

Arquitectos marginados Marginalized Architects

Bruno Zevi

Ebrio de música, me he visto frecuentemente atraído por la noticia de que cierta composición, del 600 o del 800, era ejecutada por primera vez. He ido al auditorio preguntándome el motivo de un olvido tan persistente. Al final del concierto siempre he comprendido la razón: esa obra había sido archivada porque no tenía ningún valor. El “descubrimiento” era sólo fruto de las acrobacias intelectuales de otros.

No caeré entonces en la trampa que puede suponer el improvisar arquitectos desconocidos. Si son de verdad desconocidos, no puedo ni siquiera hablar de ellos. Si les recordara como relevantes, habría hablado ya de ellos en cualquier libro o en la revista. Por lo tanto, no tengo ninguna revelación que hacer, sólo llamadas. ¿Cuántas?, 3782, pero me limito a $3+2+1000$.

Tres figuras bien advertidas por los especialistas, pero no asimiladas profundamente por los críticos, e ignoradas por los profesionales. Son Frank Furness, Rudolph Michael Schindler y Theo Van Doesburg.

Maestro de Louis Henri Sullivan, Furness caracteriza con sus construcciones el tejido urbano de Filadelfia. Incorpora y exalta el eclecticismo, contesta al lenguaje académico con irrupciones gramaticales y sintaxis groseras, agresivas, sanguinarias, exentas de cualquier acento vernáculo. Blasfemias arquitectónicas, anatemas, maldiciones.

Que yo sepa, no se da una cosa similar en todo el continente de los Estados Unidos. Y tampoco en Asia o en África. ¿Pero cuántos arquitectos jóvenes adultos o ancianos, tienen la marca de su inspiración? No he encontrado ni siquiera uno. ¿Y por qué?

Yo le doy esta explicación: Furness es un ecléctico. Pero su eclecticismo es un acto constante de valor, de eversión; mientras que, en general, el eclecticismo es producto de la cobardía, de la evasión, de la confusión, de la vergüenza. Por eso ha sucedido que los arquitectos creativos, anti-eclécticos, no podían captar su mensaje. Tras el fango y el mal olor dejados por el *post-modern*, ¿queremos volver a mirar a Frank Furness?

R.M. Schindler, austríaco-americano: objeto de estudios, ensayos y libros, se conoce todo de su producción, menos su significado. Contraprueba: existen decenas de discípulos de Richard Neutra, un maestro probablemente muy inferior a Schindler que, de hecho, no tiene discípulos.

¿Por qué tal olvido? No es fácil individuar esta razón. Neutra es un mendelsohniano sin ser expresionista; en cada encargo, intenta recordar a F. Ll. Wright, pero no lo consigue ni siquiera en mínimo grado. Schindler en cambio provoca el terremoto del cubismo originario, lo rompe con Wright, y vive esta compleja ecuación de manera inquieta, turbulenta, intolerante. Quizás no es el único en completar esta operación; pero no recuerdo ninguno que lo haya hecho con tal inspiración.

Los pilares son dos, como es sabido: Wright - Le Corbusier. El desafío está en investir a Le Corbusier con los vacíos espaciales de Wright. Y esto lo recoge el mismo Le Corbusier en la capilla de Ronchamp y en el pabellón

A musical drunkard, I have frequently been attracted to the announcement that some composition, one of some author's 600 or 800 works, is to be performed for the first time. I go to the auditorium asking myself the reason for such a persistent oblivion, and I always understand the reason by the end of the concert: the work had been in such dark storage because it did not have any value. The “discovery” was only the fruit of the intellectual acrobats of others.

I will not, then, fall into the possible trap of “introducing” unknown architects. If they were really unknown, I could hardly talk of them. If I recall that they were relevant, I would already have written of them in a book or in the journal. So, I do not have any revelations to make here, only calls. How many? 3782, but I will limit myself to $3+2+1000$.

Three figures, well known to specialists, but not very deeply assimilated by critics, and ignored by professionals: Frank Furness, Rudolph Michael Schindler, and Theo Van Doesburg.

The teacher of Louis Henri Sullivan, Furness characterized the urban fabric of Philadelphia with his constructions. He incorporated and exalted eclecticism, and responded to academic language with grammatical irruptions and rough, aggressive, bloody syntaxes, void of any vernacular accent. Architectonic blasphemies, anathemas, curses: such were his staples.

As far as I know, there is nothing similar in the rest of the United States, nor in Asia, nor in Africa. Yet how many architects, young, adult, or older, bear the mark of his inspiration? I have not found even a single one —why?

This is my explanation: Furness was an eclectic, but his eclecticism was a constant act of valour, of brave desolation, while in general eclecticism is the product of cowardliness, of evasion, of confusion and shame. For this reason, creative and anti-eclectic architects have not been able to grasp or harness his message. After all the mire and bad odour left by the postmodern, —do we really want to look at Frank Furness again?

R. M. Schindler, an Austrian-American: the subject of studies, essays and books; all of his work is known, except for its meaning. Counterproof: there are dozens of disciples of Richard Neutra, probably a master quite inferior to Schindler who, as it turns out, has no disciples.

Why such neglect? It is not easy to specify the reason. Neutra was a Mendelsohnian without being an expressionist; with every commission he strived to recall Frank Lloyd Wright, but even the most minimal degree of success in this regard has proved elusive. Schindler, in contrast, unleashed an earthquake of originary cubism, broke with Wright and lived this complex equation out in a disturbed, turbulent and intolerant way. Perhaps he is not alone in having completed this operation, but I cannot think of anyone to have done it with such inspiration.

There are, as is known, two pillars: Wright and Le Corbusier. The rivalry lies in the attribution to Le Corbusier of the filling of Wright's spatial voids, something Le Corbusier did himself in the Ronchamps chapel and in

Philips de Bruselas. Son extraordinarios monumentos informales, no expresionistas, no wrightianos. Schindler ha indicado una vía diversa, libre de lo informal. Y espera obtener una reverberación en la lingüística arquitectónica.

El tercer personaje es decididamente más incisivo y provocador. Sobre Theo Van Doesburg, el grupo De Stijl, el neoplasticismo, han aparecido numerosos libros y ensayos; el interés no disminuye con el paso del tiempo. Pero sus reflejos en la arquitectura son escasos y vagos. Mecanismos de nudos angulares, balcones y terrazas en un no parar, pequeños pabellones de exposiciones, casetas en el mar con separaciones bidimensionales, casitas en la montaña que registran la poética de los volúmenes de cajas negados, descompuestos, reducidos después a lajas reensambladas de tal forma que no se reconstruye una forma cúbica compacta. Pero el pensamiento de Van Doesburg trasciende los mecanismos compositivos y llega al corazón de las cuestiones arquitectónicas.

Función y forma: dilema vacío, insensato, absurdo. ¿La forma sigue a la función? Y ¿quién inventa la función, es decir el programa edilicio?

¿Quizás la sociedad, el cliente? ¡No, hombre!, conocen solamente las funciones obsoletas, consolidadas, anacrónicas. ¿Cómo se expresan las funciones formales si no es a través de un lenguaje formal que no es capaz de asimilar? Por lo tanto, ¿viene primero el lenguaje que la función?, ¿es el lenguaje el que sigue a la forma?

Los principios enunciados en 1925 y reelaborados en una conferencia en 1930 en Madrid son fundamentales, inalienables e insustituibles; pero están prácticamente marginados y olvidados por la cultura arquitectónica actual. Me voy a referir a algunos de ellos, con breves comentarios:

I. "La forma. El arquitecto moderno en vez de partir de una forma *a priori*, afronta *ex-novo*, para cada tema, el compromiso proyectual. La forma es *a posteriori*". De palabra, el consenso es unánime: no hay arquitecto, no hay profesor de proyectos arquitectónicos que no comparta esta tesis. Todos la aplauden y la ponen como meta. Pero se propaga el formalismo, la forma *a priori*, la indiscriminada mezcla de formas *a priori*.

II. "Los elementos. La nueva arquitectura se desarrolla motivada por los elementos constructivos: luz, función, materiales, volúmenes, tiempo, espacio, color. Estos elementos son, al mismo tiempo, creativos". Los elementos del viejo discurso académico (columna, pilastra, cubierta, puerta, ventana, etc.) han desaparecido. Naturalmente, el orden de los elementos es discutible; podría ser espacio-tiempo, volumen, función, luz, materiales, color.

IV. "Lo informe. La nueva arquitectura es informe, no acepta moldes preestablecidos en los que volcar los espacios funcionales, no reconoce tipos inmutables. La división y subdivisión de los espacios internos y externos actúan mediante planos que no tienen una forma individual. Por eso, estos



Vista del interior de la biblioteca. El libro en esta obra es el verdadero protagonista. Libros que se han de ver desde dentro y desde fuera, como Zevi dice, un edificio que incite a una *promenade*, de noche y de día, entre aquellos últimos libros salidos a la calle y disponibles para todos. Como siempre, para el crítico, la arquitectura como recorrido, recorrido aquí abierto y accesible, desde el ámbito físico y el metafórico, recorrido en la cultura. Espacio que sea propicio para leer, hablar y escuchar. Sala ambivalente, de lectura y conferencias. Las estanterías como elementos móviles, que además de contenedores, configuran espacios varios en su mutabilidad.

View of the interior of the library. In this work, the real protagonist is the book. These books have to be seen both from the inside and the outside, as Zevi says, so the building ought to incite a *promenade*, night and day, between the latest book, available to everyone. As always, for this critic, there is an evident route, open and accessible from both the physical and metaphorical levels, a route through culture. A propitious space for reading, talking and listening. A hall suited for reading and for lectures. The bookshelves are mobile elements and, apart from being the necessary containers, organize various spaces through their mutability.

the Philips pavilion in Brussels. These are extraordinary informal monuments, neither expressionist nor "Wrightist". Schindler showed a third way, free from the informal, and hoped to evoke an echo in architectural linguistics.

The third persona is decidedly more incisive and provocative. Numerous books and articles have appeared on Theo Van Doesburg, the "De Stijl" group and neo-plasticism; interest has not waned over time. Yet there are few reflections of his activity in architecture, and those few are vague. Mechanisms of angular nodes, endless balconies and terraces, small exhibition pavilions, beach houses with bi-dimensional separations, country cabins with intersecting roofs, mountain houses which can be scanned by the poetics of decomposed and negated boxes, reduced later to re-assembled slabs in such a way that a compact cubic form is not rebuilt. Yet Van Doesburg's thought transcends such compositional mechanisms, going to the heart of architectonic questions.

Function and form: insensate, vacuous, absurd dilemma. Does form follow function? Then who invented the function, or, in other words, the building program?

Perhaps society, or the client? No sir — they only know obsolete, already consolidated, anachronous functions. How are formal functions expressed if not by a formal language that is impossible to assimilate? Does language then come before function? Is it the language that follows the form?

The principles enunciated in 1925 and reelaborated in a conference in Madrid in 1930 are fundamental, inalienable, and irreplaceable. Yet they are effectively marginalized and practically forgotten by contemporary architectural culture. I will refer only to some of them, with brief adumbrations.

I. "Form. The modern architect, instead of starting with an *a priori* form, confronts anew, for each theme, the design commitment. Form is *a posteriori*. On first hearing, the consensus is universal: there is no architect nor architectural design professor who does not share this thesis. All applaud it, all see it as a goal. Nonetheless, what is propagated is formalism, the *a priori* form, the indiscriminate jumble of *a priori* forms.

II. "Elements. The new architecture develops by the cause of construction elements: light, function, materials, volumes, time, space, colour. At the same time, these elements are creative." The elements of the old academic discourse (column, pilaster, roof, door, window, etc.) have disappeared. Naturally, the order of the elements is arguable; it could be space-time, volume, function, light, materials, colour.

IV. "Shapelessness. The new architecture is shapeless, rejecting pre-established moulds for its functional spaces; it does not recognize changeless typologies. The division and sub-division of internal and

Estación Central de Nápoles. En colaboración, entre otros, con Pier Luigi Nervi, Luigi Piccinato, Giuseppe Vaccaro y Ugo Viale. Fruto de tres proyectos premiados ex aequo en el concurso de 1955, Zevi dice haber intervenido poco en el resultado final, aunque sí en su concepción. La intención original se puede todavía vislumbrar: no es un edificio construido, sino una plaza cubierta que permite un intercambio fluido entre los trenes y la ciudad. Tres gestos lo consiguen: 1º, no hay división alguna entre el ingreso y la zona de los trenes; 2º, no existen puertas, ya que no es un edificio, sino un elemento de la ciudad; 3º, se concibe como un soportal, un gran soportal, un recorrido cubierto como concepto que se prolonga en la ciudad. El logro para Zevi de esta obra, es ser un eslabón más, junto con las estaciones de Florencia y Roma, de la batalla contra la monumentalidad y el derroche típicos de la construcción pública italiana.

Naples Central Station. Collaborators: Pier Luigi Nervi, Luigi Piccinato, Giuseppe Vaccaro, Ugo Viale and others.

The fruit of three projects which won ex-aequo awards in the 1955 competition, Zevi claims to have intervened very little in the final result, although substantially in its conception. The originary intent can still be detected; it is not a building so much as a covered plaza that allows for a fluid interchange between the city trains. Three features achieve this condition: 1º, there is no division whatsoever between the entrance and the actual area of the trains. 2º, there are no doors, since it is not a building but rather an element of the city. 3º, It is conceived as an arcade, a large arcade, a covered route which, as a concept, is extended into the city. For Zevi, the achievement of this work is its participation, along with the stations of Florence and Rome, in the battle against monumentality and the typical squanderings of Italian public works.



planos se pueden extender al infinito, desde cada parte y sin interrupciones: No a la tipología. No a las estampas. No a la división y a la subdivisión estática de los espacios. No a la individualidad de los elementos divisorios. En otros términos, no a la proporción, el pseudoconcepto más reverenciado y exaltado, el más insensato y absurdo del bagaje académico.

vi. "Lo monumental. La nueva arquitectura, además de monumental, es más bien una arquitectura en transformación, ligera y transparente. Ha disociado la idea 'monumental' de "grande" y "pequeño". Miremos en torno. Vivimos entre monumentos: ridículos, grotescos, sin respiración, veleidosos, un panorama nauseabundo. Son monumentales incluso las perreras.

vii. "El hueco. La nueva arquitectura no reconoce componentes pasivas: ha vencido el hueco. La ventana no es ya más un agujero en el muro". Digámoslo claramente: para encontrar una ventana que no sea un hueco en el muro, se necesita andar durante kilómetros, quizás durante decenas de kilómetros.

viii. La planta. La nueva arquitectura ha destruido el muro suprimiendo el dualismo entre lo interno y lo externo. Emerge una planta nueva, una planta abierta, totalmente distinta de aquella del clasicismo, ya que los espacios internos y externos se compenetran". Cfr Aldo Rossi, Ricardo Bofill, Michael Graves & company, mas no en pocas ocasiones otros, desde James Stirling hasta I.M. Pei y Cesar Pelli.

xii. "Aspecto estático. La nueva arquitectura es anticlásica, sus varios espacios no están

external spaces operates through planes which do not have an individual form. As a result, these planes can be infinitely extended, from each part and without any interruptions. No to typology, No to stamps; No to the static division and subdivision of spaces. No to the individuality of dividing elements; in other words, No to proportion—the most senseless and absurd of all the academic baggage.

vi. "The monumental. The new architecture, apart from being monumental, is rather an architecture in transformation, light and transparent." The idea of "monument" is no longer associated with "big" and "small". Look around, we live among monuments: ridiculous, grotesque, suffocating, whimsical..., a nauseating panorama. Even doghouses are monumental.

vii. "The bay. The new architecture does not recognize passive components: it has triumphed over the bay. The window is no longer more than a hole in the wall." Let us put this more clearly: to find a window which is not a hole in the wall, one would have to walk for miles, perhaps dozens of miles.

viii. "The ground plan. The new architecture has destroyed the wall, suppressing the dualism between the internal and the external. A new floor plan emerges, an open floor, totally distinct from that of classicism; now internal and external spaces interpenetrate." Think of Aldo Rossi, Ricardo Bofill, Michael Graves & company, and others, often enough, as well, from James Stirling to I.M. Pei and Cesar Pelli.

Proyecto para el puente Garibaldi de Roma. En colaboración con Carlo Cestelli Guidi, Antonio Di Carlo, James Ferris, Domenico Gentiloni Silferj y Myron Goldsmith. Diseño de vanguardia, concebido sin embargo como diálogo entre el antiguo puente y la ciudad. La cadencia romana viene dada por el peso figurativo de los "vanos" encuadrados por los elementos estructurales: serán los espacios los que determinen la "solidez" del puente, como sucede en los ejemplos antiguos. Como dice el crítico, al preferir la ejecución del puente actual, de escaso interés, a esta valiente solución, se pierde la oportunidad de verificar, en el centro de Roma, un gesto moderno y de calidad, tan escasos en la ciudad.

Project for the Garibaldi de Roma bridge. Collaborators: Carlo Cestelli Guidi, Antonio Di Carlo, James Ferris, Domenico Gentiloni Silferj and Myron Goldsmith. An avant-garde design, it is nonetheless conceived as a dialogue between the old bridge and the city. The Roman cadence is implicitly given in the "vaults", bound around by the structural elements: these are the spaces that determine the "solidity" of the bridge, just as occurs with the old examples. As the critic says, in preferring the construction of the present bridge, of little interest, over this valiant solution, the opportunity was lost to establish a modern gesture in the center of Rome, and one of quality as well, scarce enough in the city.



comprimidos en un cubo cerrado. Las distintas células espaciales se desarrollan en sentido excéntrico, desde el centro hasta la periferia del cubo. La casa moderna dará así la impresión de estar liberada, suspendida en el aire, hostil a la gravitación natural". ¿Cuántas "casas modernas" existen, después de Falling Water?

XIII. "Simetría y repetición. La nueva arquitectura ha suprimido la monotonía iterativa, y ha destruido la igualdad de las dos mitades, la simetría". La nueva arquitectura no distingue un "delante" del "detrás", la "derecha" de la "izquierda" y, si es posible, ni siquiera lo "en lo alto" de "en lo bajo". Se podría ironizar: como si nada hubiera sido dicho.

La revista *La architettura, cronache e storia* rechaza sistemáticamente publicar edificios simétricos. Devuelve los dibujos y las fotografías a sus autores, con una nota telegráfica: "Tristes y abatidos, pero no tienen cabida porque son simétricos". Respuesta: ¿porqué? Todavía existe gente que no comprende el porqué.

Y volvamos a los otros dos marginados, para los que son suficientes pocas palabras.

Son William Morris y Adolf Loos, figuras notabilísimas ambas. La descomposición del aparato gramatical y sintáctico del clasicismo constituye la contribución esencial del padre de la arquitectura moderna, William Morris. Si, separado por una distancia de decenios, Theo Van Doesburg podrá elaborar un lenguaje opuesto a aquel classicista, esto depende del hecho de que los dogmas y los becerros de oro classicistas han sido desmentidos y destruidos por Morris. Estoy convencido de que todo arquitecto moderno auténtico tiene que borrar todo cuanto sabe o cree que sabe, para rehacerse cada día, desde las 7 3/4 hasta las 8 de la mañana, a lo que Roland Barthes llamaba el "grado cero" de la escritura, en el caso de la escritura arquitectónica, al principio de la "lista de los contenidos y de las funciones", sin síntesis *a priori* o *a posteriori*. Es decir, a la inspiración de William Morris.

Adolf Loos es un personaje que provoca miedo. Se intenta por eso domesticarlo corrompiendo su imagen. ¿Puritano? ¡Que va! Ha utilizado columnas, y una columna gigantesca para Chicago. ¿Ornamento es delito? Un *slogan* contradicho por variadas decoraciones. En resumen, la soledad de Loos se presenta como insoportable y por ello viene censurada. Los mediocres detestan a los héroes que, por otro lado, no están más de moda. Según el imperante, aburridísimo y pendular fenómeno crítico (ensuciar y revalorizar), Loos, después de haber sido tan ensuciado, augura una recuperación.

En fin, los miles de constructores anónimos de las cavernas, de las instalaciones prehistóricas, medievales, barrocas, decimonónicas. Todo está por descubrir. Pero no quiero insistir sobre la "arquitectura sin arquitectos" porque ha suscitado demasiada demagogia. Apuesto, en primer lugar, por una estructura orgánica, democrática, producida por arquitectos.

XII. "Static aspect. The new architecture is anti-classical, its various spaces not being compressed into one closed cube. The distinct spatial cells unwind in an ex-centric way, from the center to the periphery of the cube. The modern house will thus give the impression of being liberated, suspended in the air, hostile to natural gravity." After Falling Water, how many "modern houses" are there?"

XIII. Symmetry and repetition. The new architecture has finished with iterative monotony, and has destroyed the equality of two halves, alias symmetry." Architecture does not draw a distinction between "before" and "behind", the "right" and the "left" and, if possible, not even between "high" and "low". This could be ironized: as if nothing were to have been said.

The journal *La architettura, cronache e storia* systematically refuses to publish symmetrical buildings. Drawings and photographs are returned to their authors with a telegraphic note: "Sadly and abjectly, we must report that there was no room for them as they are symmetrical." The reaction? —why? There are still people who do not understand why.

Let us go back, then, to the two other marginals, for whom a few words will suffice: William Morris and Adolf Loos, both of them distinguished figures. The decomposition of the grammatical and syntactical apparatus of classicism constitutes the essential contribution of William Morris, the father of modern architecture. If, separated by numerous decades, Theo Van Doesburg was able to elaborate a language opposed to the classicist one, this was due to the fact that the classicist dogmas and golden calfs had been exposed and destroyed by Morris. I am convinced that any authentical modern architect must erase everything that he or she knows or believes to know, in order, from 7:45 to 8:00 every morning of every day, to be remade in the manner of what Roland Barthes called *writing degree zero*, in the case of architectonic writing, and after the model of the "list of contents and functions", without either a *priori* or a *posteriori* syntheses; in short, to fashion themselves around the inspiration of William Morris.

Adolf Loos is a terrifying figure, for which reason there have been efforts to domesticate him, each contributing to the corruption of his image. A Puritan? Hardly —he has used columns, including a gigantic one for Chicago. Ornament is a crime? —a slogan contradicted by numerous decorations. In short, Loos' solitude appears intolerable and so is censured. Heroes are detested by the mediocre, and anyway, heroes are no longer in fashion. According to the prevailing and boring pendulum of criticism —dishonour, then re-acclaim— Loos, after having been so dishonoured, augurs well for a recuperation.

The thousands of anonymous builders of the caves, of the prehistoric, medieval, baroque, and 19th century fixtures... everything awaits discovery. I do not want to insist on "architecture without architects" —this has convoked too much demagoguery already— but instead, my first call is for an organic and democratic architecture, produced by architects.