordination which in fact goes through a set of complex mediations, from the regulations imposed by the cultural market, to the communications and dissemination systems of formal or stylistic values, and the very attitude of passiveness or simple impotency on the part of the artist, considered individually. Strict obedience to pre-fabricated stylistic concepts, the aesthetic *packages,* as critic A. Rosenberg called them, and the subordination of these *stylistic packages* to the formal *finishings* of the different currents of the avant-garde pioneers (the illustrious series of neo-tendencies which take place nowadays with greater tranquility and the most enthusiastic innovating pretensions) are the two most outstanding characteristics of the great artistic production since the Second World War. They are also in reality the guidelines which rule the behaviour of the artistic market, the museums and the art critics themselves.

This prevalence of reproductibility as a programmatic postulate of avant-garde aesthetics (Oud, Le Corbusier, van Doesburg, Marinetti, etc.), and of the reproduction as the principle behind industrial and commercial creation has put an end to those original and utopian moments which had characterised the spirit of the pioneers of Modern Art. We cannot find in the geometric arrangement which decorate the summer t-shirts or the neo-concrete exhibits, any vestiges of that will for an absolute beginning nor the renewing force which furnished the Neo-Plasticist composition of a Mondrian, for example, with their iconic value and their aureate transcendency. The technical reproduction of the formal principles corresponding to the innovating period of the avant-garde movements has not only done away with its atmosphere, but it has also resolved the promise of happiness, transformative will and the hope of emancipation which in contained. Instead of its transcendetal, utopian dimension in the aesthetic and

principio de la creación artística industrial y comercial ha puesto fin a aquellos momentos originarios y utópicos que habían caracterizado el espíritu de los pioneros del arte moderno. En las composiciones geométricas que adornan las camisetas de verano o en las exposiciones neo-concretas ya no queda el menor vestigio de aquella voluntad de un comienzo absoluto, ni de aquel esfuerzo renovador que, sin embargo, otorga a las composiciones neo-plasticistas de un Mondrian, por ejemplo, su valor icónico y su trascendencia aureática. La reproducción técnica de los principios formales del período innovador de las vanguardias no sólo ha borrado su aúrea, sino que, con ella, también ha liquidado la promesa de felicidad, la voluntad de transformación y la esperanza de emancipación que las habitaba. En el lugar de su dimensión trascendente, utópica en el sentido estético y social de la palabra, se ha impuesto su valor normativo como pauta lingüística.

Este carácter normativo que los pioneros de las vanguardias han adquirido después de la Segunda Guerra, constituye, junto con la pérdida de sus contenidos transgresores y utópicos, el segundo factor de la *decadencia* o la *crisis* del arte contemporáneo. Es un aspecto de la producción artística estrechamente vinculado al principio estético de la reproductibilidad, del que ya he hablado. En la medida en que la obra de arte o de arquitectura está concebida y creada con arreglo a un criterio de reproductibilidad, ya sea técnico-industrial, ya sea como código formal a través de los medios de comunicación, en esta misma medida su proceso de creación tiende a comprenderse como un modelo sintáctico o formal, y no como una experiencia artística e individual de la realidad. Y por eso mismo también la obra de arte contemporánea no sólo *tiende a perder* su dimensión aureática, sino que tiene que sacrificarla como condición de su éxito, en cuanto que difusión medial, comercial o industrial de su valor paradigmático, o sea, su capacidad de convertirse en una pauta de la moda artística.

El decantamiento de los momentos trascendentes y transgresores del arte en favor de su papel normativo, en definitiva como vehículo de una moda lingüística, supone, en fin, la banalización comercial del arte. En este sentido hablar de un *kitsch industrial* sería una redundancia. La reproducción de los lenguajes históricos, como recientemente ha aclamado y protagonizado la arquitectura post-moderna, entraña una verdadera *traducción* reductiva de sus significados simbólicos y, en consecuencia, una forma de *kitsch,* en virtud de los propios medios tecnoindustriales de que dicha reproducción se vale. El resultado final de estas copias mecánicas es el extremo opuesto de lo que programática o propagandísticamente pretenden: ni recuperan un significado histórico, ni restablecen una identidad cultural, sino que los empobrecen estéticamente bajo el requisito compositivo del *pastiche* de signos incongruentes, en sí mismos vaciados de cualquier dimensión simbólica o cognitiva. El principio técnico de reproducibilidad y reproducción mecánicas, y la banalización simbólica y expresiva que necesariamente entraña se han convertido en el factor generador del universo de formas sin conciencia histórica ni identidad que hoy se erige como simulacro tecno industrial de la cultura en gran escala.

El rechazo del principio de réplica o reproducción que las vanguardias históricas impusieron bajo su postulado antimimético como crítica del historicismo y del academicismo, y como abandono de toda forma de naturalismo, ha sufrido una paradójica conversión: las réplicas y reproducciones de los estilos modernos sancionados predominan hoy con una violencia que sugiere la crítica de los pintores renacentistas contra el inmovilismo de las artes en el medioevo europeo. *"Desde los romanos... los pintores siempre se imitaron unos a otros, llevando así, de generación en generación, el arte hacia su declinar..."* - escribió Leonardo. Y no faltan críticos que eleven esta posibilidad abierta de la reproducción descomprometida de cualesquiera estilos como la ilustración de la mayor liberalidad y el indiscutible progreso de nuestro tiempo.

El carácter *anticuado* que entretanto han adquirido las concepciones estéticas y estilísticas de las vanguardias, y por tanto su superación en el sentido más fuerte de la palabra, no sólo obedece, sin embargo, a este imperativo de la reproducción, y al desgaste de sus valores simbólicos y sociales que ha llevado consigo. Es también el resultado de la nueva constelación histórica en la que su práctica comunicativa se define. A este res-

---

social sense of the word, its regulatory value as a linguistic guideline has been imposed.

This regulatory character which the pioneers of the avant-garde movements acquired after the Second World War, constitutes, together with the loss of the transgressive and utopian contents, the second factor of *decadence* or *crisis* of contemporary art. It is an aspect of artistic production, closely related to the aesthetic principles of reproductibility, of which I have already spoken. To the extent that the work of art or architecture is conceived and created in accordance with the reproductibility criteria, whether it be techno-industrial, or as a formal code through the communications media; in that same measure, its creative process tends to be understood, as a syntactic or formal model, and not as an artistic or individual experience of reality. And for that same reason, the work of contemporary art does not only *tend to lose* its aureate dimension, but it has to sacrifice it as a condition for success, in terms of the media, commercial or industrial diffusion of its paradigmatic value, that is, its capacity to become a guideline for the artistic fashions.

The decanting of the transcendental and transgressive moments of art on behalf of its regulatory role, in reality as a vehicle of a linguistic mode, supposes, in the end, the commercial trivialization of Art. In this sense, to speak of an industrial *kitsch* would be a redundancy. The reproduction of historic languages, as post-modern architecture has recently acclaimed, involves a truly reduced *translation* of its symbolic meanings and, consequently, a kind of *kitsch,* by virtue of the techno-industrial means on which said reproduction depends. The end result of these mechanical copies is the complete opposite of what they programmatically or propaganda-wise pretend: they do not recovery a historic significance, nor do they re-establish a cultural identity, but rather they aesthetically improverish them under the compositive requirement of a *pastiche* of incongruent signs, which are in themselves lacking in any symbolic or cognitive dimension. The technical principle of mechanical reproductibility and reproduction and the symbolic and expressive trivialization which it necessarily involves, has become the generating factor for the universe of forms without a historic conscience or an identity which today is erected as a techno-industrial semblance of large-scale culture.

The rejection of the replica or reproduction principle which historic avant garde movements imposed under their anti-mimetic postulate as a criticism of Historicism, and as an abandonment of all Naturalist forms, has undergone a paradoxical conversion: the replicas and reproductions of the sanctioned modern styles predominate today with a violence which suggests the criticism of the Renaissance painters against the immobilism of the arts in medieval Europe. *"Ever since the Romans... painters have always imitated one another, taking Art in this way, from generation to generation, towards its decline..."*, wrote Leonardo. And there is no shortage of critics who raise this open possibility of uncomprosing reproduction of any style as the illustration of the greater liberality and unquestioned progress of our time.

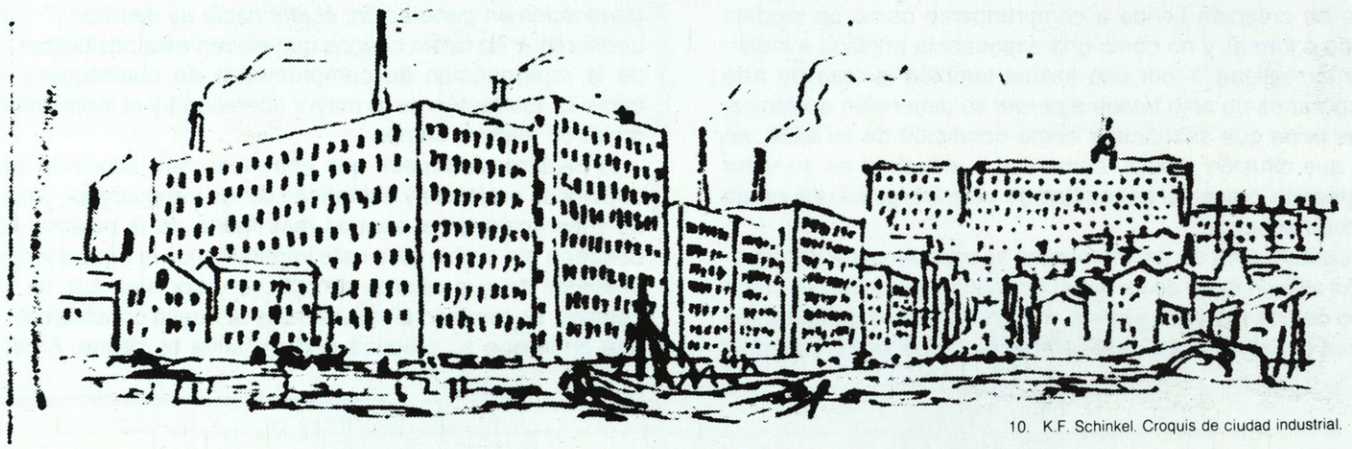
The *antiquated* nature which has been acquired in the

pecto son también prolijos los aspectos que deben citarse al juicio crítico del arte moderno. La comercialización del arte, su sujeción a los medios de comunicación de masas, su integración a los intereses políticos y económicos, y la consiguiente pérdida de una dimensión autónoma y crítica con respecto a instituciones culturales y políticas son momentos que pueden incluirse en su balance negativo. Pero existe un factor de importancia crucial la identificación de los valores estéticos y sociales de las vanguardias con la racionalidad y el progreso tecno-industrial. Esta identificación estaba sostenida por una perspectiva histórica de emancipación que los conflictos del mundo contemporáneo revelan, por lo menos, como insuficiente o ingenua.

A este propósito deseo regresar por unos instantes a aquella cita de Mondrian sobre la crisis del arte moderno. A grandes rasgos, la perspectiva pesimista trazada por el pintor neoplasticista no ha perdido hoy la menor actualidad. Pero sin duda, la frase final bajo la que su artículo apuntaba una nueva esperanza se ha vuelto más problemática: *"Al mismo tiempo,* escribía Mondrian, *experimentamos cómo la vida exterior se vuelve más plena y multifacética. Su impulso son los medios de transporte rápidos, el deporte, la producción y reproducción mecanizadas".*

La cita de Mondrian no es un grano de sal. Responde por el optimismo, compartido a lo largo de las vanguardias históricas, por las formas tecnológicas del desarrollo industrial. El culto a la velocidad, el entusiasmo por las empresas tecnológicas y las grandes organizaciones de masas, la defensa de la agresividad y la fuerza como valores civilizatorios, la propia reivindicación artística de una racionalidad tecno-científica, que concertaron autores como Marinetti, Léger, Malevitch, Mondrian o Le Corbusier, se ha enfrentado, desde la última guerra mundial, con una realidad nueva, en la que los signos del progreso están íntimamente vinculados con los de la regresión social y la degradación cultural. Los factores del progreso tecnológico ya no animan el espíritu de la utopía que, desde la música hasta el urbanismo, estimuló la imaginación estética y social de las vanguardias históricas.

El desgaste de los valores simbólicos y cognitivos del arte moderno y la conciencia de sus fracasos o ambigüedades frente a fenómenos cultural o estéticamente degenerativos que entraña el progreso, son los signos negativos la des-función del arte moderno. Los valores pesimistas y nihilistas que las recientes manifestaciones artísticas han asumido en la pintura del neoexpresionismo y en la música electrónica, lo mismo que los valores de un esteticismo decadente esgrimido por los defensores del post-moderno, hablan elocuentemente de esta crisis. Una crisis que en el vaciamiento de las formas artísticas pone de manifiesto el propio vacío histórico de la civilización contemporánea, su ausencia de valores y de una perspectiva futura, más allá de la dialéctica del dominio y la guerra, y la expansión cósmica de un concepto agresivo de poder tecnológico.



10. K.F. Schinkel. Croquis de ciudad industrial.

meantime by the aesthetic and stylistic concepts of the avant-garde movements and therefore its excelling in the strongest sense of the word, is due, however, not only to this imperative of reproduction and the deterioration of the symbolic and social values which it involves. It is also the result of the new historic constellation in which its communicative practice is defined. In this sense, the aspects which should be cited in the critical judgment of Modern Art are also meticulous. The commercialization of art, its subjection to the mass communication media, its integration into political and economic interests; and the consequent loss of an autonomous and critical dimension in relation with cultural and political institutions are aspects which can be included under its negative balance. But there is a factor of crucial importance, the identification of the aesthetic and social values of the avant-garde movements with rationality and technoindustrial progress. This identification was supported by the historic perspective of the emancipation which the conflicts of the contemporary world reveal, as being insufficient or naive.

For this purpose, I wish to return for a few moments to the copmments made by Mondrian on the crisis of Modern Art. In general terms, the pessimistic perspective traced by the Neo-Plastic painter have not lost any of their importance even today. But, without a doubt, the last sentence of his article which pointed towards new hope, has become more problematic: "At the same time, Mondrian wrote, we experience how outside life becomes fuller and more multifaceted. It is driven ahead by the rapid transportation media, sports, mechanised production and reproduction".

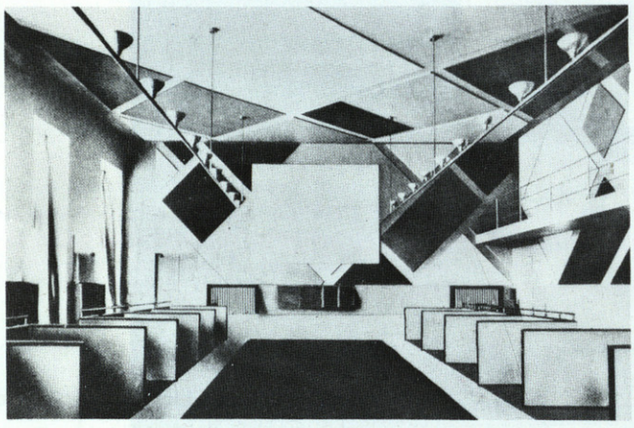
Mondrian's comments are not to be taken with a grain of salt. It responds from the optimism, shared throughout the historic avant-garde movements, by the technological forms of industrial development. The worship of speed, the enthusiasm for technological forms, the great organizations of masses, the defense of aggressiveness and force as civilizing values, the very artistic claim itself for a techno-scientific rationality, which authors such as Marinetti, Léger, Malevitch, Mondrian or Le Corbusier had arranged, have been faced with a new reality since the last world war. The signs of Progress in this new reality are intimately linked with those of social regression and cultural degradation. The factors of technological progress no longer encourage the utopian spirit which stimulated the aesthetic and social imagination from music to urban development of the historic avant-garde movements.

The deterioration of the symbolic and cognitive values of Modern Art and the awareness of its failures or ambiguities before cultural or aesthetically degenerative phenomena, which Progress entails, are the negative signs of the disfunctioning of Modern Art. The pessimistic and nihilistic values which the recent artistic manifestations have assumed, in Neo-Expressionist painting and in electronic music, are the same as the values of a decadent aestheticism brandished by the defenders of Post-Modernism and speak eloquently of this crisis. This is a crisis whose emptying of artistic forms, expresses the historic emptiness of contemporary civilization, its lack of values and of a future perspective, far beyond the dialectics of domination and war, and the cosmic

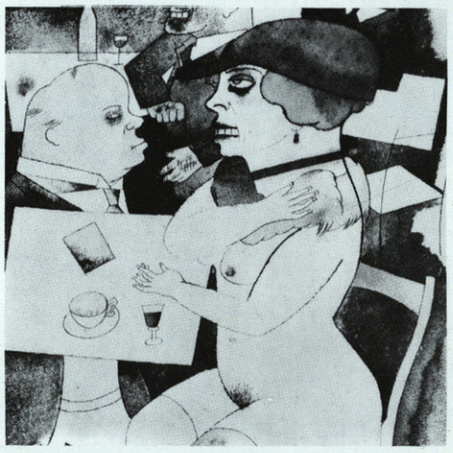
Sin duda: en el horizonte de la crisis contemporánea se sienten por doquier los signos de su superación. Los movimientos pacifistas y ecologistas han desarrollado una estrategia de defensa civil de la vida. Cualesquiera sean los juicios sobre sus debilidades y sus fuerzas, en los proyectos alternativos que levantan habita hoy la única esperanza de un fin al desarrollo agresivo del progreso tecno-científico. En sus formas de resistencia se forja un nuevo concepto de civilización que ha dejado muy atrás las ingenuas utopías del maquinismo industrial como las desarrolló la arquitectura desde el Bauhaus hasta Brasilia. En un plano afín, la defensa de las culturas históricas y regionales está llamada a generar una nueva poética del espacio y las formas, tanto en el diseño industrial como en la arquitectura y el urbanismo, volcada a las peculiaridades sociales, como a la identidad histórica de los pueblos. En un plano estrictamente estético, el retorno del arte figurativo lleva consigo la reintroducción de la experiencia humana en las artes plásticas, y, con ella, el restablecimiento de momentos reflexivos y críticos del arte como conocimiento de la realidad.

En las primeras páginas de su ensayo *De lo espiritual en el arte,* Kandinsky describió, como muchos otros artistas del período expresionista, la visión de una radical crisis histórica. La decadencia del arte, la ausencia de un horizonte espiritual en la cultura, y la desintegración social concomitante a un desarrollo material agresivo, son los signos que definen el paisaje apocalíptico de Kandinsky en los años que precedieron a la Primera Guerra. En aquel período Klee expuso en su diario la misma visión de ruinas que el ángel del progreso dejaba a sus espaldas. Pero precisamente el nuevo cometido y contenido del arte fueron redefinidos, por Kandisky y por Klee, como por otros artistas del mismo período, a partir de esta constelación negativa: como si su esperanza sólo pudiera nacer de su desesperanza.

La redefinición del arte, desde sus contenidos formales hasta sus medios de comunicación y su praxis social, constituye también el horizonte que esta crítica de la estética moderna traza negativa o indirectamente. Asumir el gran No, que he apuntado en mi crítica de las vanguardias contemporáneas, no tiene otro sentido que sugerir el pequeño Sí de su formulación. Sin duda una difícil tarea. Ella pasa por una dimensión reflexiva de la creación que el arte contemporáneo ha sacrificado en beneficio de una praxis reproductiva, y en favor de las múltiples formas de esteticismo ornamental. La redefinición del arte contemporáneo pasa asimismo por una revisión de su pasado inmediato. En este sentido un nuevo espíritu se impone en la comprensión del arte moderno aquende las distribuciones y clasificaciones lingüísticas, y más próximo de los aspectos originarios e individuales de los grandes creadores de la cultura del siglo XX. Pero, sobre todo, será la recuperación de un proyecto social y cultural la puerta regia por la que el nuevo arte podrá cumplir su renovación, en cuanto a sus formas y en cuanto a sus objetivos.



11. Theo Van Doesburg. Sala de fiestas.



12. G. Grosz. *Beauty, that Will I prize.*

expansion of an agressive concept of technological power.

Without a doubt, on the horizon of contemporary crisis, one feels everywhere the signs of its improvement. The pacifist and ecological movements have developed a civil defense strategy for Life. Whatever the judgments are on weaknesses and strengths, on the alternative projects which arise, there is today the single hope of an end to the aggressive development of techno-scientific progress. The different forms of resistence forged a new concept of civilization which has left the naive utopias of industrial mechanisation as those developed by Architecture from Bauhaus to Brasilia far behind. On a similar plane, the defense of the historic and regional cultures is called upon to generate a new poetry of space and form, both in terms of industrial design as well as in architecture and urban development, dedicated to the social peculiarities, as well as to the historic identity of the people. In a strictly aesthetic plane, the return of *figurative art* involves the re-introduction of the human experience in the plastic arts and, with it, the re-establishment of reflective and critical moments of art as a knowledge of reality.

In the first pages of his essay *On what is Spiritual in Art,* Kandinsky described, as many other artists of the Expressionist period did, the vision of a radical historical crisis. The decadence of art, the absence of a spiritual horizon in culture and the concomitant social disintegration to an agressive material development, are the signs which define Kandinsky's apocalyptic landscape in the years which preceeded the First World War. In that period, Klee expressed in his diary, the same vision of ruins which the Angel of Progress left behind him. However, the new task and contentent of art were re-defined by Kandinsky and by other artists of the same period, from this negative constellation: as if their hope could only be born out of desperation.

The re-definition of Art, from its formal contentent to its communications media and its social praxis, constitute as well the horizon which this criticism of modern aesthetics traces in a negative or indirect manner. To assume the great NO, which I have pointed out in my criticism of contemporary avant-garde movements, does not have any other meaning than that of suggesting a small YES to its re-formulation. Without a doubt, it will be a difficult task. It involves a reflexive dimension of creation which Contemporary Art has sacrificed on behalf of a reproductive praxis and in favour of the multiple forms of ornamental aestheticism. The re-definition of Contemporary Art passes as well through a review of its immediate past. In this sense, a new spirit is imposed on the comprehension of Modern Art on this side of the linguistic distributions and classifications and closer to the original and individual aspects of the great creators of 20th century culture. However, above all, it will mean the recovery of a social and cultural project, the royal gateway through which the new art could fulfill its renewal, in terms of forms and objectives.

Eduardo Subirats

Entrevista realizada por Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano

Entrevista
Philip Johnson

Philip Johnson ha sido probablemente uno de los arquitectos más influyentes de este siglo, y no sólo por su propia obra arquitectónica, sino quizás en mayor medida por su labor como impulsor y promotor de algunos de los movimientos más significativos de la arquitectura contemporánea, tales como el Estilo Internacional o el reciente Postmodernismo norteamericano.

Se han recogido en esta entrevista sus opiniones en torno a su propia obra y a sus últimos proyectos —profesionales y culturales—, reflejo del permanente y aún hoy en día apasionado entusiasmo de este contradictorio, plural y complejo arquitecto americano.

A.: Your career as an architect has been unique in a certain sense: you contributed to eliminate the prevailing Eclecticism and Historicism in the 30's, and, on the other hand, you have been recently the promoter of so-called Postmodern Eclecticism in the last years. Going back to the origins of your interest in Architecture, what was your way of thinking at that time?

P.J.: I was not interested in architecture as I was young except for classical architecture... the Parthenon, Chartres Cathedral, and so on. I was not knowing in being an architect. The architectural schools taught classical orders and it seemed a very stupid way to approach building, and so I never thought of being an architect, it never crossed my mind... until I read an article on J.J.P. Oud, in 1928, by Henry Russel Hitchcock. Then I decided just to be an architect. I am a very enthusiastic man, and that is a great advantage.

A.: How did that article influence in your interest for Modern Architecture?

P.J.: The 30's were very different. This religious conversion that we had to the International Style was the most exciting one in my life perhaps, because I was very young and thought we had a certainty. You believe in a God and then, the more you believe, the more serene and happier you are... We, in the Protestant countries, do not have the advantadge of having a religion. So, when we get an enthusiasm like Modern Architecture, that substitutes for a religion,... as marxism does it in a way. And the certainty in that faith is a great help in our work. So I had the certainty of faith that Modern Architecture would save the world... and I was not the only one in believing it. Looking back, it is funny. But we were absolutely certain, you see, everybody said it, Le Corbusier said it, that Modern Architecture would make a brilliant world. We do not agree now, right, but in those days it was a wonderful faith. The same faith that we had in the the flat roof —*Das Flache Dach*. That is why Mies and everybody left Germany, because they had to build pitched roofs...

A.: In 1932 you published *The International Style*, together with Hitchcock...

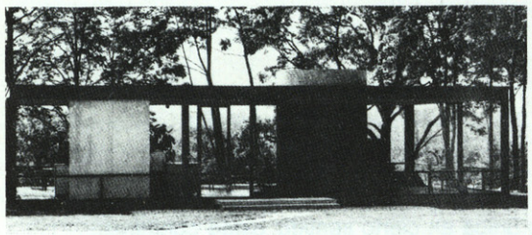
P.J.: Before, in 1930, 31 and 32 I traveled to Germany with Hitchcock, and not only to Germany, but all Europe. I met Mies there in 1931... and he designed my apartment in New York that same year. I took the plans with me from Germany. I was not yet an architect, and I had no intention of being one. At that particular time I was at the Department of Architecture in the Museum of Modern Art, my field was History of Architecture and Criticism, and I thought I would be the propagandist for the Modern Movement, which I was of course... Hitchcock had the ideas for that book —*The International Style*— and I was the enthusiast and the promoter. I became the propagandist for Mies in this country. Actually, Le Corbusier was the favorite architect for Hitchcock.

Arquitectura Su figura como arquitecto ha sido única en cierto sentido: usted contribuyó a eliminar en los años 30 el eclecticismo y el historicismo predominantes hasta entonces, y recientemente, ha sido sin embargo el promotor del eclecticismo postmoderno de los últimos años. Volviendo atrás, a los orígenes de su interés por la Arquitectura, ¿cuál era su forma de pensar entonces?

PHILIP JOHNSON Yo no estaba interesado por la Arquitectura cuando era joven, excepto por la arquitectura clásica, el Partenón, la Catedral de Chartres, no sabía que iba a ser arquitecto. La enseñanza en las escuelas de arquitectura se basaba en los órdenes clásicos, y ese me parecía un modo muy estúpido de aproximarse a la construcción. Así que nunca pensé en ser arquitecto, ni siquiera cruzó por mi mente... hasta que leí un artículo sobre J.J.P. Oud, en 1928, escrito por Henry Russel Hitchcock. Entonces es cuando decidí ser arquitecto... yo soy un hombre muy entusiasta, y eso es una gran ventaja.

Arquitectura ¿Cómo influyó ese artículo en su interés por la arquitectura moderna?

PHILIP JOHNSON Los años 30 eran muy distintos. La conversión *religiosa* que tuvimos al Estilo Internacional fue probablemente la más excitante de mi vida porque yo era muy joven y pensaba que habíamos encontrado una certidumbre. Uno cree en un Dios y entonces cuando más fe se tiene, más sereno y feliz se es... Nosotros, en los países protestantes, no tenemos la ventaja de tener una religión. Así que, cuando sentimos un entusiasmo por algo como la Arquitectura Moderna, esto sustituye a la religión... igual que el marxismo lo hace en cierto sentido. Y esta fe es una gran ayuda en nuestro trabajo. Así pues, yo tenía la certeza y la fe en que la Arquitectura Moderna iba a salvar el mundo... y no era el único en creerlo. Volviendo la vista atrás resulta gracioso. Pero entonces estábamos absolutamente convencidos —todo el mundo lo decía, Le Corbusier lo decía— de que la nueva arquitectura iba a producir un mundo brillante... Ahora no estamos de



1. Casa de Cristal. New Canaan.

my favorite architect was Mies.

A.: When did you become interested in studying architecture?

P.J.: I went in 1939 to Harvard to become an architect. Gropius and Breuer were there by then. I studied under Breuer, that was in 1940. The people that influenced me more were Breuer and Mies, in different ways.

A.: Was Gropius the strongest figure in Harvard at that time?

P.J.: No, I did not think that Gropius was a good architect. I do not even know if the was a good teacher, either. Since I resisted him,it is hard to say how good he was... you should ask people that studied under him. We did not get along at all. He was a functionalist and believed in team work, and I did not see any point in team work, because two people can not believe the same. I do not still know, looking back to any books on him, what buildings did he design. You could say the Bauhaus itself... The question is if that building was not Adolf Meyer's... well I have no proofs.

A.: The Glass House is one of your master pieces probably where the presence of Mies in your architecture can be more clearly perceived...

P.J.: My Glass House is not as good as Mies! You see, what people do not realize is that they think I was copying Mies. But my house is different, because it was not that much attached to structure... it is much more ideas of Schinkel and of the American landscape, and even more Malevitch than Mies. But it does look like I would never had done it without Mies, there is no doubt of that. It actually depended on the ground of: Why not to use it? I do not claim originality. If it comes out that there is some original things in that house, all right, but I think people that go around claiming originality are not so original. Mies certainly was original, but I do not know who is today. I do not think we have a period today like what the British callad the Heroic Period of Modern Architecture: Mies, Le Corbusier...

A.: During a long period of time, between your first works and those of the 70's, your architecture was characterized for its monumental approach within a modern, international language. Do you agree with this interpretation?

P.J.: Well, in those years I was a Modernist, I was Miesian, of course. Everbody changes all the time, but I was still a Modernist enthusiast. Nevertheless, there was always a Classicism in my works. The Boston Public Library has a tripartite scheme in its composition, and the Museum in Corpus Christi... I am interested in Monumentalism always. All architecture is making

acuerdo con ello, claro, pero en aquellos días era una creencia maravillosa. La misma fe que había en las cubiertas planas, *das flache Dach*. De hecho, la verdadera razón de que Mies y todos los demás abandonaran Alemania es que les obligaban a construir con cubiertas inclinadas...

Arquitectura En 1932 publicó usted *The International Style* con Hitchcock...

PHILIP JOHNSON Antes, en 1930, 31 y 32, viajé a Alemania, y a toda Europa, con Hitchcock. Allí conocí a Mies, en 1931... y él diseñó mi apartamento en Nueva York ese mismo año; yo me traje los planos desde Alemania. Entonces yo aún no era arquitecto ni tenía intención de serlo. En aquel tiempo era director del Departamento de Arquitectura del Museo de Arte Moderno, mi campo era la Historia de la Arquitectura y la Crítica. Decidí que iba a ser el propagandista del Movimiento Moderno, cosa que por supuesto fui. Hitchcock tenía las ideas para aquel libro que escribimos —*The International Style*— y yo era el entusiasta y promotor...

Me convertí en el propagandista de Mies en este país. En realidad Le Corbusier era el arquitecto favorito de Hitchcock, el mío era Mies.

Arquitectura ¿Cuándo tuvo lugar su verdadera formación como arquitecto?

PHILIP JOHNSON Entré en Harvard en 1939 decidido a convertirme en arquitecto. Entonces estaban allí Gropius y Breuer. Yo estudié con Breuer, esto fue en 1940. Los arquitectos que realmente me influyeron entonces fueron Breuer y Mies, aunque de distinta manera.

Arquitectura ¿Gropius no era la figura más relevante en Harvard en aquel momento?

PHILIP JOHNSON No, yo no pienso que Gropius fuera un buen arquitecto. Ni siquiera sé si fue un buen profesor porque como yo estaba contra él es difícil saber si lo era o no... quizá esto lo pueda contestar mejor alguien que estudiara directamente con él. No nos entendíamos bien en absoluto. Era un funcionalista y creía en el trabajo en equipo y yo, por el contrario, no veía sentido alguno en el trabajo en equipo ya que dos personas no pueden pensar igual... Todavía hoy día no sé, volviendo a mirar libros sobre Gropius, qué edificios fueron diseñados por él. Podrían decirme que la propia Bauhaus... la cuestión es si ese edificio no era en realidad de Adolf Meyer... bueno la verdad es que no tengo pruebas.

Arquitectura La *Casa de Cristal* es una de sus obras maestras, quizá donde más

2. Boston Public Library.

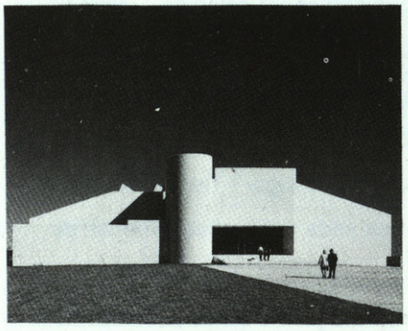
monuments. But, you see, it is a dangerons word to use, because in English it has a bad meaning. To be a monumentalist seems incompatible with making housing for the people. But it is not true. You want to build monuments that are housing for the people... Remember Mies' favorite answer when they asked him: *"Mr. Mies, why do your worker's housing cost so much more than other people's workers housing?"* He said: *"Well, there is a simple solution to that... give the workers some more money so they can afford a Mies'house..."*. Wonderful answer!

A.: In your buildings, you deliberately deny human scale in favor of monumentalism...

P.J.: I never design for human scale. I design for an eternal scale. The worst of all human scale problems it San Peter's. There is absolutely no scale at all. You have no idea about it. People look like ants and yet... you have a great building. For instance, human scale in the Pyramids, in Karnak... Human scale is what you want to do. You do not want to false scale, you do not want to take a little English cottage and then take the door and make it 20 feet high... Scale is very different, Moneo, for instance, in that museum he built, uses scale in a very interesting way. I have not been there yet, but I would like to see it.

A.: In the last years, since your AT&T design and the emergence of Post-modern Eclecticism, the

3. Museo Corpus Christi. Texas.



claramente se percibe la presencia de Mies en su arquitectura...

PHILIP JOHNSON ¡Mi *Casa de Cristal* no es tan buena como la de Mies! Lo que la gente no entiende es que piensan que yo estaba copiando a Mies. Pero mi *Casa de Cristal* es diferente, no está tan ligada a la estructura, deriva más bien de ideas de Schinkel, del paisaje americano, e incluso más de Malevitch que de Mies. Pero es verdad que yo nunca la hubiera hecho si él no hubiera existido, de esto no hay duda. En el fondo ¿por qué no utilizar a Mies? Yo no presumo de originalidad. Si resulta que hay algunas cosas originales en la casa, bien, pero yo pienso que la gente que va por ahí reivindicando originalidad no es tan original. Mies ciertamente sí lo era, pero yo no sé quien lo es hoy en día. Ya no estamos en un período como aquel que los británicos llamaron el *período heroico* de la Arquitectura Moderna: Mies, Le Corbusier...

Arquitectura Durante un amplio período de tiempo —entre sus primeras obras y las de los últimos años 70— su arquitectura se caracterizó por un cierto afán monumentalista dentro de un lenguaje moderno, internacional. ¿Está de acuerdo con esta apreciación?

PHILIP JOHNSON Bien, durante toda esa época yo fui un arquitecto moderno, *miesiano,* por supuesto. Todo el mundo evoluciona, pero yo todavía era un entusiasta de la arquitectura moderna. A pesar de todo siempre existía un cierto clasicismo en mis obras. En la Boston Public Library se mantiene un esquema tripartito en la composición, y el Museo de Corpus Christi... Siempre he estado interesado en la *monumentalidad.* Toda arquitectura consiste en hacer monumentos. Pero, ya saben, es una palabra peligrosa de pronunciar, porque en inglés tiene un significado negativo. Ser un monumentalista parece incompatible con hacer viviendas para la gente. Pero no es cierto. Uno quiere construir monumentos que además son viviendas para la gente. Recuerden la respuesta favorita de Mies cuando le preguntaban: *"Mr. Mies, ¿por qué son sus viviendas sociales mucho más caras que las de otros arquitectos?"*. El contestaba: *"Bien, hay una solución muy simple... den a los trabajadores más dinero y así podrán acceder a una casa de Mies"* ¡Maravillosa respuesta!

Arquitectura En sus edificios, usted olvida deliberadamente la escala humana en favor de ese monumentalismo...

term *contextual* has been used very often to define the relationship of a building to its physical and cultural environment. But, what is the meaning of talking about contextualism in your buildings? Are not your references and quotations to other architectures absolutely arbitrary?

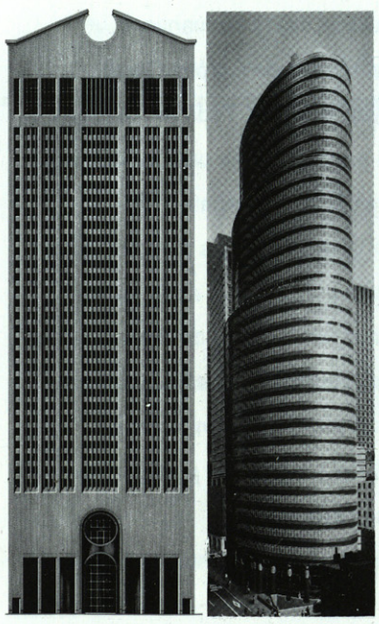
P.J.: Well, for instance, the tall buildings in Texas do not have any relation to anything. The only one that could have it is the Architecture School, but there is no architecture at all at the Architecture School... So I decided to make mine probably trying to be contextual. But I am afraid the whole contextual item is full of contradictions. In other words, it is very nice to get a sense of scale in the Boston Public Library although my proyect was overscaled with the McKim building. What I tried to do is to keep the height down, and the material... But actually I was wrong... McKim's is a much finer building, and I missed the scale of his building.

Or, for instance, this building where we are now —57th & 3rd Ave— is just the opposite. I wanted to make a mark on Third Avenue, so as you came up Third Avenue you know where you where... and I did. I made a nice building, but contextual to what, here? Yoy are absolutely right, and I think you will find less and less people talking about contextualism.

In regard with your other question, well, I feel perfectly free to make references to history anytime. In the New Cleveland Theater, for instance, we used very different building types, a baptistery, a tower, the Pantheon, all together, and it makes a very pleasent building. I am in the right to do it. I am not Mies van der Rohe, I am not under any illusion... I think Stirling's building in Berlin, for

4. Edificio AT&T. New York.

5. Rascacielos calle 57 y 3ª Avenida. New York.

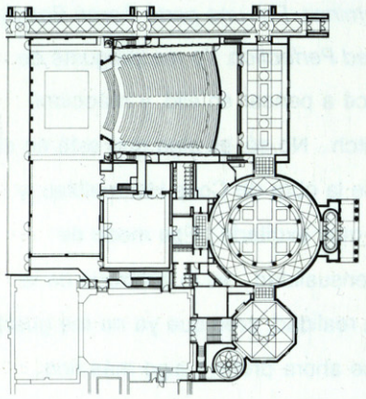


PHILIP JOHNSON Yo nunca diseño para la escala humana. Diseño para una escala *eterna*. El mayor problema que existe de escala humana está en San Pedro de Vaticano. No tiene en absoluto escala alguna. Las personas parecen hormigas... y sin embargo es un gran edificio. Otro ejemplo, la escala humana en las Pirámides, en Karnak... La escala humana es... lo que quieras que sea. No se trata de falsear la escala, no es cuestión de tomar un pequeño *cottage* inglés y hacerle una puerta de 7 m. de altura... es algo muy diferente. Moneo, por ejemplo en el museo que ha construido, ha creado un juego de escala muy interesante. No he podido aún visitar el edificio, pero me gustaría hacerlo.

Arquitectura En los últimos años, a partir del A.T&T con el surgimiento del eclectismo postmoderno del cual usted ha sido promotor, se ha empleado muy a menudo el término *contextual* para definir la relación del edificio con su entorno físico y cultural. Pero ¿qué sentido tiene que se hable de contextualismo en sus edificios? ¿No son sus referencias a otras arquitecturas totalmente arbitrarias?

PHILIP JOHNSON Bueno, por ejemplo los edificios altos de Texas no tienen relación alguna con nada. Quizá el único que podría tenerla es el de la Escuela de Arquitectura, y aún así no hay *arquitectura* alguna en la Escuela de Arquitectura. Así que yo decidí construir la mía con intención de ser contextual. Pero me temo mucho que toda esta idea de *contextualismo* está llena de contradicciones. Por ejemplo, estaba muy bien conseguir un cierto sentido de la escala en la Boston Public Library a pesar de que mi proyecto estaba fuera de escala en relación al edificio de McKim, Mead, and White. Yo traté de mantener las alturas y los materiales, pero de hecho me equivoqué, el edificio de McKim es mucho mejor, yo perdí la escala de su edificio. O por ejemplo, en el edificio donde ahora estamos —calle 57 y 3ª Avenida— ocurre todo lo contrario. Lo que yo quería es crear un hito en la Tercera Avenida, de modo que la gente reconociera enseguida en qué lugar de la ciudad se encuentra, y lo conseguí. Construí un bonito edificio, pero ¿contextual en relación a qué, aquí en este lugar? Tiene razón en cuanto a la pregunta, y de hecho creo que cada vez se habla menos de contextualismo.

En cuanto a las referencias historicistas, bien, yo me siento absolutamente



6. Teatro de New Cleveland.

instance, has as many different shapes as I do... I made them work out much better though.

A.: Is your design approach with formal references to the Past, never conditioned by the relations that could exist between Form, Construction and Structure?

P.J.: No, to me Architecture is a Decorative Art. I agree with Matteo Thun when he talks about the dress of the buildings, because that is all skycrapes are: the skeleton, and then you bring things on it. *All Architecture is Decoration.* Nevertheless, we are now designing a new building in Canada. It is *De-constructivist.* That is all structure, if you want.

A.: Let's talk about your new proyect as a promoter of ideas. In 1932 you introduced the International Style in America; at the end of the 70's, with your AT&T building, you became a leader of Post-modern eclecticism. Now, you prepare a new exhibition at the MOMA about architecture that has been defined with the terms *De-construction* or *Post-structuralism,* taked from the philosophical thought and literary theory. You have used the term *De-constructivism...*

P.J.: We have to call it something. I do not like any word. Barroque was not a good word, for instance. It is not De-construction, it is De-constructivism, based on Russian constructivists. It is a funny word, but it is perfectly clear that it is not Eclecticism, it is not Modernism, not German Expressionism, not Art Noveau, not Arts & Crafts... but it is definitly Constructivist in its origin.

A.: How did you become interested in this design approach?

P.J.: I found it about in different ways. Aaron Betsky is writing a book on *Violated Perfection.* So, I asked myself: what this is all about? I begun looking around and reacted remembering my own Malevitch... I do not know, it is in the air. I also heard from Giovanini about the work of Coop Himmelblau, and I looked more and more. I got very excited... that way of slipping things appart, it seems a very strange sensuality... it is the opposite to the perfection of the classical buildings... Actually, I do not think I like the Parthenon as much, no more, I think I like something richer.

A.: I seems, in your case, that this is a new eclectic approach, such as the classic, neogothic or modern references of your past work.

P.J.: I would be to me, but I would rather

libre de hacer cualquier referencia a arquitecturas pasadas, siempre, en cualquier momento. En el Teatro de New Cleveland, por ejemplo, utilizamos distintos tipos de edificios en uno, un baptisterio, un torreón, el Panteón, todos juntos y esto hizo un edificio muy interesante. Estoy en el derecho de hacerlo... yo no soy Mies van der Rohe, no vivo en una ilusión... Pienso que el edificio de Stirling en Berlín, por ejemplo, utiliza tantas formas del pasado como yo, aunque yo he hecho que funcionen juntas mucho mejor.

Arquitectura ¿Su actitud tan libre a la hora de proyectar, en cuanto al empleo de formas y lenguajes del pasado no se siente condicionada nunca por la relación que pueda existir entre forma, construcción y estructura?

PHILIP JOHNSON No, para mí la Arquitectura es un *arte decorativa.* Estoy de acuerdo con la idea de Matteo Thun cuando habla de los vestidos de los edificios puesto que eso es lo que es un rascacielos: un esqueleto estructural sobre el que se añade un vestido. *Toda arquitectura es decoración.*

Sin embargo ahora estamos proyectando un nuevo edificio en Canadá, que podríamos llamar *de-constructivista,* en realidad todo estructura si ustedes quieren...

Arquitectura Vamos a hablar de su nuevo proyecto como promotor de ideas. En 1932 introdujo en los Estados Unidos el Estilo Internacional. A final de los años 70, con el edificio AT&T, el eclectismo postmoderno que ha predominado en los últimos años. Ahora prepara una nueva exposición en el Museo de Arte Moderno sobre la arquitectura que recientemente ha sido definida con los términos *De-construcción* o *Post-estructuralismo,* tomados del pensamiento filosófico y la reciente teoría literaria. Usted ha empleado el término *de-constructivismo...*

PHILIP JOHNSON Tenemos que llamarlo de algún modo. No me gusta del todo ninguna denominación. *Barroco* tampoco era un término muy afortunado, por ejemplo. No es *Deconstrucción,* es *De-constructivismo,* basado en los Constructivistas rusos. Es una extraña palabra, pero deja perfectamente claro que no se trata de Eclecticismo, ni de Modernismo, ni de Expresionismo Alemán, ni Art Noveau, ni Arts and Crafts... pero sí que es definitivamente Constructivista en su origen.

Arquitectura ¿Cómo se sintió interesado en esta manera de proyectar?

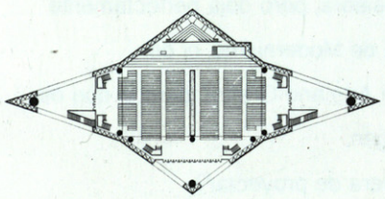
7. Universidad de Texas. Escuela de Arquitectura.

talk about beyond... For instance, it is rather new to Eisenman. He always worked on the deconstructed cube, allright, but the essence of De-constructivism is only perceived when looking back to the Russian constructivists. It is obvious. Coop Himmelblau, Zaha Hadid, are influenced by El Lissitzky, Rodchenko. The ideas are the diagonal, the structure... Designing that way, with that freedom, is very exciting. I do no know whether it is eclecticism in my case, but I am going to start now really understanding what the soul of this thing is. Those who understand it best, I think are Coop Himmelblau. This movement is not exclusive like the Modern Movement. If you are doing a straight line and a *Flache Dach,* and a ribbon window, and made it out of stucco, shoot you! When Le Corbusier first used a stone wall in that project in the South of France, we were all terribly shocked because the International Style said: thin skins, flat walls... and Le Corbusier was using a thick stone wall. So, this romantic movement is to me something misterious, not serene, not the quest for perfection. The exhibition is called *De-constructivist architecture.* We are not showing built work. The drawings are ends in themselves.

A.: Don't you think, though, that in the end, Architecture has to be built in order to show its real dimension, and that the architects you mentioned before, have not been able yet to materialize their suggestive drawings?

P.J.: I used to think that before. You see, in the old days we used to say: *"If it is not built, there is no value about it"*. Now, we say: *"What are the ideas,*

8. Iglesia de Garden Grove. California.



PHILIP JOHNSON *Me introduje en el tema por distintos caminos. Por una parte Aaron Betsky está escribiendo un libro llamado Violated Perfection.* Yo me pregunté de qué se trataba todo esto. Así que empecé a pensar en ello, y reaccioné recordando mi propio interés por Malevitch... No sé, es algo que está en el ambiente. Escuché a Giovanini hablar de la obra de Coop Himmelblau, y continué mirando y buscando. Me sentí muy excitado... Ese modo de descomponer las formas, esa extraña sensualidad... es lo contrario de la perfección de los edificios clásicos... En realidad, creo que ya no me gusta tanto el Pertenón como creía, pienso que ahora prefiero algo más rico...

Arquitectura ¿Y no se trata en su caso de una nueva aproximación ecléctica, igual que lo han sido en su obra las referencias clásicas, neogóticas o modernas?

PHILIP JOHNSON Podría ser así en mi caso, pero me gustaría más bien hablar en términos más amplios... Por ejemplo, es también nuevo para Peter Eisenman. El siempre trabajó sobre la idea del cubo deconstruido, de acuerdo, pero la esencia del de-constructivismo la percibió sólo recientemente, volviendo la vista hacia los constructivistas rusos. Es obvio. Coop Himmelblau, Zaha Hadid, vuelven a El Lissitzky, Rodchenko. Las ideas son comunes a todos, la diagonal, la estructura... Diseñar con esa libertad es muy excitante. No sé si en mi caso es sólo un nuevo eclectismo, pero ahora estoy empezando a comprender realmente el espíritu de todo esto. Quizá quien mejor lo haya comprendido es Coop Himmelblau. No se trata de un movimiento exclusivista como el primer Movimiento Moderno. Si hoy en día aún utilizas la línea recta, el *flache Dach,* la ventana horizontal y lo construyes con revoco blanco, mejor pégate un tiro. Recuerdo que cuando Le Corbusier usó por primera vez una pared de piedra en aquel proyecto en el Sur de Francia todos nos quedamos terriblemente contrariados porque el Estilo Internacional decía: pieles delgadas, paredes lisas... y Le Corbusier estaba utilizando una gruesa pared de piedra.

Así pues este romántico movimiento es para mí algo misterioso, inquieto... no busca la perfección. La exposición llevará el nombre de Arquitectura De-constructivista. No habrá obra construida. Los dibujos son fines en sí mismos.

Arquitectura ¿No piensa, sin embargo, que en último término, la Arquitectura debe ser construida para que adquiera su verdadera dimensión, y que los

what is the mistery here, how do we manage to get those shapes so exciting?". Himmelblau is building a house. Let's see how it goes up, and then look... Frank Gehry has already built, his is the only built building we have in our show.

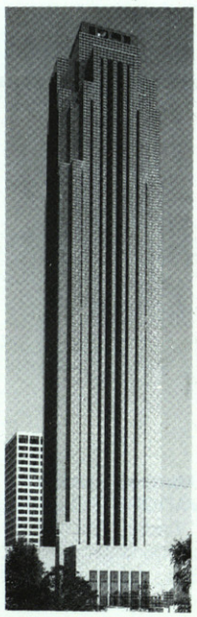
I could not understand it before, but I loved it. Gehry was really annoying to me, and I wanted to understand it, because you really can not love something that you do not understand.

A.: What is your opinion on the work of Rem Koolhas or Bernard Tschumi, who are beginning to build now?

P.J.: Rem Koolhas did fairly well, and now he said: *"I'm gon'na build"*, and his works look like J.J.P. Oud's or any good Dutch Modern architect's. It is interesting that the same thing is happening with Tschumi. In the project for La Villete, he realized he was working for the French bureaucracy —hopeless institution—, and he had, I would not say to compromise, but he changed his ideas sufficiently, so that the buildings lack the excitement of his drawings. They all want to build. Look at Liebeskind, have you seen the Berlin project? But the fact is that with those ideas he won the 1st price in a competition with a lay-man jury. That shows that even in Berlin, anyhow, the public appetize good architecture. It would never happen here.

A.: Is there any paralelism between the MOMA exhibition of 1932 and this next one? Is this *de-constructivist* architecture the glimpse of an imposible certainly in a single faith?

P.J.: Well, I am just the promoter. I do not know what is going to happen with it, but the sensibility is there, in the air, and it is very strong... We are interested in ideas in this show. The MOMA exhibition on International Style was of enormous importance. Now it is different, actually we are not doing any exclusive claims for this only way to build... today we do not believe in universality.



10. Transco Tower.

arquitectos a que usted se está refiriendo no han sido aún capaces de materializar lo sugerente de sus dibujos?

PHILIP JOHNSON Yo antes pensaba así. En los viejos tiempos solíamos decir: *"Si no está construido, no vale nada"*. Hoy en día decimos: *"¿Cuáles son las ideas, cuál es el misterio, por qué son esas formas tan excitantes?"*. Himmelblau está construyendo una casa, veremos cómo será una vez terminada. Frank Gehry ha construido ya mucho, suyo es el único proyecto construido que presentaremos en la exposición. Yo antes no podía entender su obra, pero me gustaba. Gehry realmente me incomodaba, y yo quería entenderlo, porque realmente no te puede gustar algo que no comprendes.

Arquitectura ¿Y cuál es su opinión sobre la obra de Rem Koolhas o Bernard Tschumi que comienzan a construir ahora?

PHILIP JOHNSON Rem Koolhas lo hacía realmente bien. Pero ahora ha dicho: *"Voy a construir"*, y sus obras construidas son como las de J.J.P. Oud o cualquier otro buen arquitecto *moderno* holandés. Es muy interesante ver que lo mismo está ocurriendo con Tschumi. En su proyecto de La Villete, se dio cuenta que trabajaba para la burocracia francesa —desesperante institución— y tuvo que llegar a un compromiso, o al menos que cambiar lo suficiente sus ideas como para que los edificios hayan perdido lo excitante de sus dibujos.

Todos ellos quieren construir, inclsuso Liebeskind, ¿han visto su proyecto de Berlín? Lo importante es que con sus ideas fue capaz de ganar el primer premio en un concurso con un jurado formado por no-especialistas. Esto demuestra que en Berlín por lo menos, el público quiere buena arquitectura. Esto nunca hubiera ocurrido aquí.

Arquitectura ¿Existe algún paralelo entre la exposición de 1932 del MOMA y esta última? ¿Es esta arquitectura *de-constructivista* el reflejo de la imposible certeza en una sola fe?

PHILIP JOHNSON Bueno, yo soy únicamente el promotor. No sé lo que ocurrirá con ella, pero la sensibilidad está ahí, y tiene mucha fuerza. Estamos interesados en las ideas... La exposición del MOMA sobre el Estilo Internacional tuvo una enorme importancia, fue muy distinto. Hay una gran diferencia, ahora no tenemos pretensiones de exclusividad para este modo de construir... hoy ya no creemos en la universalidad.

Colaboradores en este número

Warren A. James

Nacido en Puerto Rico en 1960. Arquitecto titulado por la Universidad de Cornell en 1982. Master por la Universidad de Columbia de New York en Diseño Urbano (1983) y en Arquitectura (1984). Ha publicado diversos artículos, y es actualmente corresponsal de la Revista ARQUITECTURA. Es editor del libro *Ricardo Bofill/Proyectos 1960-85* publicado por Rizzoli (1988).

María Teresa Muñoz

Arquitecto titulado en 1972. Master in Architecture por la Universidad de Toronto (Canadá) (1974). Doctor por la Universidad Politécnica de Madrid (1982). Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas. Actualmente es Directora del Departamento de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid.

Christian Norberg-Schulz

Nacido en Oslo en 1926. Arquitecto titulado en Zurich en 1949, completó sus estudios en la Universidad de Harvard y Roma. Desde 1966 es profesor de arquitectura en la Escuela de Oslo. Ha impartido cursos y conferencias en Yale, Londres, Cambridge, Liverpool, Turín, Roma, Moscú, Estocolmo, etc... Ha sido delegado del CIAM, presidente de la Asociación de Arquitectos de Oslo y miembro del Consejo de la Academia Nacional de Arquitectura de Noruega. Es director de la revista *Byggekunst*, de la Asociación de Arquitectos Noruegos. Autor de varios libros y colaborador en numerosas revistas, es uno de los exponentes más relevantes de la arquitectura escandinava.

Robert A.M. Stern

Nacido en 1939 en New York, graduado como arquitecto en la Columbia University en 1960 y en la Yale University en 1965. Profesor en la Escuela de Arquitectura de la Columbia University. Director del Centro de Estudios de Arquitectura Americana en 1984. Presidente de la Architectural League de New York, 1973-1977. Ha recibido numerosos premios y es autor de distintas publicaciones, las más recientes son *New York 1900* y *New York 1930*.

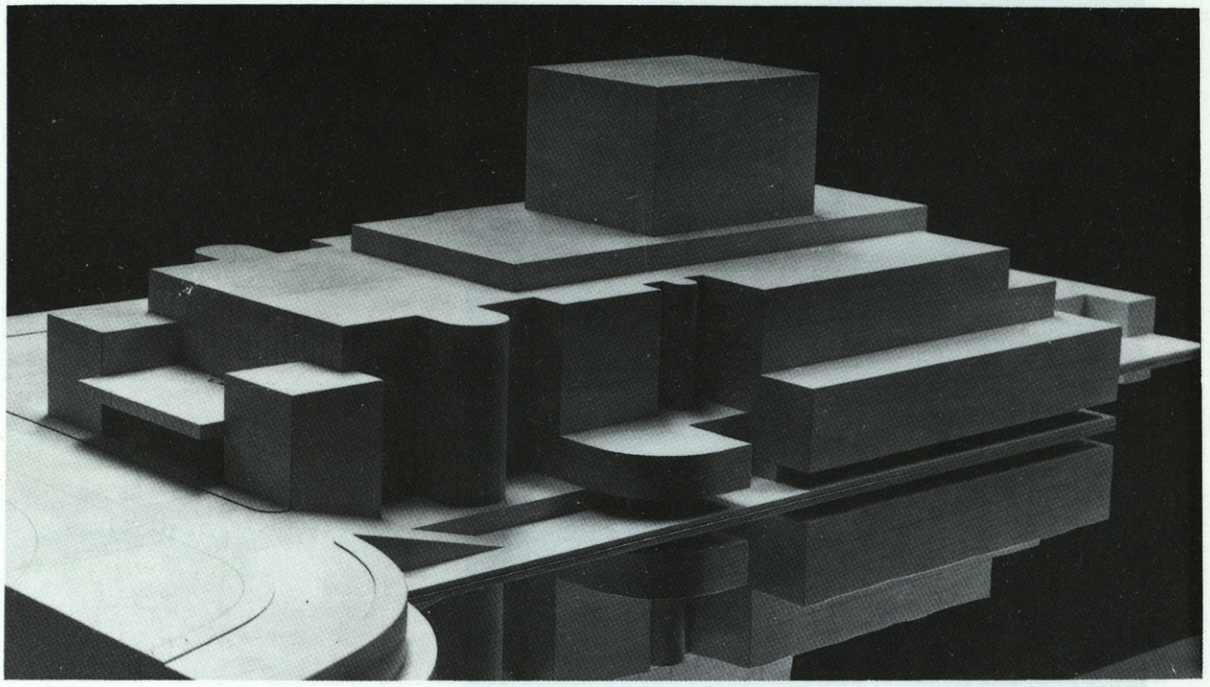
Eduardo Subirats

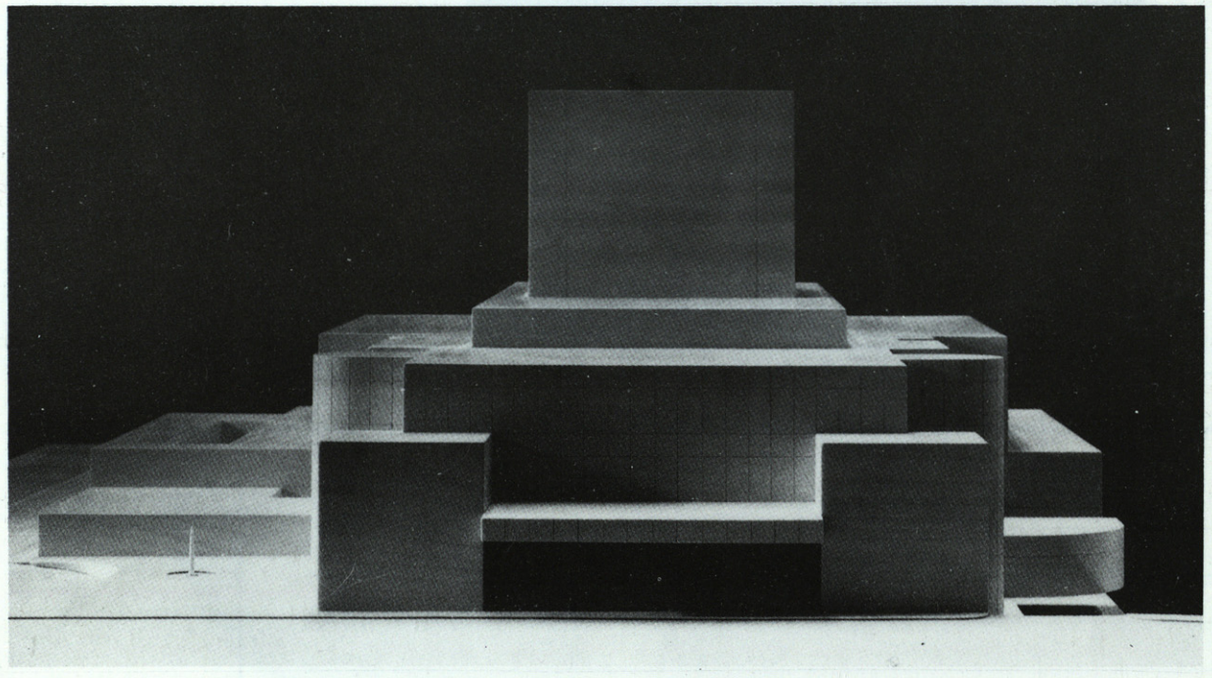
Nacido en Barcelona en 1947. Profesor en diferentes universidades. Es autor de libros como *La Ilustración Insuficiente* y *El Alma y la Muerte*.

Actualmente reside en Toledo y sus actividades se relacionan con el mundo del arte.

Casa en Ibiza. Colaboradores.

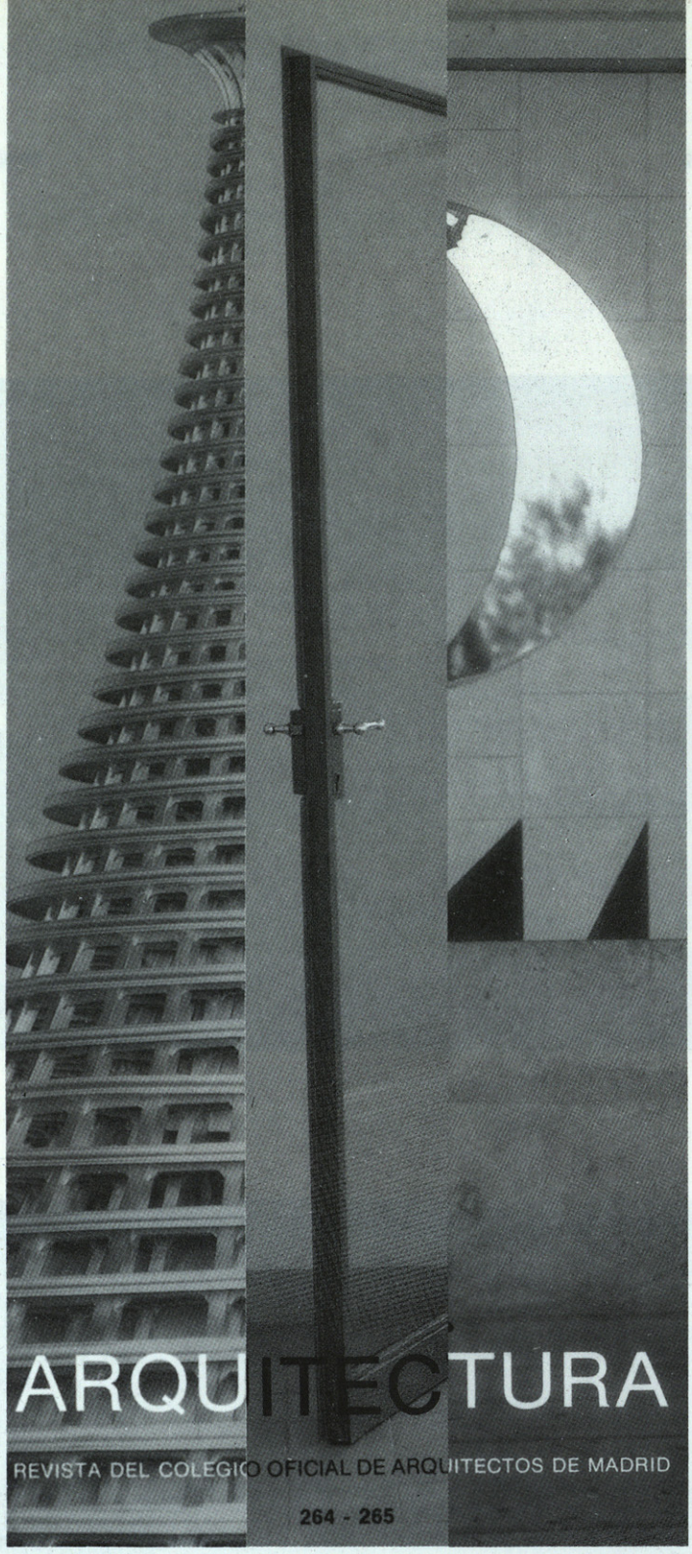
La casa de Elías Torres y José Antonio Martínez Lapeña ha sido construida con la colaboración de SALVADOR ROIG, arquitecto, TONI FERRAN, aparejador, Marcos Viader, Xisco Piza, Benjamín Pleguezuelos, Inma Josemaría, Luis Montesinos, Nuria Vives y Eileen Liebman, con Lola Quinto, S.A., como empresa constructora.





GRAN TEATRO DE LA EXPOSICION UNIVERSAL DE SEVILLA 1992 ARQUITECTO: ELEUTERIO POBLACION KNAPPE

ARQUITECTURA



SUSCRIBETE

ARQUITECTURA Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid Barquillo 12 Madrid 28004 Tel. 521 82 00

ORDEN DE SUSCRIPCION NUMERO DE SUSCRIPCION _____

TITULAR _____

DOMICILIO _____

_____

DNI /CIF / Nº _____

CONCEPTO Suscripción anual a la revista ARQUITECTURA

FORMA DE PAGO Cheque a nombre de REVISTA ARQUITECTURA

SUSCRIPCION (1 año - seis números)

ESPAÑA 7.200 Ptas.

EXTRANJERO $ 96

AÑO 1988

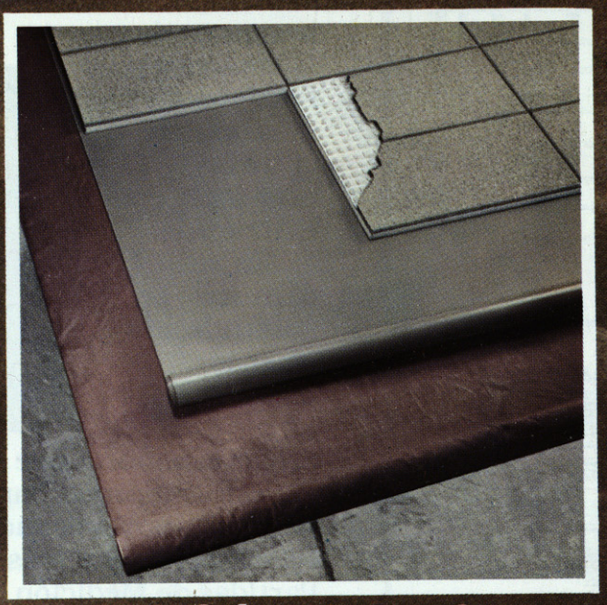
FIRMADO FECHA

En los climas donde es difícil la mera supervivencia un **sistema de impermeabilización intemper** dura tanto como el propio edificio donde se instala.

Quienes valoran la eficacia, saben que un alto precio no es siempre caro. Es más rentable lo que más dura.

intemper española, s.a.
Ctral.: Vinaroz, 38 - Tel. (91) 4164761*
Telex 46121 MPER - 28002 MADRID

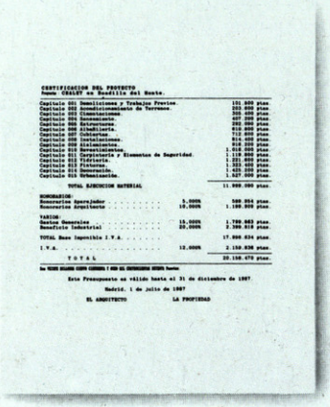
intemper *TF, con losas FILTRON*
sistema integral de aislamiento, impermeabilización y pavimento para cubiertas de grandes superficies

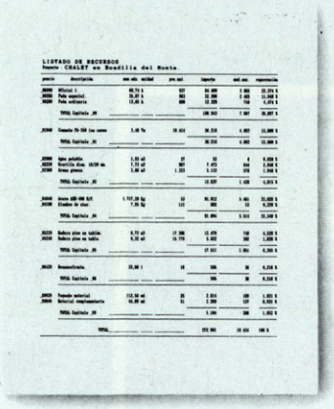


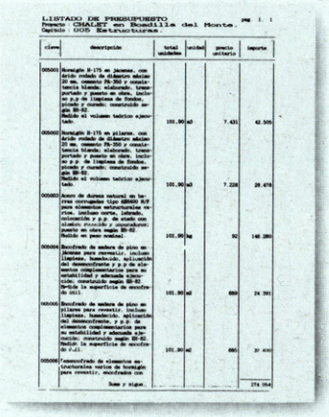
en ambientes duros **intemper** dura

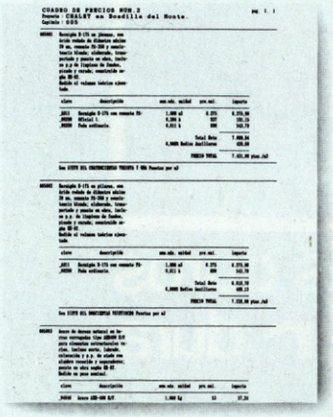
estudios MANEL

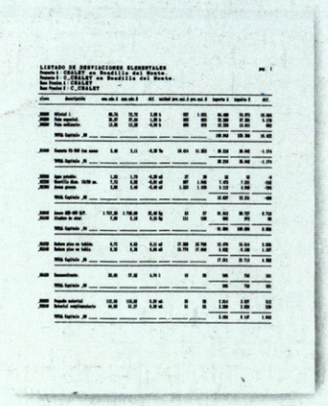
SU TIEMPO TIENE UN COST.

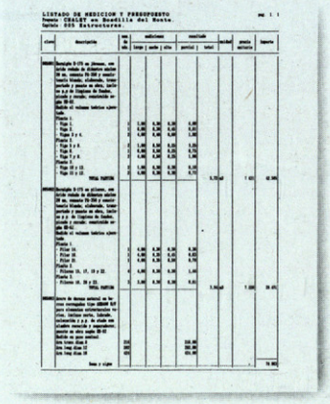












Seguramente ya conoce nuestros programas de Cálculo de Estructuras e Instalaciones. Ahora ARKTEC le ofrece el nuevo programa COST 2.0, el programa de Mediciones y Presupuestos más potente entre los existentes en el mercado.

En su desarrollo se han utilizado las más modernas técnicas de programación, lo que le permite aprovechar al máximo las posibilidades de los nuevos ordenadores. Permite manejar más Bases de Precios, más Precios en cada Base y más Partidas de Medición en cada proyecto que cualquier otro.

Realiza la actualización instantánea de los Precios Compuestos; ajusta Presupuestos por precio y/o por rendimiento; permite la personalización de listados; realiza certificaciones; Control Financiero de Obra...

Opcionalmente permite la introducción de mediciones mediante tableta digitalizadora.

Y recuerde que todos nuestros programas han sido desarrollados para su uso sobre cualquier ordenador personal compatible.

Elija equipo, compare programas y se decidirá por el COST 2.0.

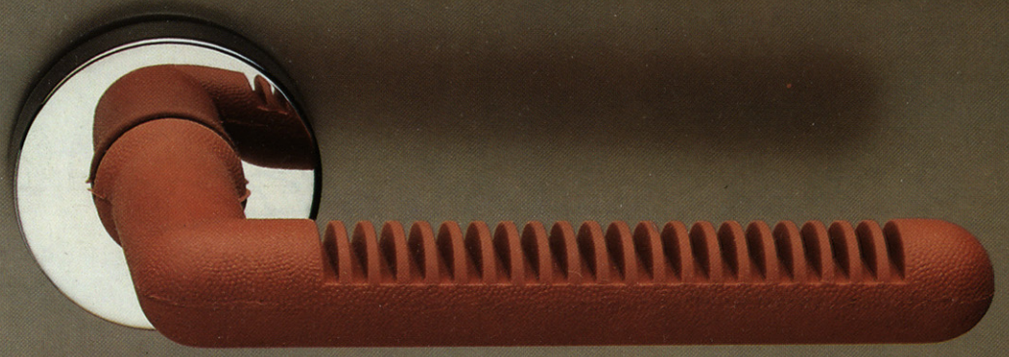
Para una mayor información, llámenos. Ahora es el mejor momento.

arktec

Estébanez Calderón, 5
Tel. (91) 270 42 56
28020 MADRID

Fusital

Serie Due Z
Design Marco Zanusso



EL PICAPORTE

30001 **MURCIA** · Plaza Romea, 6 · (968) 21 62 04 · 07011 **PALMA DE MALLORCA** · (LARES) Pascual Ribot, 18 · (971) 45 46 16
32003 **ORENSE** · (SIDESE) Curros Enríquez, 41-Bajo · (988) 23 05 93 · 20003 **SAN SEBASTIAN** · Boulevard, 12 · (943) 42 15 70
41011 **SEVILLA** · Virgen del Valle, 71 · (954) 27 13 62 · 46004 **VALENCIA** · Cirilo Amorós, 5 · (96) 351 76 01
50004 **ZARAGOZA** · Independencia, 4-Ofic. 4 · (976) 21 40 75 · 03003 **ALICANTE** · Pintor Aparicio, 38 · (96) 512 40 80
48011 **BILBAO** · Alameda de Urquijo, 53 · (94) 431 40 89 · 33004 **OVIEDO** · Asturias, 18 · (985) 23 77 23
22003 **HUESCA** · Rector Sichard, 1 · (974) 22 76 30
06005 **BADAJOZ** · (DEREYCON) Avda. Santa Marina, 11 · (924) 24 07 51

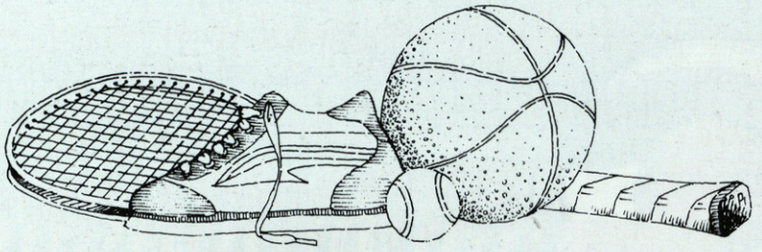
28036 **MADRID** · Paseo de la Habana, 33 · (91) 457 38 27
28220 **MAJADAHONDA** (Madrid) · Real Alta, 7 · (91) 638 89 98
06001 **MERIDA** · Avda. Extremadura, 1 · (924) 31 97 07

ARCON

08029 **BARCELONA** · Rosselló, 21 · (93) 322 92 57
17002 **GERONA** · Emili Grahit, 18-20 · (972) 21 52 44

COMERCIAL CID
Luis Doreste Silva, 66
Teléfs. 24 32 64/20 - 24 39 59
LAS PALMAS
Autovía La Garita - Telde
Teléf. 69 68 12
TELDE
Carretera La Cuesta - Taco, 57
Teléf. 64 75 00
LA LAGUNA - TENERIFE
Carretera General del Sur
Teléfs. 76 63 11 - 76 19 51
PLAYA DEL INGLES

Le maniglie **Valli&Colombo**



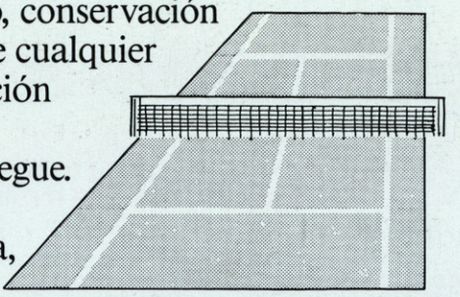
Especialistas en la construcción
de Pistas Deportivas.

Demostramos nuestra Profesionalidad en el terreno de juego.

En todas las canchas... Tenis, paddle tenis, baloncesto, voleibol, polideportivos...

En todos los pavimentos... porosos, impermeables, sintéticos, tierra batida...

TDI dispone de los medios técnicos, el material y el equipo de profesionales necesario para la construcción, mantenimiento, conservación y reparación de cualquier tipo de instalación deportiva.



No se la juegue. Si necesita una solución rápida, eficaz y segura... le vamos a dar una pista; contacte con verdaderos profesionales.

Al final verá cómo gana.

Construimos piscinas.
Nada mejor.

TECNICAS DEPORTIVAS INTERNACIONALES, S. A.
Príncipe de Vergara, 128. 28002 Madrid.
Tel. 411 02 54.

Deseo recibir más información:

D. _____

Domicilio _____

Provincia _____

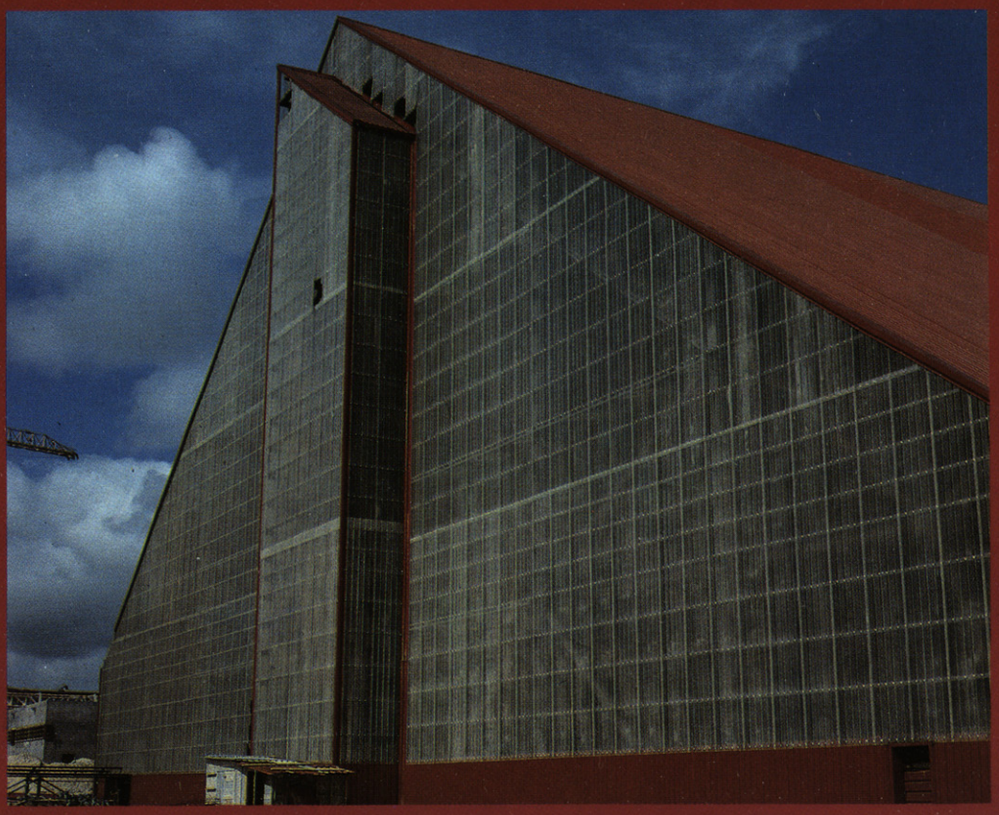
C.P. _____ Tel. _____

New Jersey Business Park

EVESHAM TOWNSHIP, NEW JERSEY

BUILDING "A" BUILDING "C"

Placas RELON, para no dejar nada al descubierto.



Gracias a su gran poder aislante, duración, luminosidad y ligereza, la placa RELON es idónea para cubrir gasolineras, garajes, estacionamientos, así como todo tipo de marquesinas y cubiertas residenciales.

Fabricada a partir de la resina de poliester y reforzada con nylon y fibra de vidrio, la placa RELON es líder indiscutible de las cubiertas del mercado por su gran capacidad difusora de luz, su alto poder aislante de las temperaturas externas y humedad así como su ligereza y gran resistencia mecánica.

Escoja entre la amplísima gama de formas, perfiles, espesor, tonalidad y dimensiones el tipo de placa que más se ajusta a sus necesidades.

Allo

RELÓN®

Fabricado por:

RIO RODANO
GRUPO RHÔNE-POULENC

Distribuido por: **SEIESA, S.A.**

28046 MADRID
Edificio Ederra (Centro Azca)

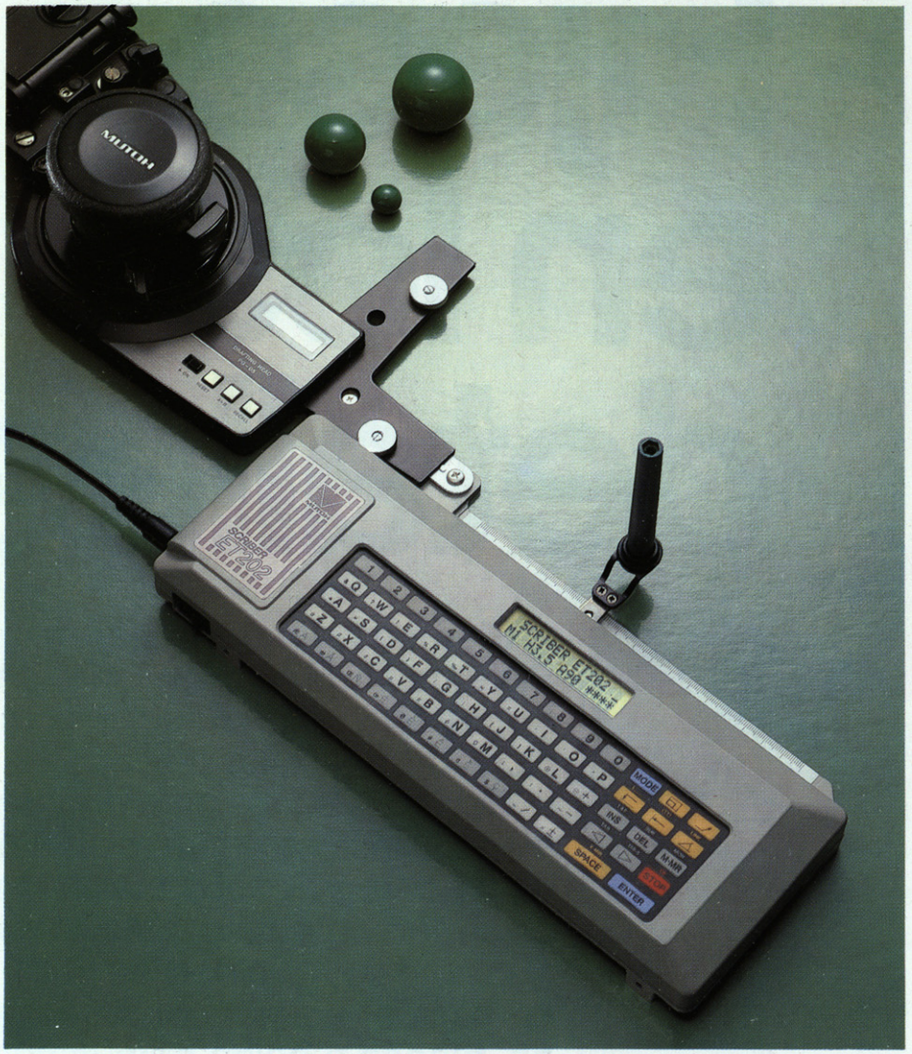
Pº de la Castellana, 77
Tel. (91) 397 20 00

08028 BARCELONA
Galileo, 303 - 305 - Tel. (93) 322 21 52

Su inversión más útil en 1988

Rotulador MUTOH ET-202

Alta calidad de rotulación en sus manos



A pesar de su pequeño tamaño y poco peso, el ET-202 tiene una gran capacidad de rotulación.

La sencillez de manejo es la clave para lograr una bella escritura en cualquier disposición.

El ET-202 ofrece mejoras en la eficiencia de las oficinas de proyectos y permite al delineante la creatividad que antes se precisaba en tiempo para el arduo trabajo de rotulación.

La increible relación calidad/precio para un producto profesional.

170.000 ptas. + I.V.A.

MUTOH NR.1 EN EL MUNDO
en aparatos de dibujo técnico.

En rotuladores, el presente de los demás es ya el pasado de MUTOH.

Un producto de calidad de MUTOH INDUSTRIES LTD. disponible en España a través de los mejores distribuidores de papelería técnica.

MUTOH

Distribuido por: **italplast S.A.**

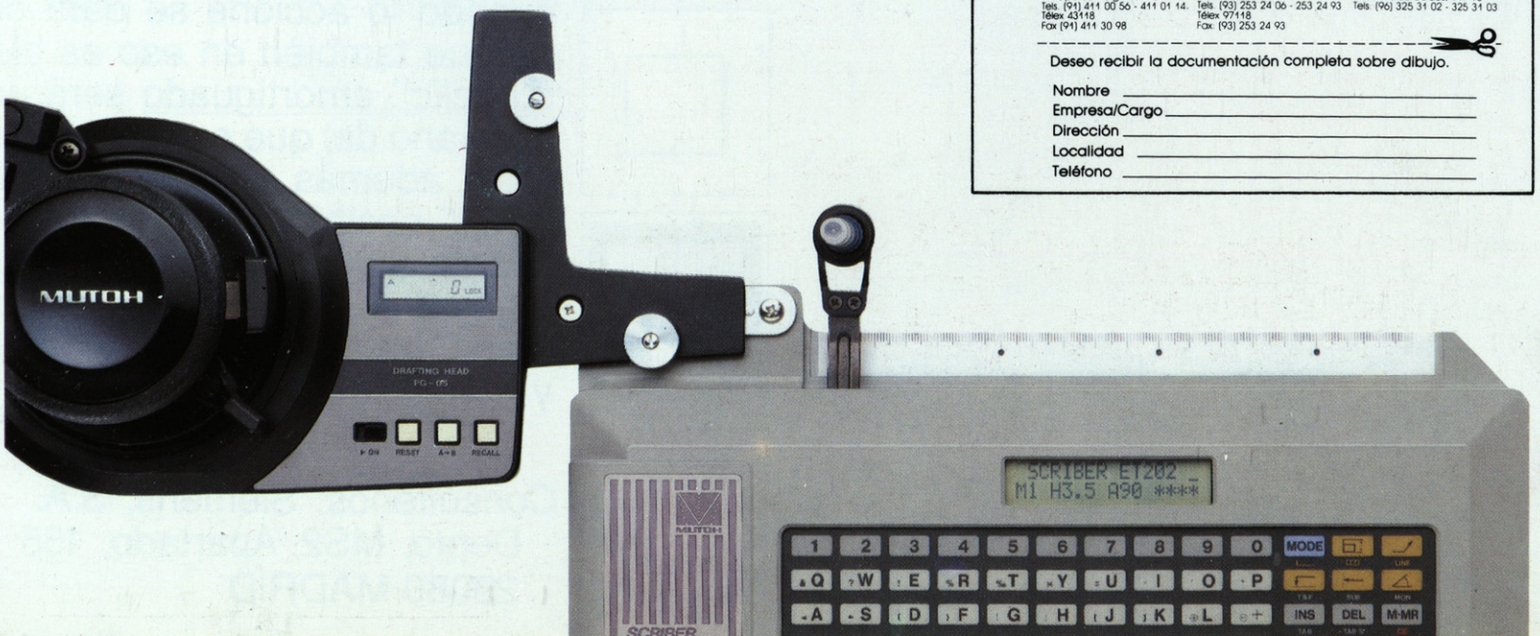
28002 MADRID
Príncipe de Vergara, 115
Tels. (91) 411 00 56 - 411 01 14.
Télex 43118
Fax (91) 411 30 98

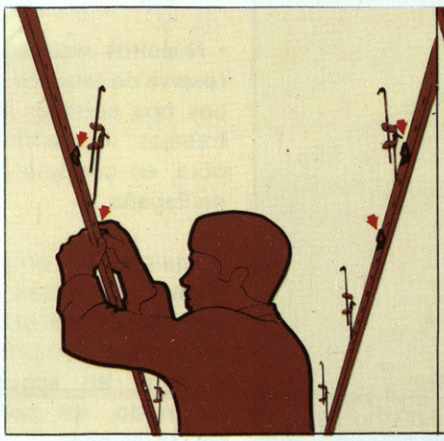
08011 BARCELONA
Villarroel, 121-123
Tels. (93) 253 24 06 - 253 24 93
Télex 97118
Fax: (93) 253 24 93

46018 VALENCIA
Avda. Pérez Galdós, 91-93
Tels. (96) 325 31 02 - 325 31 03

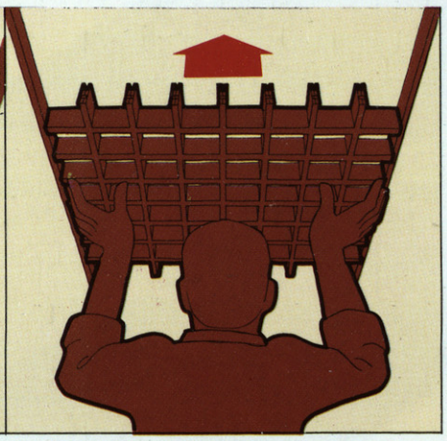
Deseo recibir la documentación completa sobre dibujo.

Nombre _____
Empresa/Cargo _____
Dirección _____
Localidad _____
Teléfono _____

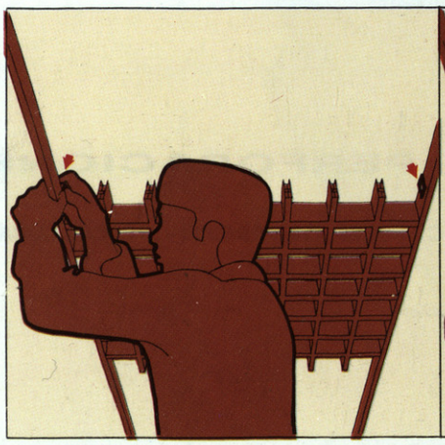




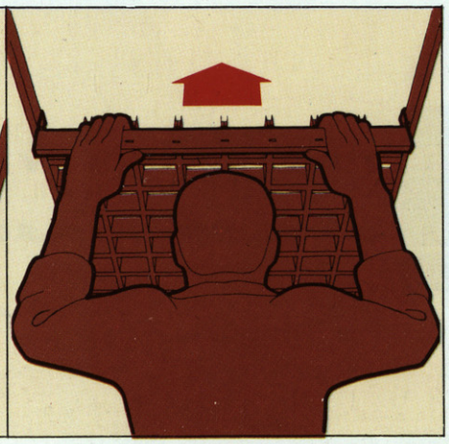
Poner 4 clips.



Introducir el módulo en el sentido del avance.



Poner 2 clips para perfil secundario.



Introducir perfil secundario.

Rejillas autoportantes, sin subconstrucción, ocho cuadriculaciones, dos anchuras y alturas del nervio en aluminio y acero, más de 200 colores. Genialmente fáciles de montar. Completamente registrables. También con iluminación integral. Un sistema:

Dula Concord, S. A

C/Poniente, 27 - 1º
Teléfs.(91)202 62 36 - 202 88 01
28036 MADRID

Dula Concord, S.A. - c/Poniente, 27 - 1º – 28036 MADRID – Teléfonos (91) 202 62 36. 202 88 01 – Télex: 48336 DCOD.

Deseo recibir más información sobre sus techos.

D . . . . . .

Empresa . . . . . .

Dirección . . . . . .

Ciudad . . . . . .

• PERFORACIONES: Coronas con dientes de diamante, permitiéndonos nuestros equipos de maquinaria hacer todo tipo de taladros a muros y suelos desde 20 mm. hasta 700 mm. de diámetro, con una profundidad que puede llegar hasta los 2 metros y en algunos casos a más.

• Equipos de cortar juntas de dilatación en muros, techos y suelos, con un gran ahorro en corte, en los que podemos alcanzar hasta 50 cms. de profundidad.

• Nuestros especialistas, conocedores en la práctica de las máquinas más modernas que existen en Europa.

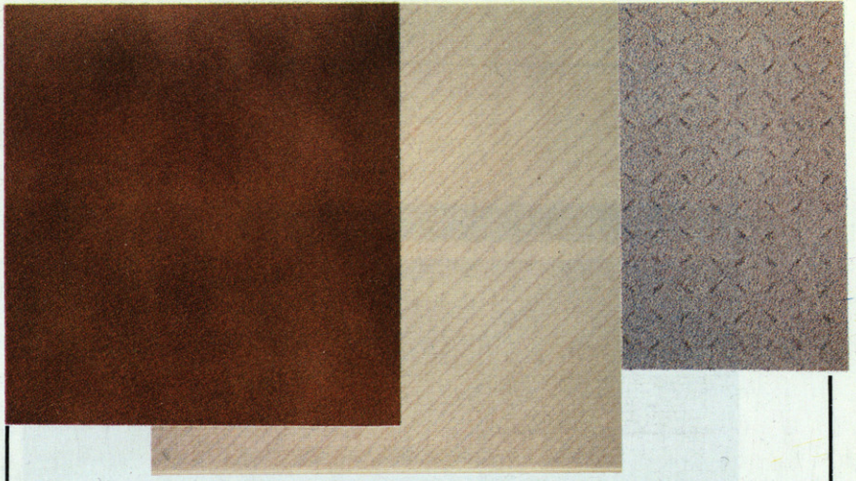
• Nuestros equipos con reserva de taladros y discos nos permiten hacer trabajos imprevistos en obra, en cualquier parte de España.

• Equipos de presas y cuñas hidráulicas, nos permiten romper grandes volúmenes de hormigón y roca, en segundos, sin ruido, sin polvo y sin vibraciones.

FREPER, S.A.

FRESADOS Y PERFORACIONES

C/. MIGUEL HERNANDEZ, 2-4, 3º C - TELEF. (923) 25 50 11 - 37004 SALAMANCA



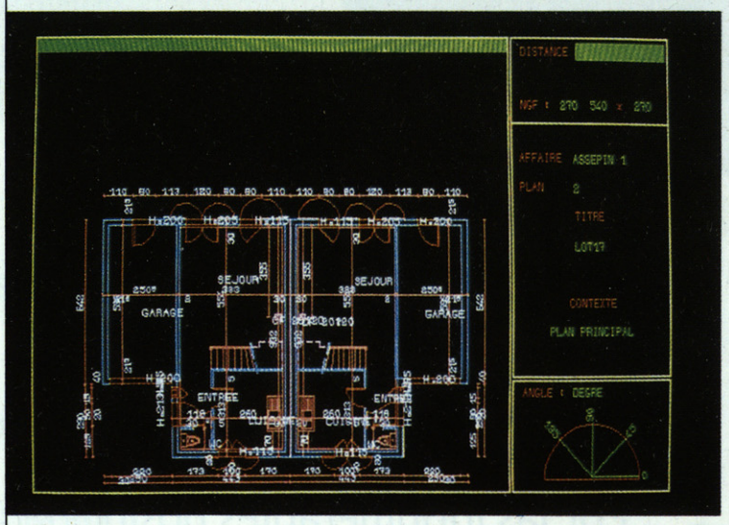
INCLINESE POR GRES DE VALLS

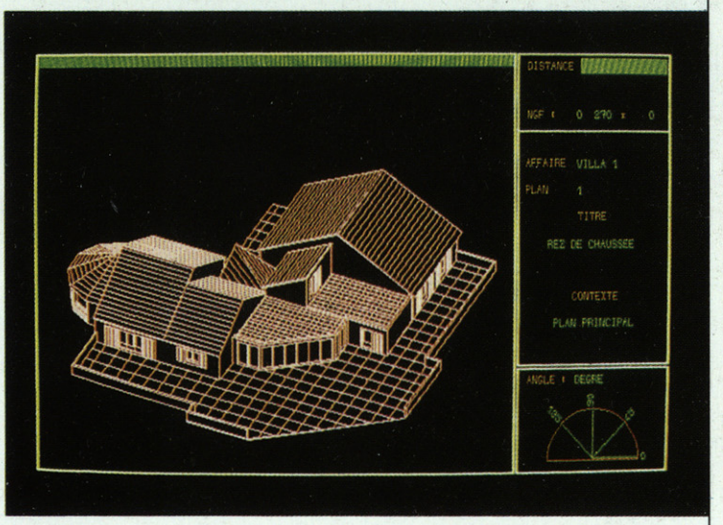
Inclínese por las inmejorables ventajas técnicas y los más altos índices de resistencia en todos sus modelos...
Inclínese por la belleza inalterable de sus series "Durísima" y "Vulcano" ...
Por las innumerables posibilidades decorativas de las series "Monocolor", "Trama" y "Mineral", o por la originalidad exclusiva de la serie "Antideslizante".
Inclínese por la profesionalidad y el prestigio...
Por la rentabilidad y el servicio.
Inclínese por la la calidad garantizada de Gres de Valls.

GRES DE VALLS
SOCIEDAD ANONIMA

Carretera Alcora Km. 10,5
Teléfono (964) 20 92 22
Télex 65881 GRVA E
Apartado de Correos 466
12.080 CASTELLON-SPAIN

ARPA



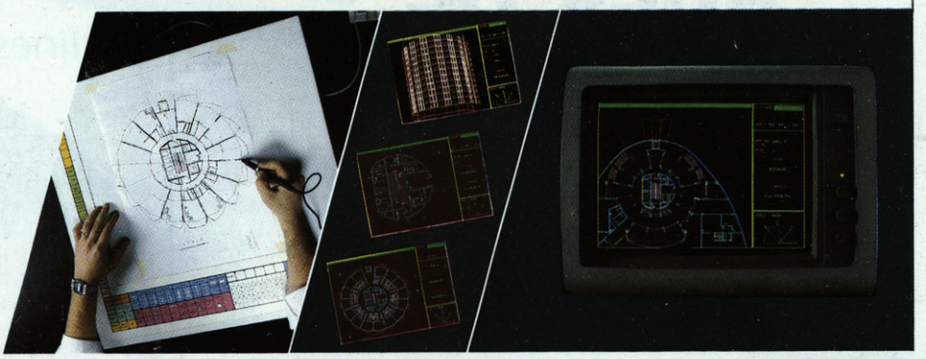


PC. BAT : DESDE EL PRIMER BOCETO...

PC.BAT: es un programa de diseño asistido por ordenador creado por profesionales de la construccion para los arquitectos y oficinas de ingenieros de todas las especialidades.

Con PC.BAT, un boceto a mano alzada es suficiente para realizar la captura de los planos de obra sea por digitalizador, sea por scanner. Perspectivas, cortes y elevaciones son generadas automaticamente a partir del plano.

Con PC.BAT, la modificacion de los elementos es muy simple: añadir, suprimir, desplazar, implantar, acotar, etc... son acciones rapidas y exactas, ejecutadas respetando los gestos del diseñador. Por estas razones, en pocos dias se adquiere el dominio del sistema.



...AL PLANO DE OBRA

Con PC.BAT, los expedientes informaticos son directamente recuperables y explotables por todos los participantes y los planos son immediatamente utilizables en la obra.

PC.BAT, es la seguridad de 10 años de experiencia y mas de 200 instalaciones.

PC.BAT 3D: diferentes configuraciones, diferentes modulos en funcion de sus necesidades, a partir de 15000 FF.

PC.BAT, merecio en 1986, et Primer Gran Premio Francés "Informatique et Construction"

BATI SOFT

Sirvanse hacernos llegar una informacion complementaria referente a PC. BAT.

ARISTA
Sr. José Luis PEREZ BURGUE
Diagonal 482 - oficina 53
08006 BARCELONA
Tél.: 217 93 50

GESTIO INFORMATICA, S.A.
Sr. Enric DE LLORENS I DURAN
P.º St. Joan, 25 - 4rt l.a
08010 BARCELONA
Tél.: 245 81 01

MICRO CONNECTION INTERNATIONAL IBERICA, S.A.
Sr. Antonio ESCRIBANO SANTIAGO
Velazquez 10 - 1º
28001 MADRID
Tél.: 435 74 78

®plexiglas sdp, luz natural

La complejidad del proyecto y construcción de un recinto destinado a la celebración de competiciones deportivas,une a sus muchas facetas,la necesidad de conseguir en su interior, una adecuada **iluminación natural,** garantizando al mismo tiempo,la **seguridad** de los espectadores.

Las planchas **PLEXIGLAS SDP,** cuentan entre sus características con un peso de **5 Kg/m²,** un **ancho de 1.200 mm.,** la **posibilidad de grandes largos** y un destacado **coeficiente de transmisión térmica** de 2'5 kcal/m² h. °C.

Cuando los profesionales aceptan el reto que significan este tipo de instalaciones,confían en un material de acristalamiento,que a sus excepcionales ventajas, añade la garantía de su **estabilidad a la intemperie. Naturalmente,** éstas fueron las razones que decidieron su instalación en el **Pabellón Municipal de Deportes de Sevilla.**

PLEXI,S.A.
Av. Jacinto Benavente, 8
Teléfono 323 69 30* - Télex 62887 plexi e
Telefax 323 01 06
46005-VALENCIA

GRUPO röhm G.m.b.H Darmstadt (Alemania)

Cortar y enviar a PLEXI, S. A. - Dpto. Marketing

Deseo recibir más información

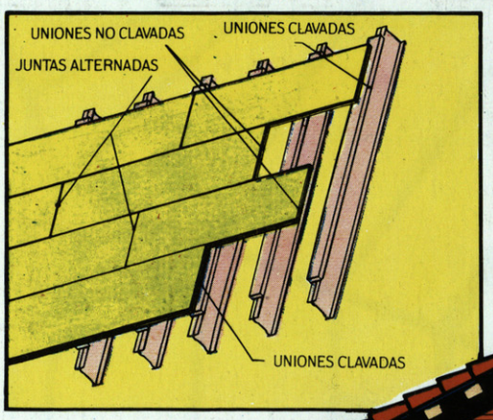
Nombre .....

Actividad .....

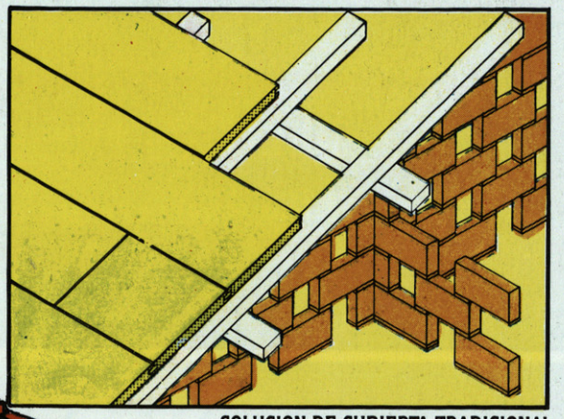
Domicilio .....

Población .....

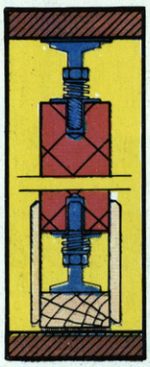
CONSTRUIR CON VENTAJA



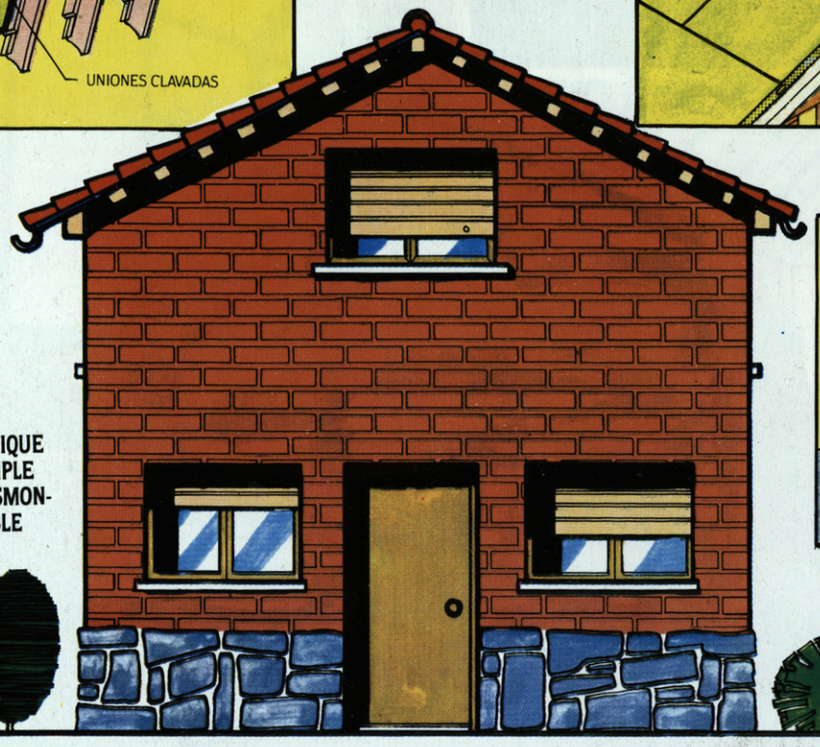
SOLUCION DE CUBIERTAS A BASE DE TABLERO AGLOMERADO HIDROFUGO Y PERFILES CLAVABLES

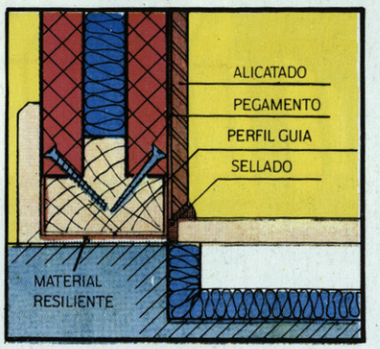


SOLUCION DE CUBIERTA TRADICIONAL CON TABLERO AGLOMERADO HIDROFUGO



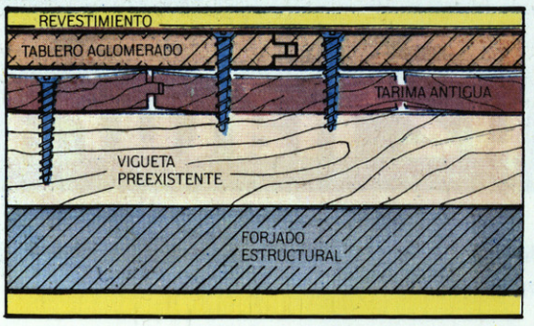
TABIQUE SIMPLE DESMONTABLE



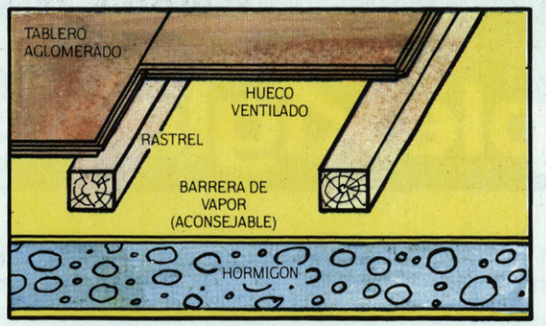


TABIQUE COMPUESTO FIJO ENTRE ESTANCIAS

RENOVACION DE SUELOS



SUELOS SOBRE APOYOS DISCONTINUOS



OTRAS APLICACIONES

En encofrados horizontales y verticales (superficiales y lineales), en rehabilitación, en cielos rasos, en doblado de muros, en muebles divisorios, en pavimentos, en paredes exteriores, en prefabricación ligera.

MUCHAS VENTAJAS

Gran rendimiento, bajo costo, ligereza, trabajabilidad, planeidad, reducción de escombros (construcción seca), calidad controlada, aislamiento termo-acústico.

POR FAVOR, RECORTE EL CUPON RELLENADO Y ENVIELO A ODITA

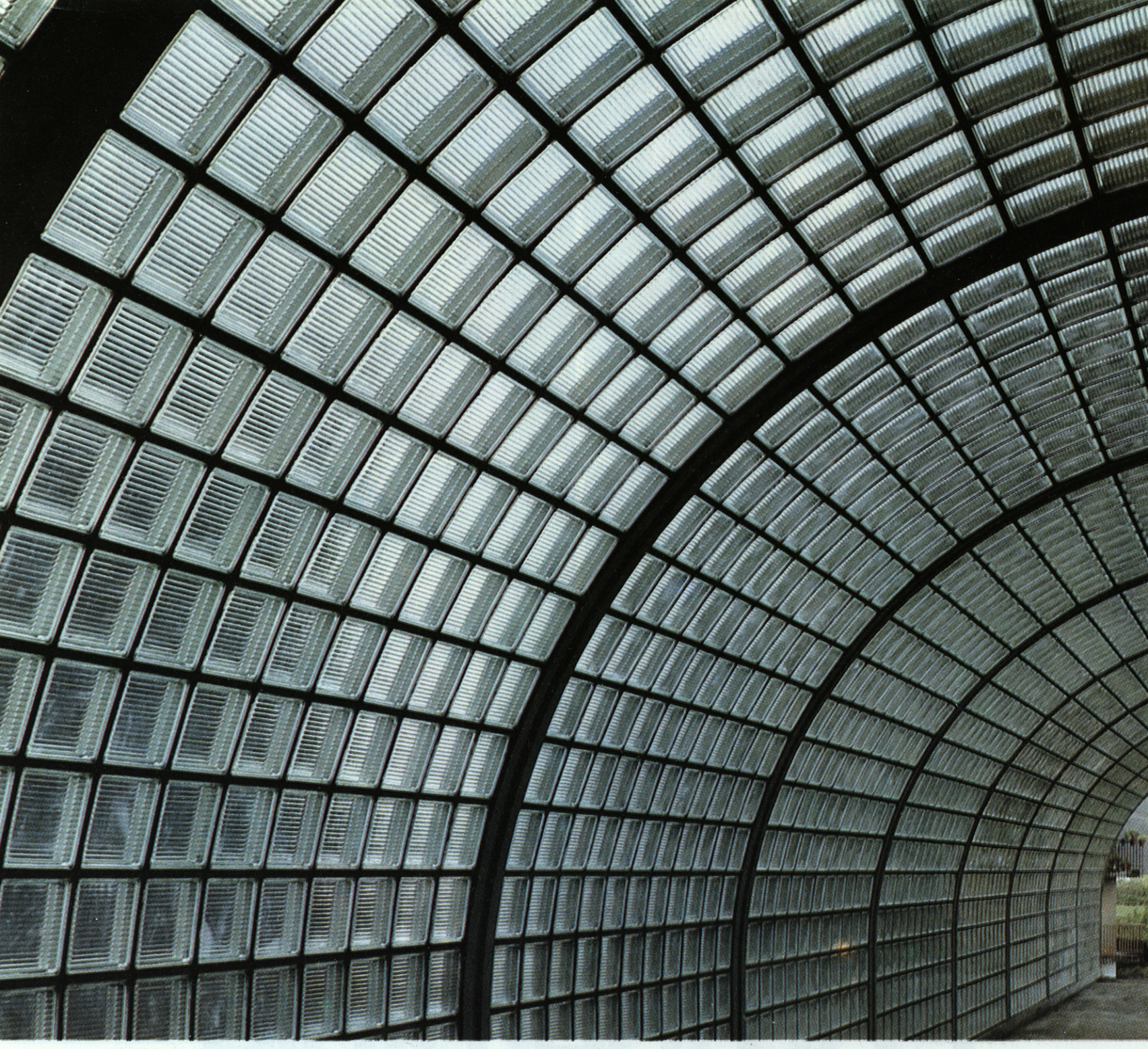
odita
oficina de difusión del tablero aglomerado

c/. Segre, 20. Tels.: 458 03 52
259 28 57 - 457 31 73 - MADRID-2

Deseo recibir GRATIS más amplia información sobre aplicaciones del tablero aglomerado:
En cubiertas ☐, en suelos ☐, en tabiquería ☐,..... ☐

NOMBRE _____
PROFESION _____
EMPRESA _____
DIRECCION _____
CIUDAD _____ D.P. _____ TEL. _____

ASOCIACION NACIONAL DE FABRICANTES DE TABLEROS AGLOMERADOS



Domicilio Social:
P.º de la Castellana, 77 CENTRO AZCA-EDIFICIO EDERRA 28046 MADRID
Tel. 456 01 61 Telex: 43436 VEVI-E • 44411 VEVI-E

Fábrica:
SAN ILDEFONSO
Tel. 47 00 00. Telex: 22030 SEGOVIA

INFORMACION TECNICA:

CITAV
CENTRO DE INFORMACION TECNICA
DE APLICACIONES DEL VIDRIO

P.º de la Castellana, 77. Tels. 456 11 61 - 456 20 61. 28046 MADRID
Galileo, 303-305. Tel. 321 89 50. 08028 BARCELONA

MOLDEADOS DE VIDRIO

VICASA

De venta en los principales almacenes de VIDRIO PLANO

El imperdible

tesatip, el papel que se adhiere una y mil veces a cualquier superficie.

tesatip es el imperdible de tesa. Porque tiene una banda adhesiva para pegarse y despegarse en cualquier tipo de superficie. Una o mil veces. Y nunca pasa desapercibido. Destaca, por encima de todo.

Por eso, si lo que tienes que decir no se puede pasar por alto, dilo con tesatip. No se perderá.

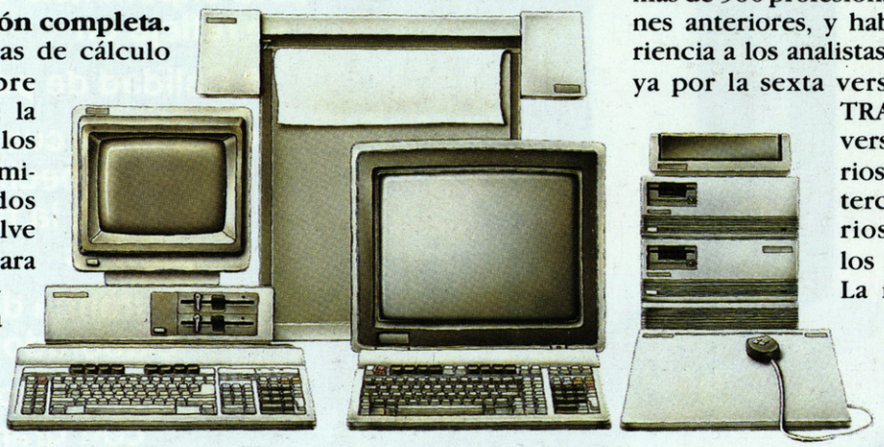
tesa

...y ya está.

El compromiso de SOFT con los arquitectos.

Este es el compromiso de SOFT con los arquitectos. Programas de elevadas prestaciones, en una biblioteca coherente en constante crecimiento, con novedades que se anticipan a las exigencias profesionales del momento, bien documentada, y acompañada de los servicios que la hacen permanentemente eficaz.

Documentación completa. Los programas de cálculo actúan siempre como una caja negra: la distancia que separa los datos que el usuario suministra de los resultados que el programa devuelve es demasiado grande para que se pueda comprobar a simple vista la exactitud de los procesos implicados. SOFT proporciona unos manuales permanentemente mantenidos al día, exahustivos y completos que proporcionan la información complementaria imprescindible a quienes usan sus programas. Y, en algunos casos, permite al usuario que lo desee seguir paso a paso el desarrollo del cálculo, para facilitar su comprobación detallada.



Los programas más avanzados. El primer programa de Mediciones y Presupuestos, que se ha convertido en un standard, es el PRESTO, del que más de 2.000 copias en 6 versiones están convirtiendo en sencillo lo que ha sido siempre un problema para muchos profesionales españoles. El primer programa interactivo de cálculo y dimensionamiento de pórticos de hormigón, TRAVE, el primero de dimensionamiento de redes eléctricas FASE... En el SIMO de 1986 presentamos el primer programa de CAD para la construcción, CADSTAR. En el SIMO de 1987 presentamos la versión UNIX de ese mismo programa, abriendo la perspectiva de ese famoso sistema operativo al colectivo español de la construcción, con resultados asombrosos. En enero de 1988 presentamos el primer programa de cálculo y dimensionamiento de edificios de hormigón armado capaz de afrontar el cálculo simultáneo del edificio en tres dimensiones, el SICE.

Altas prestaciones. Todos los programas son buenos en las demostraciones. Pero luego no todos son capaces de resolver las situaciones reales, que son las que hay que afrontar. Ello depende, en buena medida, de la experiencia de quienes realizan el análisis del programa. La tercera versión de PRESTO nació cuando más de 500 profesionales usaban ya las versiones anteriores, y habían aportado su experiencia a los analistas de SOFT. Ahora vamos ya por la sexta versión, y 2.000 usuarios. TRAVE está en la cuarta versión, y tiene 1.500 usuarios. CADSTAR está en la tercera, y tiene 400 usuarios en toda Europa, de los cuales 150 en España. La riqueza de contenido de estos programas es única en nuestro mercado. Todos los programas de la Biblioteca SOFT están redactados en el lenguaje C, el más profesional y eficiente de cuantos existen.

Mantenimiento riguroso. Un equipo de siete profesionales dedica su tiempo exclusivamente al servicio de mantenimiento que SOFT ofrece a sus clientes. Consultas telefónicas, actualización de versiones, recompra de programas anteriores a cambio de los nuevos con amortización en tres años, y cursillos de adiestramiento y de reciclaje, constituyen el cortejo de servicios que completan la Biblioteca.

Continuidad. Cambiar de programa suele ser necesario, porque aparecen nuevos títulos más operativos, por obsolescencia de los equipos... Pero cambiar tiene unas consecuencias muy importantes: puede perderse la mayor parte de la información que se ha ido introduciendo en el antiguo sistema, si los programas no dan continuidad. SOFT ofrece habitualmente los interfaces necesarios para recuperar esa información para el nuevo sistema. Y facilita la puesta al día de los programas ofreciendo a todos los usuarios un mecanismo de valoración de los antiguos programas al cambiarlos por los nuevos.

HEWLETT PACKARD
EQUIPOS DE INFORMATICA
SOFTWARE DE APLICACION

Proyectamos Futuro. SOFT

biblioteca de programas

Santísima Trinidad, 32, 5.º • 28010 Madrid • Tel. (91) 448 35 40 • Telex: 44537 SOFE E

REHAU®

Pioneros de la ventana de PVC en Europa

Esta experiencia como pioneros se refleja en

- **Calidad de perfiles y ventanas**
- **Tener en cuenta las costumbres específicas del país a la hora de la fabricación de los perfiles**
- **Garantía de éxito para el elaborador de ventanas**
- **Una empresa eficiente, con gran capacidad de almacenaje y plazos de entrega cortos**

Ventanas REHAU®

INDUSTRIAS REHAU, S. A.

ADMINISTRACION Y VENTAS:
Avenida de Castelldefels, 199
Teléfonos 664 00 11 – 664 11 61
Telex 57688 FPE E – Apartado 225
08860 CASTELLDEFELS/Barcelona

FABRICA:
Polígono Industrial Baix Ebre
Parcela 53–55
43500 TORTOSA/Tarragona

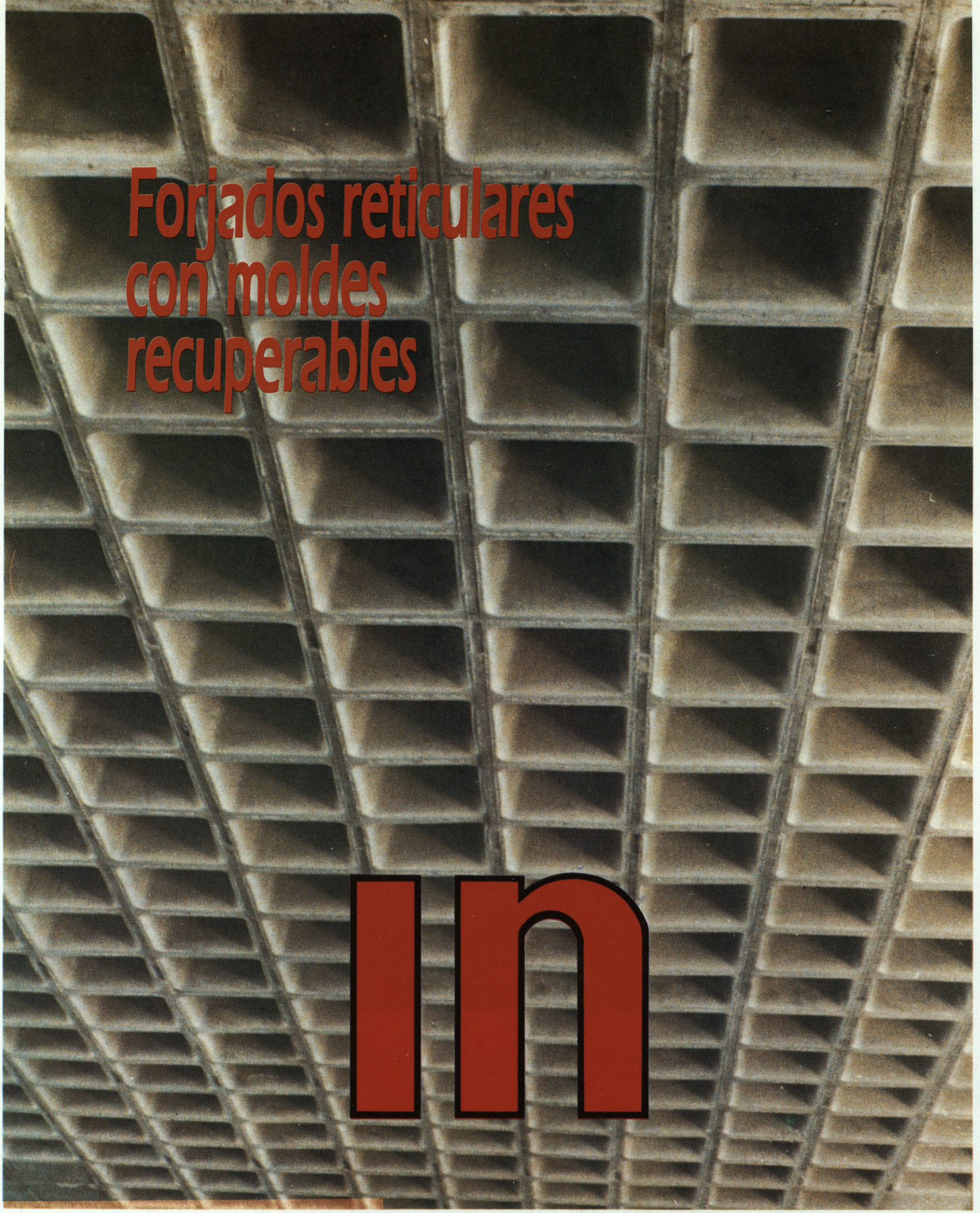
Referencia

Estoy interesado en conocer mas detalles.
Ruego tome contacto conmigo.

nombre/empresa

dirección

teléfono



andamios in s.a.

MADRID 28046
C/ Félix Boix, 9
Telf. (91) 459 26 54

BARCELONA 08921
SANTA COLOMA DE GRAMANET
Plaza Antonio Puigvert, 8
Telf. (93) 386 27 56

VALENCIA 46019
Avda. Primado Reig, 63, bajo
Telf. (96) 365 05 11

MALAGA 29006
Calle Lisboa, s/n, Nave 138-A
Polígono Industrial San Luis
Telf. (952) 35 39 10

Accoflex

Baldosas de PVC semi-flexibles, sin amianto

S.P. Heavy Duty

Baldosas de PVC semi-flexibles, reforzadas con cuarzo sin amianto

Armstrong

Pavimentos que visten

Solicite información a:

ARMSTRONG WORLD INDUSTRIES, S. A.
Pº de la Castellana, 135 - 14 A
28046 Madrid
Telf. 571 29 90

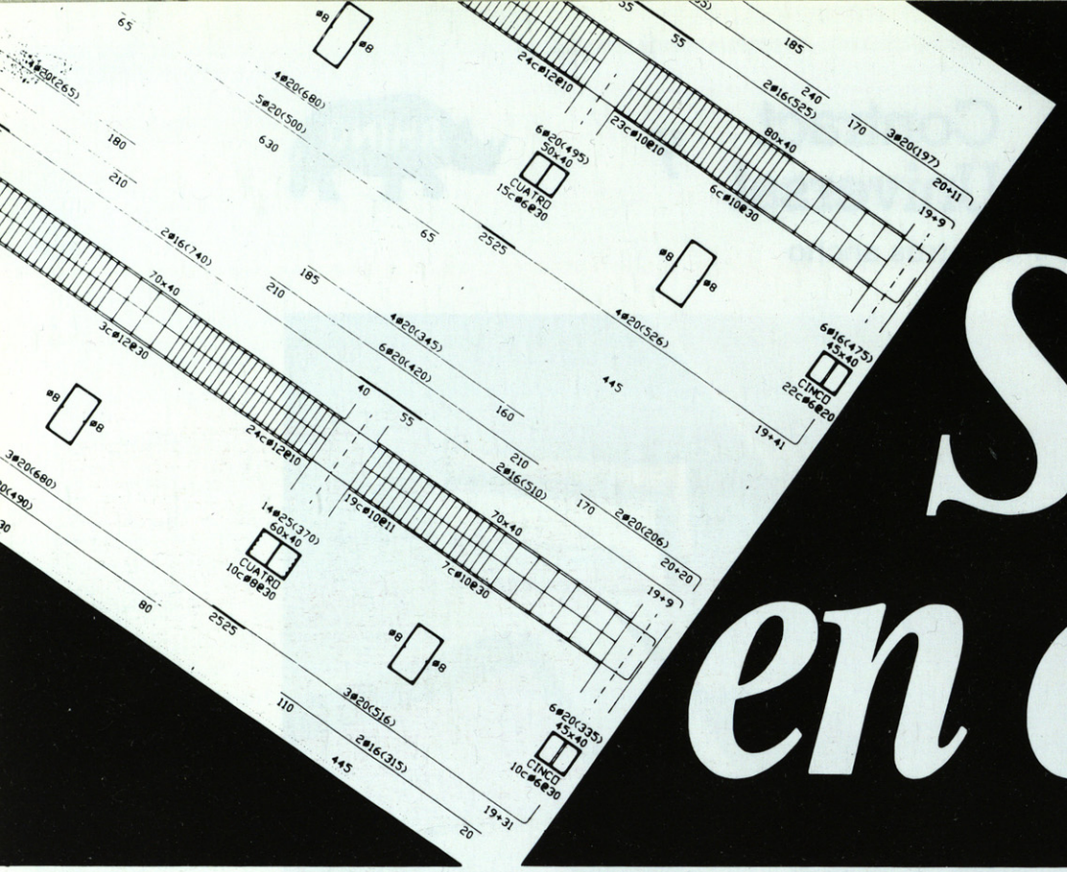
RHINOFLOOR Contract Universal y RHINO

Pavimento Técnico de PVC en rollo en 2 y 4 metros ancho

edificio por los suelos. . . . . .

Red de Distribuidores:

PLASTIBAR, S. L. - Vigo - Telf. (986) 41 22 77 • **DIMA, S. A.** - Gijón - Telf. (985) 14 86 60 **ALMACENES EL GRUPO, S. A.** - Madrid - Telf. (91) 468 38 77 • **NUPROCEM, S. A.** - Bilbao Telf. (94) 449 05 00 • **ACOSTA HERRERA** - Canarias - Telf. (928) 26 16 80 • **CORCHERAS ANDALUZAS REUNIDAS, S. A.** - Sevilla - Telf. (954) 64 36 83 • **NOU PAX** - Baleares Telf. (971) 46 44 60 • **INALTERA ESPAÑA, S. A.** - Barcelona - Telf. (93) 870 99 51 • **ARAGONESA DE REVESTIMIENTOS, S. A.** - Zaragoza Telf. (976) 41 33 50 • **RADEVI, S. A.** - Valencia - Telf. (96) 370 13 16



Star en casa

Programas para arquitectos

Tener un compatible en casa es hoy tan cotidiano como tener teléfono, televisión o máquina de escribir. Además, un compatible se amortiza fácilmente con la utilización de un programa de tratamiento de textos o una hoja electrónica.

Por eso, te ofrecemos la más completa, cómoda y rentable colección de programas para tu compatible. Para que multipliques al máximo la rentabilidad de tu ordenador. Y para que puedas saltar a la mecanización sin esfuerzos ni complicaciones.

Esta es nuestra colección de programas:

GO A Mediciones y Presupuestos. Incluye una base mínima de precios unitarios y descompuestos, para que redactes tu propia base de precios. Ajustes automáticos por unitarios y por rendimientos. Todos los formatos usuales de documentos impresos.

GO C Mediciones, Presupuestos y Certificaciones. Añade al anterior un módulo de redacción y/o revisión de certificaciones, y un módulo de comunicaciones, para que puedas enviar, para su posterior elaboración, los resultados del programa a un tratamiento de textos o a una hoja electrónica.

EH Análisis, Dimensionado y armado de pórticos ortogonales de hormigón armado, según EH82. Entrada gráfica, 15 combinaciones de carga de 7 esquemas diferentes –incluso viento y sismo–, plastificación de negativos, fisuración y adherencia. Cálculo encadenado. Permite el completo control de quien lo usa. Planos de armado a escala, enteramente acotados, por impresora o plotter.

EG Análisis de estructuras genéricas planas. Programa matricial de algoritmo muy avanzado, para estructuras de barras de eje rectilíneo y sección constante, con nudos de cualquier tipo, y en plano vertical u horizontal (placas y forjados). Entrada de datos automatizada, cualquier tipo de materiales, cualquier hipótesis de carga y apoyo, enorme potencia de cálculo (hasta 256 barras y 128 nudos), y control automático de errores en la introducción de datos. Resultados gráficos y numéricos.

CS Análisis, cálculo y armado de cimentaciones superficiales. Zapatas de todo tipo y vigas centradoras y de atado. Se ajusta a las recomendaciones de la EH82, y realiza todas las comprobaciones exigidas: flexión, cortante, fisuración, adherencia, punzonamiento. Entrada de datos interactiva, sobre modelos gráficos. Control y seguimiento del cálculo. Mediciones automáticas.

MC Cálculo y armado de muros de contención y de sótano. Interactivo, diseñado de acuerdo con toda la normativa vigente y apto para el proyecto de muros de cualquier geometría y estado de carga. Hasta dos sótanos.

FM Análisis y cálculo de forjados unidireccionales de viguetas o semiviguetas, pretensadas o no. Interactivo, permite el control del calculista en todo momento. Informa de las limitaciones de Normativa. Cálculo simultáneo de hasta 50 líneas de forjado.

IE Instalaciones eléctricas en baja tensión. Realiza el estudio completo y exhaustivo de la red y de los elementos de la instalación de un edificio, según la normativa vigente, incluyendo cálculo, medición y memoria, listos para visado.

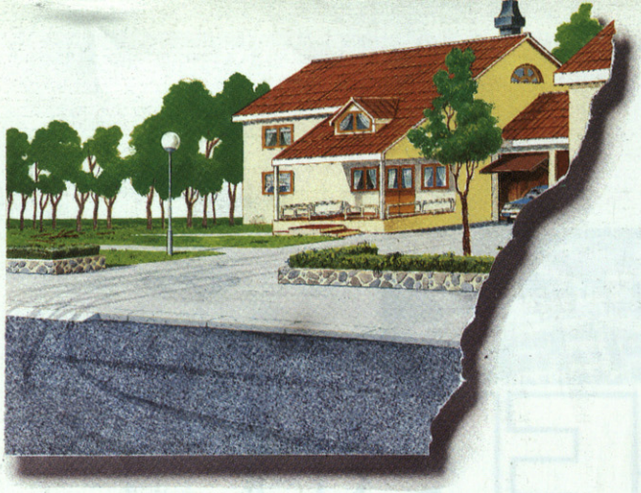
NT Cálculo de las necesidades caloríficas y del Kg de un edificio. Realiza el cálculo de las pérdidas térmicas por transmisión y por infiltración, según la normativa vigente, con toda clase de materiales, simples y compuestos. Simplificación de la entrada de datos, con cambio automático de parámetros, y repetición de zonas iguales. Generación automática de la ficha justificativa del Kg.

Solicítenos nuestro catálogo por teléfono, sin compromiso.

Star en vanguardia

STAR

MADRID. Apartado de Correos 10036. C. P. 28080. Tel. 448 33 62. BARCELONA. Tel. 218 19 20



Aislar una casa no es construirla lejos.

Pero es dejar lejos muchas cosas.

Es dejar lejos el frío, los ruidos, el fuego y hasta la contaminación. Con ISOVER.

Usted lo sabe mejor que nadie. A la gente ya no le basta con que su casa sea más o menos mona y que esté bien comunicada. Ahora se fijan en muchas otras cosas. Como en lo que hay detrás de las paredes.

Sí. Sus clientes saben que aislamiento es igual a confort. Es decir, si su casa no está bien aislada, además de soportar los ruidos del vecino, tendrán que pagarlo en calefacción. Lógicamente, un piso así ya no interesa a nadie. Y mucho menos a usted. Con ISOVER es otra casa.

LEJOS DEL RUIDO. La fibra de vidrio ISOVER, gracias a su estructura física porosa, es capaz de absorber hasta el 75% del ruido incidente. Eso, como aislamiento acústico.

LEJOS DEL FRIO. Como aislamiento térmico, tiene una conductividad de 0,03 Kcal/h m°C. A igualdad de resistencia térmica (R) ISOVER es el aislamiento más económico del mercado. En verano, el calor queda fuera. En invierno, ISOVER permite reducir hasta un 40% el recibo de calefacción, contribuyendo al mismo tiempo, a disminuir la contaminación ambiental.

LEJOS DEL FUEGO. ISOVER también es seguridad. Está clasificado M-O por el Laboratorio de Fuego del Instituto Nacional de Investigaciones Agrarias. O lo que es lo mismo, es absolutamente incombustible y no desprende gases tóxicos.

Visto todo esto, no se sorprenda al descubrir que aislar una casa con ISOVER es más económico de lo que usted se imaginaba: menos del 2% del valor de construcción de la vivienda.

Si quiere conocer cómo puede entrar ISOVER en sus planes, una vez tenga su obra proyectada, envíenos toda la información en un cuadernillo que le remitiremos. A través de un programa de ordenador tendrá solución para el aislamiento de su obra, cumpliendo las Normas Básicas de la Edificación (NBE CT-79 y NBE CA-82) del MOPU. Y todo eso, totalmente gratis.

Recuérdelo. Envíenos hoy mismo este cupón. Si no se decide por ISOVER, se quedará aislado. Lejos de sus competidores. Y muy lejos de sus clientes.

ISOVER

Con ISOVER es otra casa.

INCE
SELLO DE CALIDAD

Solicite información a ISOVER. Apartado 61.021, 28080 Mad

Nombre _____

Profesión _____

Dirección _____ C.P. _____

Población _____

SERIE HOTELERIE

inda

los cromados especiales

Solicite información a:

Inda España, S. A.
Azufre, s/n. Tel. (91) 656 64 30
Torrejón de Ardoz. 28850 Madrid

Bel Aqua, S. A.
Avda. Cervantes, s/n. Polígono Azbarren
Tels. (94) 449 52 00-449 51 54
48970 Basauri. Vizcaya

Cymsa
París, 127. Tel. (93) 322 32 11
08036 Barcelona

Diseño Gráfico: Javier G. del Olmo

DISEÑO FLEXIBLE

Más información: Tache el n.º 44
Tarjeta lector

CON PLACA DE POLICARBONATO LEXAN®

UNA NUEVA DIMENSION EN CREATIVIDAD

Gran parte de la arquitectura de hoy en día se caracteriza por el empleo de grandes superficies acristaladas que captan y dirigen la mayor cantidad de luz natural posible, dando una sensación de amplitud, tan necesaria en las zonas urbanas.

La placa de policarbonato LEXAN permite a los arquitectos diseñar estructuras acristaladas sin más limitación que la propia creatividad personal, ya que sus propiedades lo hacen posible:

* **CURVABLE EN FRIO**
* **MOLDEABLE**
* **VIRTUALMENTE IRROMPIBLE**
* **UN 50% MAS LIGERO QUE EL VIDRIO**
* **EXCELENTE TRANSMISION DE LUZ**
* **AISLANTE TERMICO Y ACUSTICO**

critesa división comercial

Mariscal Cabanes, 9 BADALONA (Barcelona)
Tel. (93) 387 37 00 - Telex 59549. CRIT E

Eduardo Requena, 2 MADRID-18
Tels. (91) 477 52 69 - 478 85 63

Delegaciones en toda España

® Marca Registrada por General Electric Company U.S.A.

LAMINAS DE BETUN ELASTOMERO SBS

DANOSA fabrica excelentes láminas de Betún Elastómero SBS, con armaduras de fieltro de poliester, fieltro de fibra de vidrio y film de polietileno, cumpliendo siempre la Norma UNE 104-242.

Las ventajas fundamentales de estas láminas son:

- Elevada resistencia al envejecimiento, alargando su vida útil por muchos años.
- Sorprendente resistencia al frío, no rompe a —20° C.
- Excepcional resistencia al calor (superior a 100° C), pudiendo soportar temperaturas superiores a las que se producen en una cubierta plana por acumulación de calor en verano.
- Gran elasticidad y capacidad de retorno elástico.

Estos productos son ampliamente conocidos y se comercializan bajo los nombres de POLYDAN, GLASDAN, DANOPLAX Y ESTERDAN ELASTOMEROS.

DANOSA tiene una experiencia de más de 120.000.000 de m^2 de diferentes productos fabricados que se han instalado en los cinco continentes.

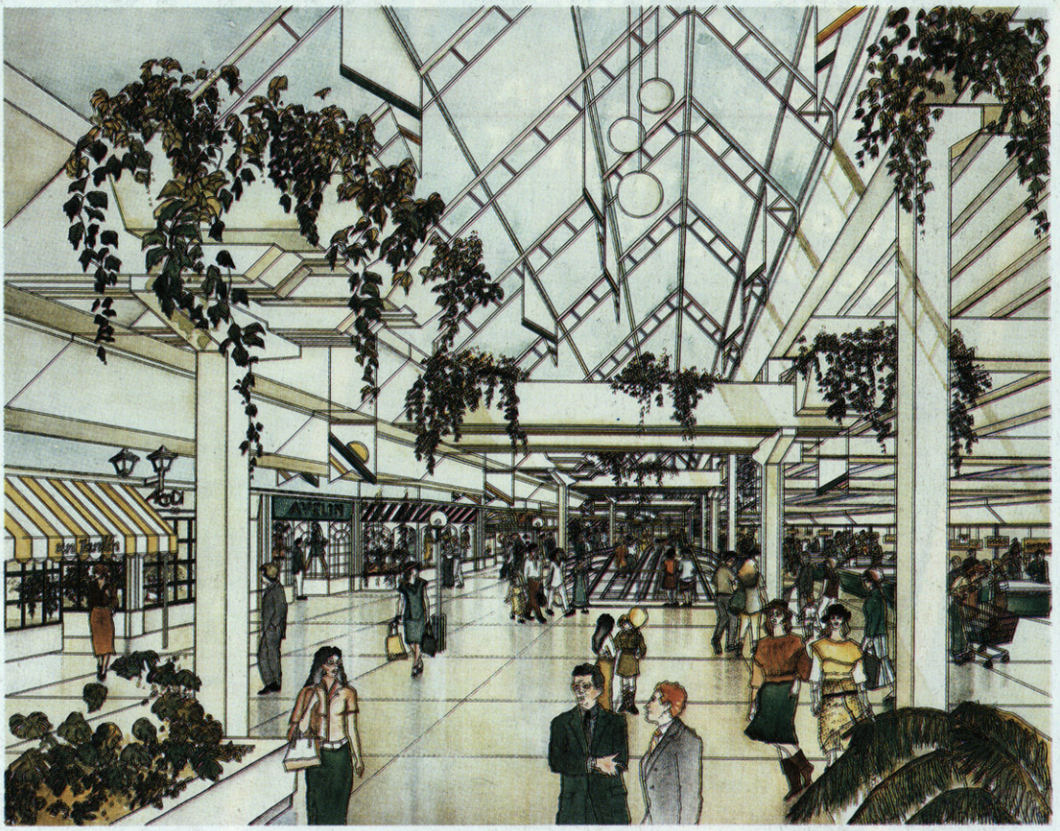
¡Consúltenos!

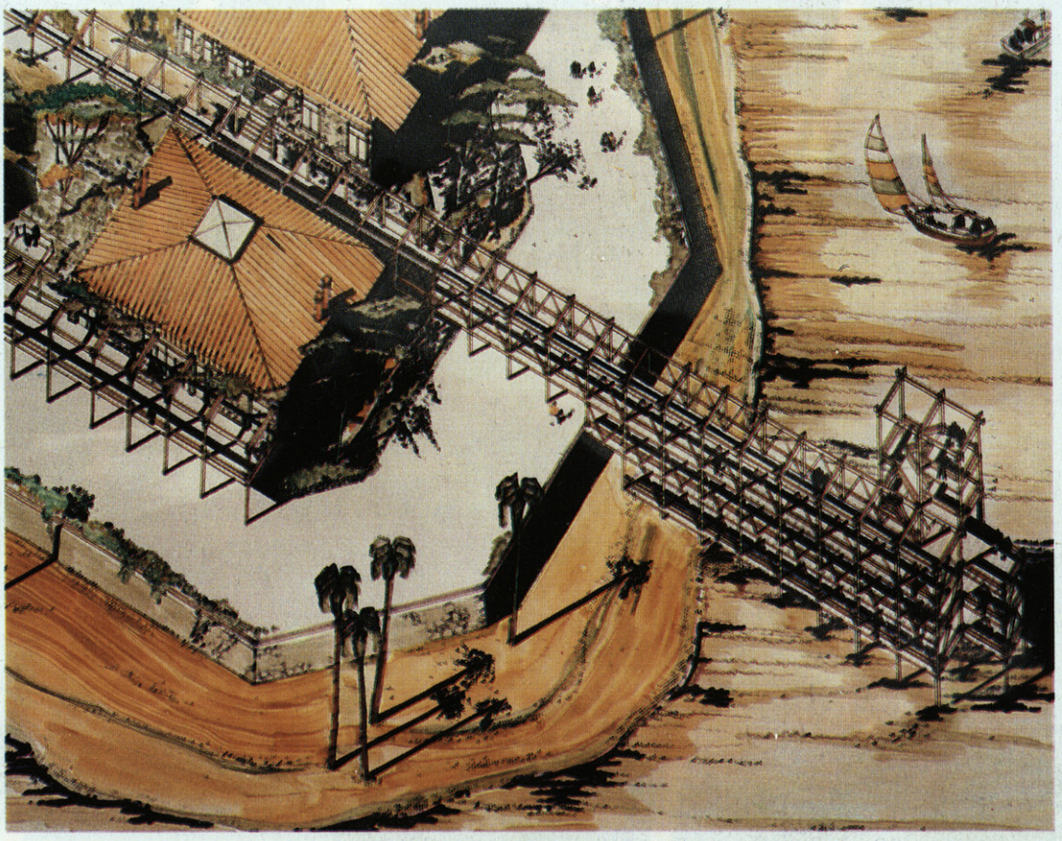
danosa

Factoría y Servicios Generales: Ctra. de Irún, Km. 18,700 - 28700 San Sebastián de los Reyes (Madrid) Tel.: 652 56 00 - Telex. 22869-45920

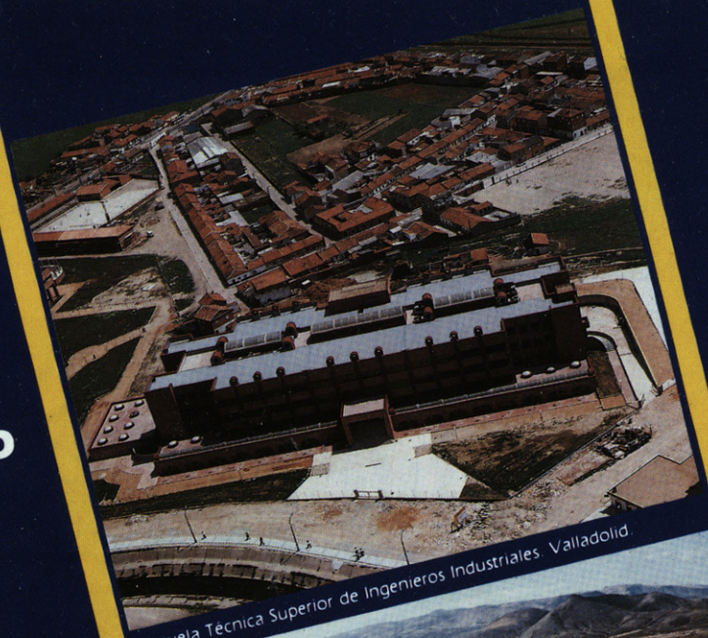
Cristina Donoso Paz

PERSPECTIVAS
6374050





INVESTIGACION CONOCIMIENTO PROFESIONALIDAD MEDIOS. GARANTIAS PARA EL GRAN PROYECTO DEL FUTURO



Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales. Valladolid.

Urbanización "Playa Roca". Costa Teguise. Lanzarote.

Facultad de Derecho. Zaragoza.

Urbanización "Doña Lola". Málaga.

Estamos convencidos de que todo proyecto nace desde el conocimiento, la investigación y la dedicación integra de su creador.
Y que todo ese esfuerzo, puesto al servicio de la colectividad, debe tener un reflejo patente en su resultado.
Por ello no regateamos ninguno de los medios a nuestro alcance para conseguir esa transformación óptima.
Experiencia, calidad y profesionalidad el servicio de las ideas, el conocimiento y el desarrollo.

GUVASA

GUTIERREZ Y VALIENTE, S. A.

DELEGACIONES

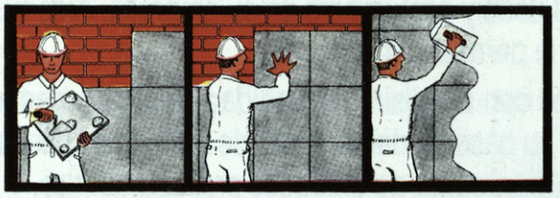
Madrid • Centro • Extremadura • Galicia • Castilla-La Mancha • Sevilla • Cádiz • • Málaga • Canarias • Exterior (Países Arabes y América Latina)

EL AISLAMIENTO TERMICO MEJOR Y MAS RENTABLE

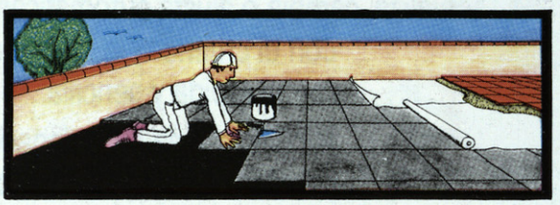
POLYDROS
VIDRIO CELULAR

Declarado de UTILIDAD para la edificación por el Ministerio de la Vivienda — Dictamen n.º 4507.

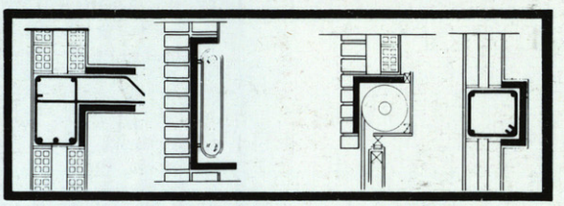
CHAPADO AISLANTE DE MUROS



CHAPADO AISLANTE DE TECHOS



CHAPADO AISLANTE DE TERRAZAS



CHAPADO AISLANTE DE PUENTES TERMICOS

DOCE PAJAROS DE UN TIRO:

- Aislamiento inalterable.
- Incombustible.
- No tóxico.
- Barrera de vapor.
- Anti-humedad.
- Calentamiento rápido del ambiente.
- Supresión de un muro.
- Menos peso.
- Más espacio útil.
- Menos obra.
- Construcción rápida.
- Menos escombro.

Edificio TORRE EUROPA en el Paseo de la Castellana de Madrid. Proyecto del arquitecto D. Miguel de Oriol. Aislado con POLYDROS.

Consulte sus problemas de aislamiento a nuestro Servicio Técnico.

POLYDROS, S.A.

Saturnino Calleja, 18 - Tels.: 415 54 45 - 416 15 45 - 415 63 61 - 415 64 98 - Madrid 28002

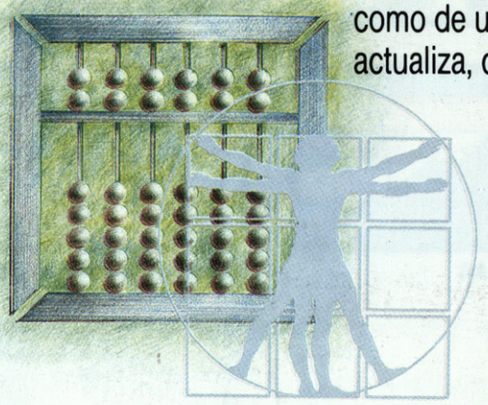
MYDAS

Convierte su tiempo en oro.

Si Vd. necesita informatizar su departamento de estudios, presupuestos y certificaciones, cualquiera que sea la actividad de su empresa, **MYDAS** es el programa más flexible del mercado que le permite adaptarlo **"realmente"** a la medida de sus necesidades.

La versatilidad de **MYDAS** es tal que permite modificar cualquier texto, menú o mensaje del programa, adaptándolo a cualquier idioma, a la terminología propia del sector y a los usos y costumbres de su empresa. Algo que SOLO **MYDAS** le permite hacer.

Dispone de ficheros con amplísima capacidad de almacenamiento, en los que Vd. instala su base de datos, tanto de materiales básicos como de unidades presupuestarias. Y luego, actualiza, cambia o ajusta automáticamente con el criterio que Vd. desee, de forma rápida y sencilla.



MYDAS rueda en ordenadores personales compatibles con 640K de memoria RAM y un disco duro de 10 Mb. Su sistema operativo es el MS/DOS 2.11 o superior. Y admite CUALQUIER IMPRESORA DE LAS EXISTENTES EN EL MERCADO.

Consúltenos y pídanos una demostración. Podrá constatar por qué **MYDAS** es **REY.**

FHECOR

INFORMATICA DE INGENIERIA

Pintor Juan Gris, 5-1º - 28020 Madrid
TELS.: 455 87 13 - 455 87 50

Entenza, 332-334-7º oficina 5.ª
08029 Barcelona

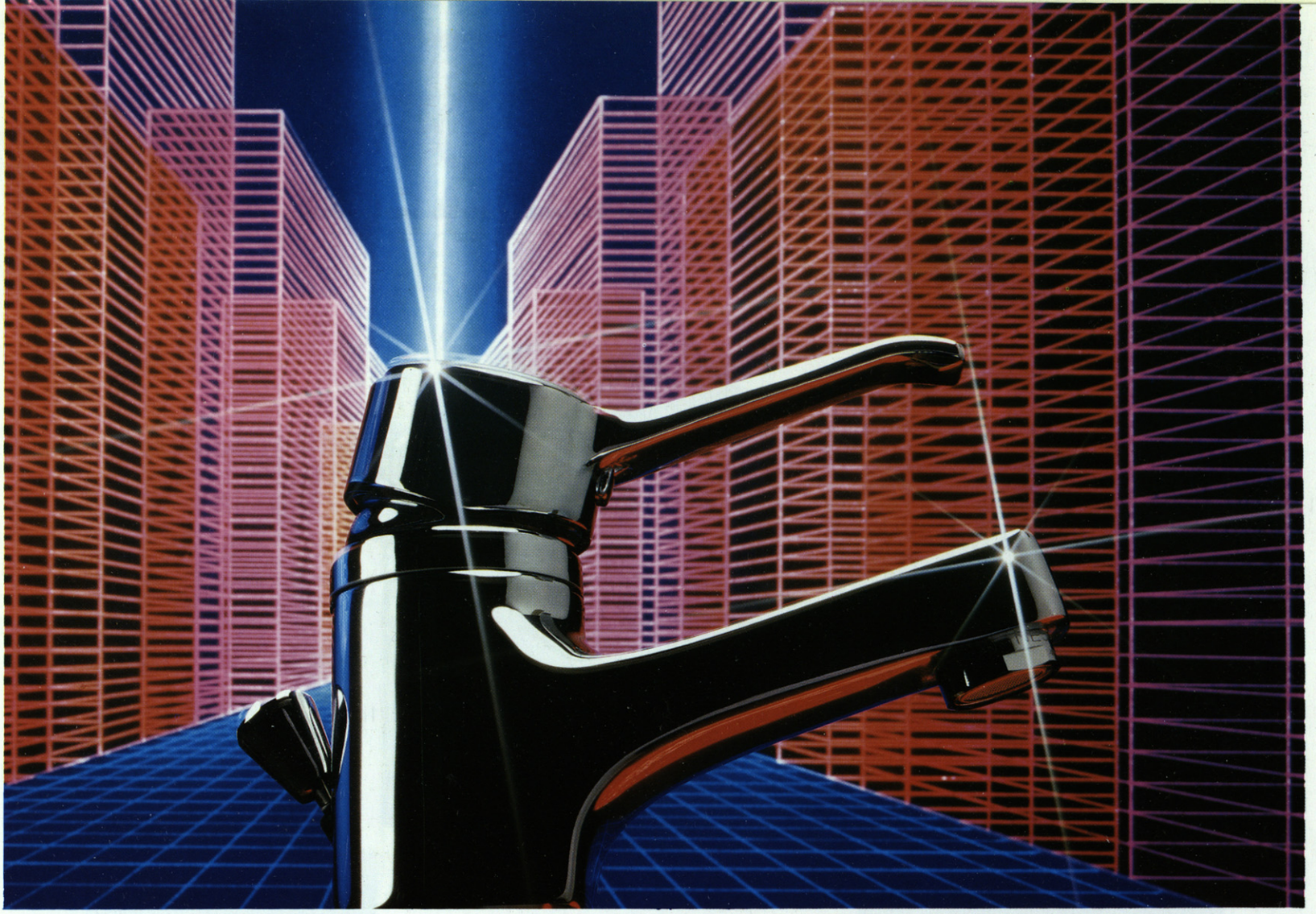
HEWLETT PACKARD

EQUIPOS DE INFORMATICA

SOFTWARE DE APLICACION

☐ Deseo más información sobre **MYDAS**
☐ Deseo una demostración sin compromiso

Nombre: _____
Profesión: _____
Empresa: _____
Dirección: _____
Ciudad: _____ C.P. _____
Teléfono: _____

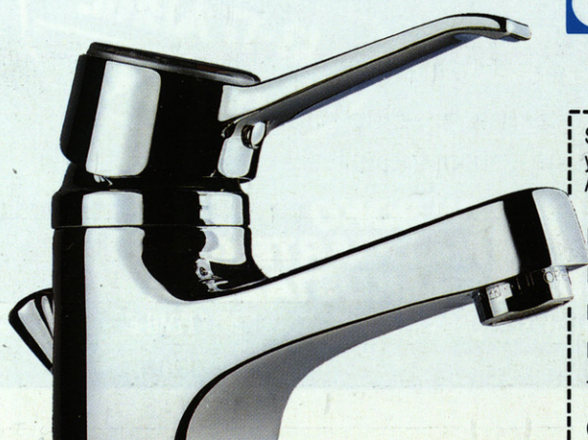


Impecable

Por dentro, compacta y precisa.
Por fuera, estilizada y cómoda.
Por dentro, lo último en tecnología.
Por fuera, lo último en diseño.

BASE '92, una creación de BUADES homologada internacionalmente y garantizada por muchos años.
BASE '92. Por dentro, impecable.
Por fuera ...también.

BUADES
GRIFERIA

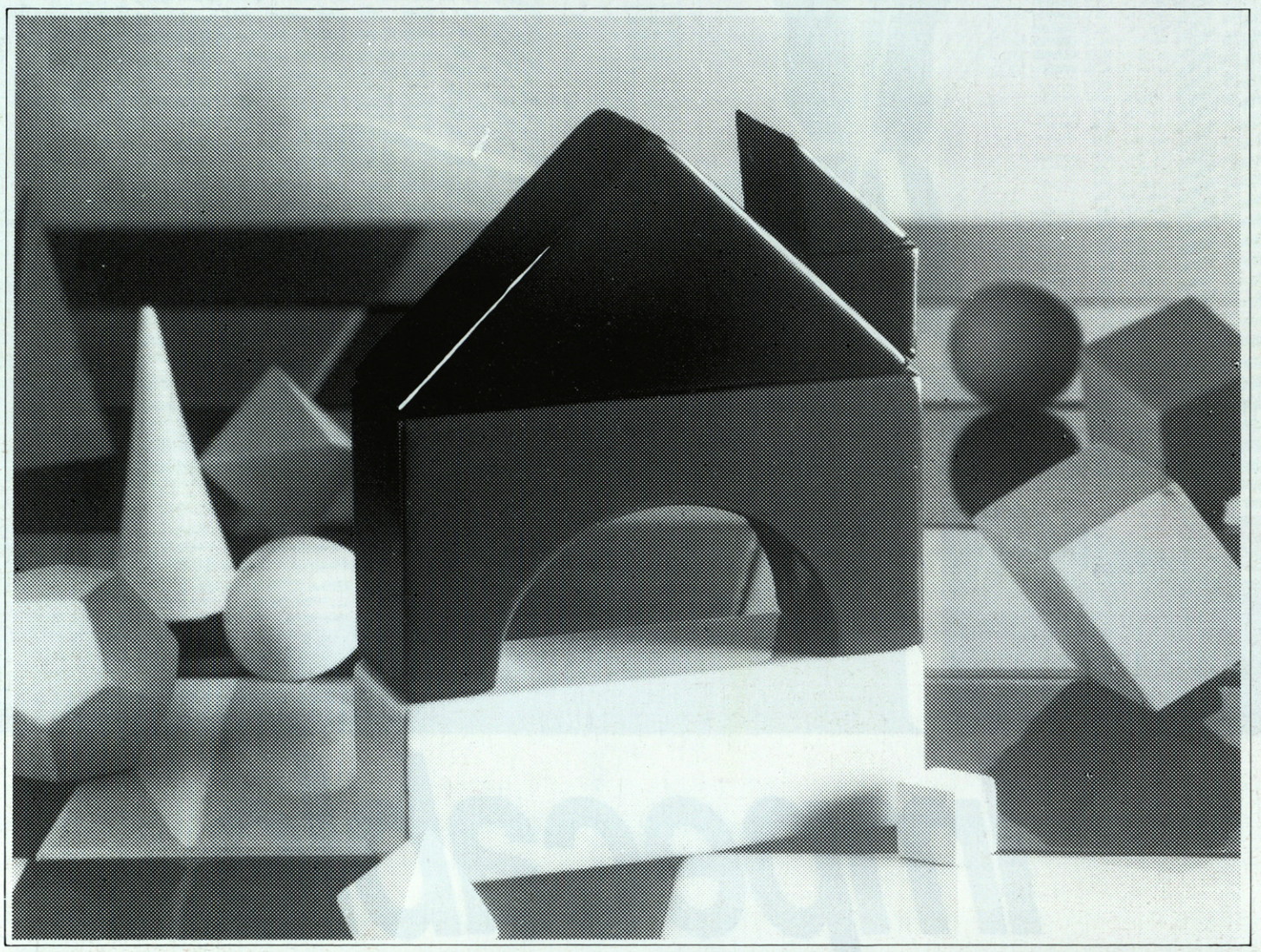


Solicite amplia información sin compromiso, rellenando y enviando este cupón a CASA BUADES, S.A.
APARTADO 744 • 07080 PALMA DE MALLORCA

Nombre .....
Profesión .....
Empresa .....
Dirección .....
Teléfono .....
C.P. ..... Población .....

B&S

INTERARK '88



BIENAL INTERNACIONAL DE ARQUITECTURA INTERIOR Y DISEÑO

Una muestra única que presenta la más amplia y completa selección de novedades aparecidas en los dos últimos años en el mercado europeo de los materiales y componentes para Arquitectura Interior y de los productos y elementos de Diseño contemporáneo para el hábitat.

BILBAO
13-17 ABRIL
(SPAIN)

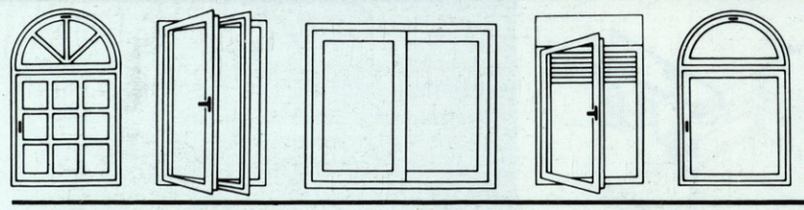
FERIA INTERNACIONAL DE BILBAO
BILBOKO NAZIOARTEKO ERAKUSTAZOKA

Apdo. 468. 48080 Bilbao, Tfno. (94) 441 54 00 - Telefax 442 42 22 - Télex 32617 FIMB-E.

IBERIA LINEAS AEREAS DE ESPAÑA TRANSPORTISTA OFICIAL

infe Instituto Nacional de Fomento de la Exportación

Empiece la casa por la ventana.



KÖMMERLING
Ventanas de PVC
Nº 1 EN EUROPA

Elija una ventana de PVC que impida el paso del ruido, del polvo y de las corrientes de aire. Una ventana que, por la calidad de sus materiales y la precisión de su funcionamiento, garantice un aislamiento térmico y acústico perfecto. Una ventana de fácil instalación, de duración ilimitada y que no precise mantenimiento.

Una ventana con un diseño de gran belleza que pueda adaptarse a todas las formas y dimensiones. Elija una ventana de PVC de Kömmerling, la marca de prestigio de Europa.

Los perfiles de PVC Kömmerling han sido verificados y reconocidos en España por el Instituto Torroja:

Amplia red de elaboradores en toda España:

Para mayor información dirigirse a: Kömmerling, S.A.
Dr. Castelo nº 10, 4º A 28009 MADRID. Tels. (91) 274 75 06/07. Telex: 49418 Koeme.

A-269

Deseo recibir Información de Kömmerling

Nombre _____

_____

Dirección _____

_____

Profesión _____

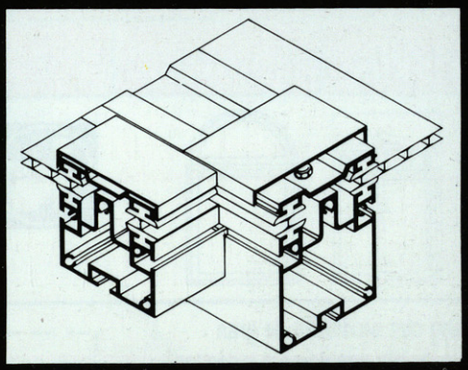
Ciudad _____ D.P. _____

Teléfono _____

lucernarios **hiberlux**®

espacio y luz

Los perfiles patentados Hiberlux en aluminio constituyen la armadura portante y mantienen el acristalamiento. Una junta en neopreno mantiene el aislamiento térmico. El perfil posee canales para drenar, el agua de condensación.



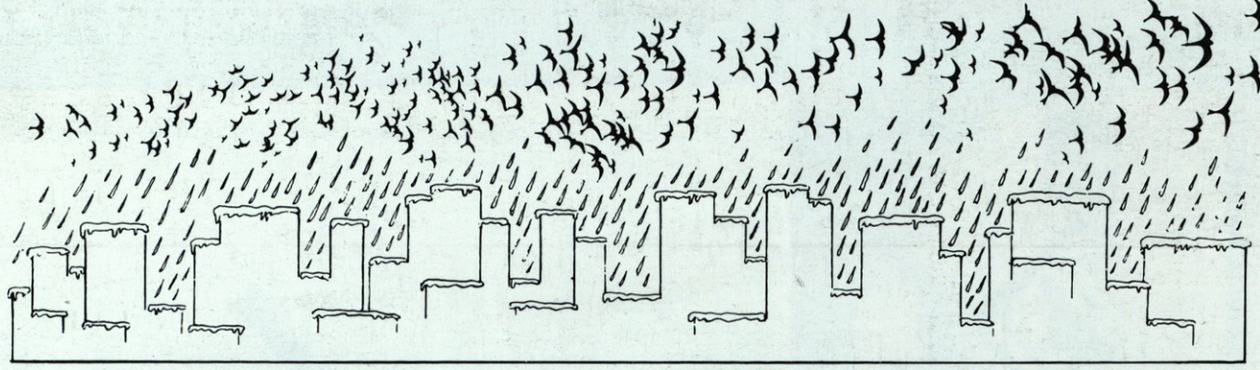
Ingenieros y técnicos asesoran a los arquitectos en las distintas fases de la preparación de los proyectos, asegurando el buen fin de los trabajos. Todos los perfiles son anodizables en diferentes tonos o tratados mediante lacados.

Industrias Iberia, S. A.

CONSTRUCCIONES METALICAS

FABRICA Y OFICINAS: *Polígono Industrial "PROCOINSA" - C/ Hierro, 20. Teléf. 675 12 07 - TORREJON DE ARDOZ (Madrid)*

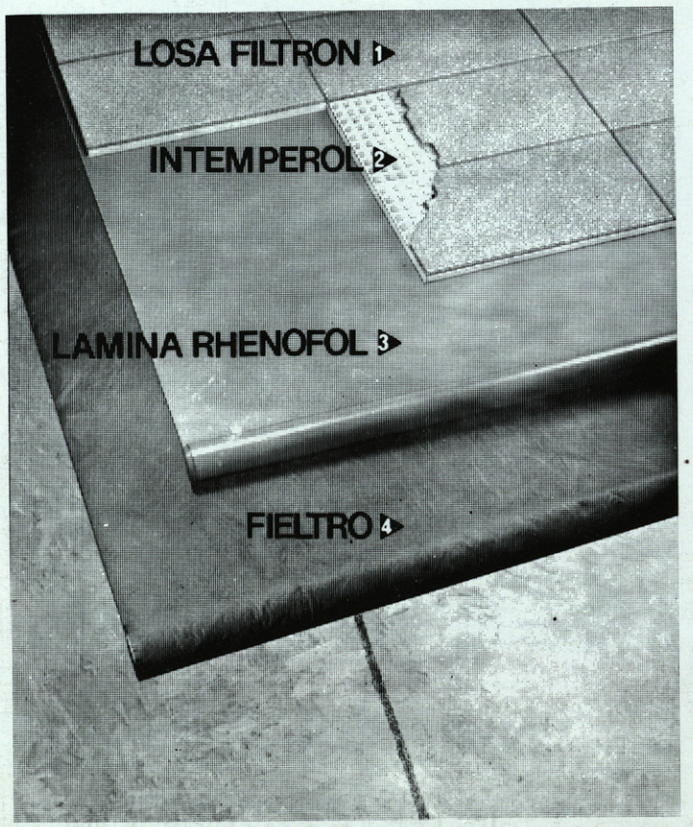
¡NO! A LAS SOLUCIONES PASAJERAS



intemper TF con losas FILTRON

Soluciones definitivas para cubiertas de grandes superficies

sistema integral de aislamiento, impermeabilización y pavimento para cubiertas de edificios.



① **LOSA FILTRON**
■ El agua de lluvia penetra y se desliza por su interior sin formar charcos en la superficie. ■ Elimina todos los puentes térmicos formados por tabiques interiores. ■ Hace innecesaria la barrera de vapor.

② **INTEMPEROL**
■ Forma parte de la losa FILTRON como base aislante y amortiguadora. ■ No absorbe absolutamente nada de agua o humedad gracias a la piel que lo recubre incluso por los cantos, al fabricarse de una sola pieza, sin cortes, ni mecanizados. ■ Con el aislamiento que proporciona, se cumple la norma básica: NB-CTE-79, "Condiciones Térmicas en los Edificios", en cualquier región de España.

③ **LAMINA RHENOFOL**
■ Tan elástica que se adapta, sin desgarrarse, a los movimientos del soporte. ■ Con ella, no es preciso tratar las juntas de dilatación, ni siquiera las estructurales. ■ Al ser resistente a microorganismos y raíces, puede hacerse la cubierta totalmente horizontal, sin pendientes, y realizar zonas ajardinadas con sencillez y seguridad.

④ **FIELTRO**
■ Independiza al sistema Intemper TF del soporte resistente.

intemper española, s.a.
Central: Vinaroz, 38-T. (91) 4164058*
Telex 46121 MPER – MADRID-2

MIEMBRO DE LA ASOCIACION NACIONAL DE LA IMPERMEABILIZACION A.N.I.

Depósito de agua. Madrid. Septiembre 1986

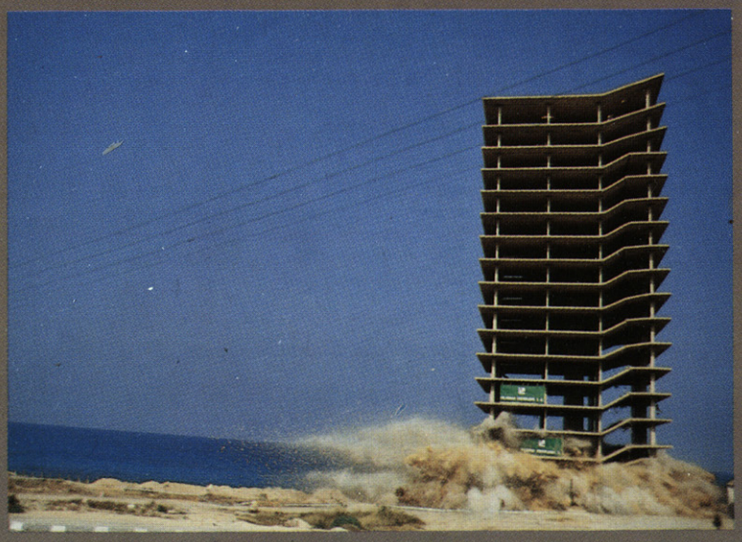
Chimenea de hormigón armado. Sevilla. Marzo 1986

VOLCONSA

Cochabamba, 19
Teléf. 458 17 57
MADRID 28016

VOLADURAS CONTROLADAS, S.A.

Torre de la Illeta



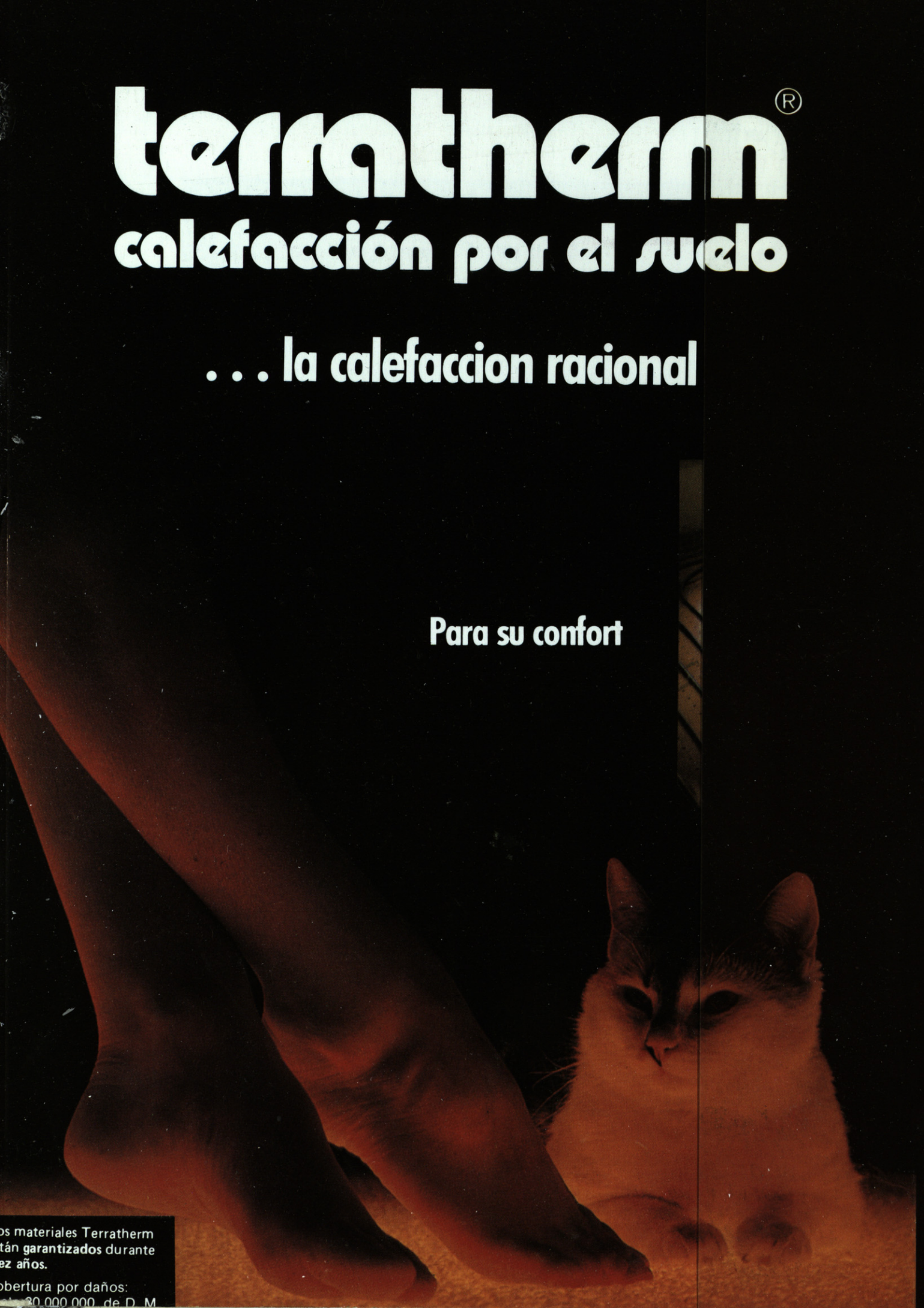
Campello (Alicante). 20 - Mayo - 1987

terratherm®

calefacción por el suelo

. . . la calefaccion racional

Para su confort



¿Por qué el suelo radiante?

os materiales Terratherm
tán **garantizados** durante
ez años.

obertura por daños:
80.000.000 de D. M

DRAGADOS
Y CONSTRUCCIONES, S.A.