

# EXPOSICIONES

## LE RICOLAIS. VISIONES Y PARADOJAS

FUNDACION CULTURAL COAM  
MADRID. 15 DE OCTUBRE-15 DE NOVIEMBRE 1997

La exposición "Le Ricolais. Visiones y paradojas" preparada para la Fundación Cultural COAM, por Peter McCleary, profesor del Dto. de Arquitectura de la Universidad de Pensilvania y por Helena Iglesias, Directora del Dto. de Composición Arquitectónica de la ETSAM, es consecuencia de la que organizó el primero a nivel universitario en la Lower Gallery del Weyerson Hall en Filadelfia, y que muy parcialmente se ha expuesto en el Centro Pompidou de París dentro de la magna exposición "El Arte del Ingeniero: constructor, empresario, inventor". Ahora, gracias a la antigua

colaboración en trabajos de investigación sobre la forma arquitectónica entre estos departamentos de universidades tan lejanas, se expuso, por primera vez completa, en la sala de la Fundación COAM, iniciando en Madrid una larga itinerancia por varias ciudades europeas.

Nos alegra que la organización profesional de los arquitectos madrileños contribuya a la difusión pública del trabajo de Robert le Ricolais, ingeniero que con sus trabajos experimentales sobre estructuras espaciales ligeras ha influido notablemente en varias generaciones de arquitectos. ■

## PARADOJAS Y METÁFORAS A propósito de Robert le Ricolais

La obra, el pensamiento, y quizá también la figura de Robert le Ricolais, han sido objeto en un tiempo cercano de cierta clase de atención preferente (por otra parte, bien merecida). Esta clase de hecho, la revisión de pensamiento y obras de creadores del pasado (aunque sea un pasado tan cercano) resulta un acontecimiento absolutamente normal, que se incluye dentro del sistema de producción de pensamiento que, para entendernos, podríamos denominar "explicación" (1) y no ocasional por ello, otra sorpresa que no sea aquella que se refiere a la elección de lo "explicado".

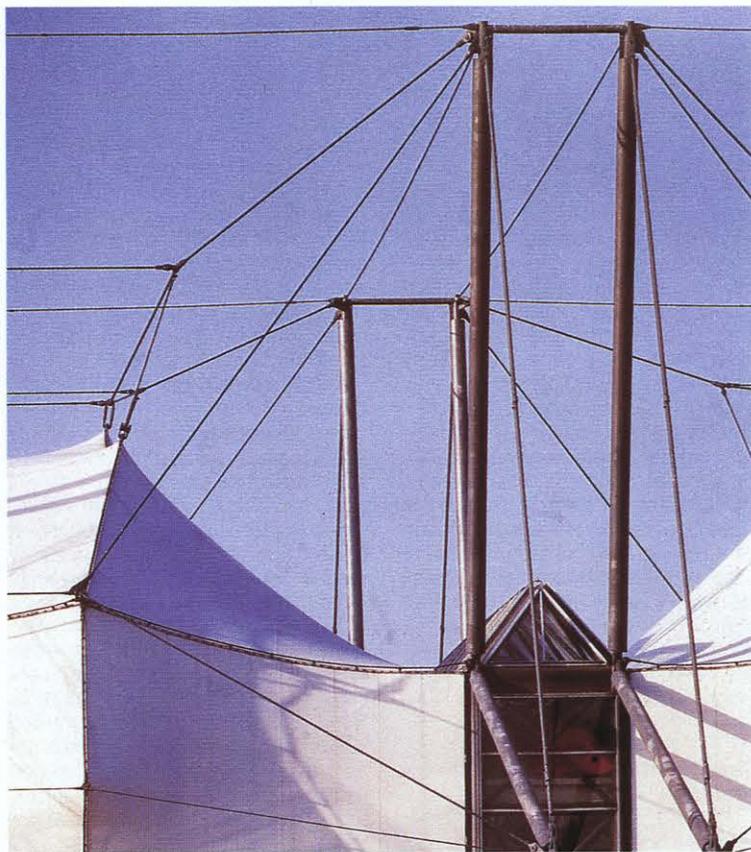
Existen, desde luego, en el fenómeno de revisión de Le Ricolais al que me refiero, algunas características propias, bien diferenciadas, que me interesa especialmente aclarar.

Ante todo, habrá que matizar la condición y las características de estas aclaraciones que se pretenden. Para bien entenderse, y para ser bien entendida, hay que hacer notar que el punto de vista de la "explicación" que va a ofrecerse no se fija tanto sobre el "nuevo" entendimiento de obra y pensamiento de Robert le Ricolais, sino que intenta esclarecer (explicar) el porqué (la razón) de la "nueva" atención al entendimiento de obra y pensamiento de Robert le Ricolais.

Es decir, que lo que me parece a mí sorprendente, y por ello digno de análisis y reflexión, es el hecho de que esté Robert le Ricolais recibiendo atención. Y por eso merece la pena considerar por qué la recibe y qué clase de atención es así generada.

Para sentar las bases del discurso, habrá que enumerar, bien que sea someramente, las "atenciones" recibidas, que me parecen a mí todavía modestas, pero firmemente sostenidas, y clasificables en dos apartados reconocibles; a saber, las que provienen del exterior y las que emanan del interior, siempre aplicando a estos apartados, como es natural, la consideración de orden superior que supone la famosa "aldea global", y por ello admitiendo cruces, bifurcaciones y hasta cautelas en la consideración de orígenes que son a veces bastante inciertos.

Así que, a la Exposición realizada en Filadelfia, y catálogo respectivo (2), que podría parecer la base o inicio de estas atenciones, pero que ya se verá que no lo es (por lo menos cronológicamente), aunque es, desde luego, la atención más importante y principal, ha venido a unirse la Exposición del Centro Pompidou (3). Es una muestra tan confusa y "macro" como se quiera observar, pero de cuyo interés preferente en las estructuras espaciales se han hecho lenguas



Centro Schlumberger en Cambridge, de Michael Hopkins

casi todos los visitantes y muchos críticos, con especial acento en Le Ricolais y adyacentes.

Pero toda una serie de hechos paralelos, e incluso anteriores, han venido desarrollándose, sobre todo en el interior, como los artículos que las nuevas (y no tan nuevas) publicaciones alternativas le han dedicado (4), tesis doctorales (por duplicado) y hasta lo que podríamos denominar, parodiando a J.D. Fullaondo "alusiones candorosas al punto impropio", que no son otra cosa que frasecillas incrustadas en un texto que trata de algo diferente, en las cuales se le cita (5).

Sobre estos hechos viene a sumarse la Exposición de la Fundación del COAM, recién realizada (6), y aun antes de su puesta en escena, la entusiasta acogida con que los integrantes de la Comisión de Cultura del COAM recibieron la propuesta de hacerla. Y la buena consideración, y buenas críticas de prensa, que esta Exposición ha recibido, sin que se deje en el olvido el hecho de que va a tener nuevas sedes, en Londres, en Bruselas.

Y más. Pues existe en el mundillo de la arquitectura madrileña una cierta consideración de que Le Ricolais "es necesario", que sintoniza con las opiniones de la Comisión de Cultura, y se aleja, por rebasarla, de la opinión del principal experto en el tema, Peter McCleary. Pues, para Peter McCleary, Robert le Ricolais "siempre es necesario", mientras que la opinión mayoritariamente adoptada se acerca más al pensamiento de que Robert le Ricolais es "ahora necesario".

Quizá el análisis de algunas ideas que se enuncian en el pensamiento ricolaisiano podrían arrojar luz sobre esta supuesta "necesidad", en la medida en que tales ideas pudieran corresponderse con conceptos que ocupen en la actualidad lo que podríamos llamar el "universo del discurso". Y en este sentido merecería, quizá, la pena considerar algunas de sus frases más famosas como "las cosas mienten y también (lo hacen) sus imágenes", "el secreto es ser curioso", la "belleza del fracaso", el "arte de colocar los huecos", las "cosas que tienen fuerza pero no peso", el "disfrute de lo que carecemos" y otras muchas más (7).

Algunas de estas frases pueden parecer muy poéticas, y probablemente lo son; pero lo más cierto es que su enunciado corresponde casi literalmente a su contenido conceptual o teórico, resultando así, a la vez que buenos "slogans", buena y rica materia de reflexión.

La "belleza del fracaso", por ejemplo, se refiere al fracaso ("failure") en el sentido de rotura o cesión del cometido resistente de los elementos estructurales

(el fallo), y desarrolla la idea de que la manera en que las estructuras “fracasan” (o fallan) ofrece informaciones muy estimulantes e útiles sobre cómo sería posible construir otras más eficaces, o que “fracasaran” (fallaran) menos, más tarde, con más carga o mejor. Pero resulta también, y a la vez, una frase poética, que implica entender como un “valor” el fracaso, en el sentido estricto, en su acepción de oposición al éxito (incluso vital), por permitir, mediante el “arte de utilizar el fracaso” una especie de avance o de “huida hacia adelante”.

Las reflexiones sobre “el arte de colocar los huecos”, nacidas de la constatación de que la materia está formada por llenos y vacíos, y que tienen éstos un papel fundamental a la hora de organizar estructuras materiales resistentes, son un conjunto de ideas, relacionadas entre sí, extraordinariamente interesantes, que conducen a estudios y reflexiones sobre la estructura del espacio, y la distribución de la materia dentro de él. Pero también proporcionan tema para la reflexión filosófica, e incluso poética, cuando se contemplan en relación con el caso del valor estético del “vacío”, un tema de honda raigambre en la teoría del gusto, muy imbricado, además, con la época en que el autor se forma, y que se emparenta, así, con otras frases del propio Robert le Ricolais, como “el disfrute de lo que carecemos”.

No haré más que una somera alusión a aquella reflexión suya que resulta, quizá, la más popularizada, aquella de “las cosas mienten y también (lo hacen) sus imágenes”, supuesto proverbio oriental que Robert le Ricolais usa en un sentido absolutamente literal y exacto (por ejemplo, unido a la consideración de las películas de jabón que no son tales “películas”), a la vez que se constituye en materia de reflexión filosófica (y ética) sobre los beneficios de la curiosidad, la necesidad de cuestionar las supuestas realidades que se ofrecen a la vista y al entendimiento como incuestionables, e incluso la consideración del dinamismo estructural interno de las formas materiales (de algunas de ellas, por lo menos).

Un estudio en profundidad de más conceptos y frases de este tipo daría como resultado un trabajo que ya está hecho, y muy bien hecho por cierto: aquello que Peter McCleary llama “la idea indestructible” (8) y que, aunque de casi imposible resumen, viene a resultar ser una interpretación del pensamiento de Robert le Ricolais como un entramado, o estructura, o “todo” armónico, que permite una explicación alternativa de la naturaleza de las cosas que incluye la explicación de la naturaleza del espacio, y de sus relaciones respectivas, las relaciones entre materia, estructura y espacio. O lo que puede parecer lo mismo, aunque no lo sea exactamente: una teoría del espacio, y de la organización material dentro de él.

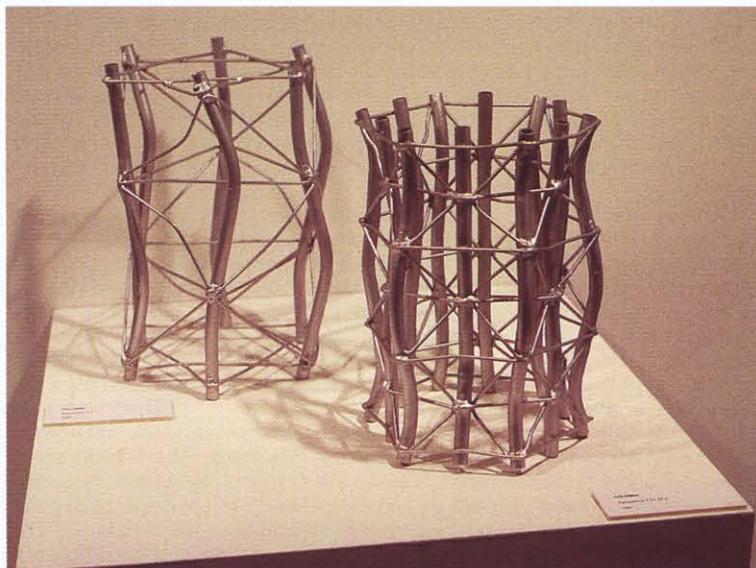
Quizá en esta “idea indestructible” pudiera encontrarse la razón del “agglomeramiento” a que ha sido sometido Robert le Ricolais, pues resulta un “corpus” teórico muy filosófico, muy interesante y muy compacto, y pudiera resultar posible que, en la búsqueda de conceptualizaciones en la que están inmersas algunas “cabezas pensantes” de la arquitectura actual hubiera podido ser considerada la “idea indestructible” como una posibilidad de explicación, y por ello mismo, de adopción y hasta de asunción personal.

Por mi parte, no estoy muy segura de adscribirme a esta explicación, y casi estoy por afirmar que no la creo en absoluto. Pues la “idea indestructible” me parece a mí excesivamente profunda (o rebuscada, según se mire) para ser fácilmente asumida (9). Y aun más, me parece que es, en bastante parte, tan macleórica como ricoliesiana, y aun diría yo que más de lo primero que de lo segundo, lo cual quiere decir que la “idea indestructible” me parece a mí una construcción teórica de bastante calado y buena trabazón, muy resistente y muy sólida, y por ello mismo, relativamente alejada de una apropiación fácil y posible (10).

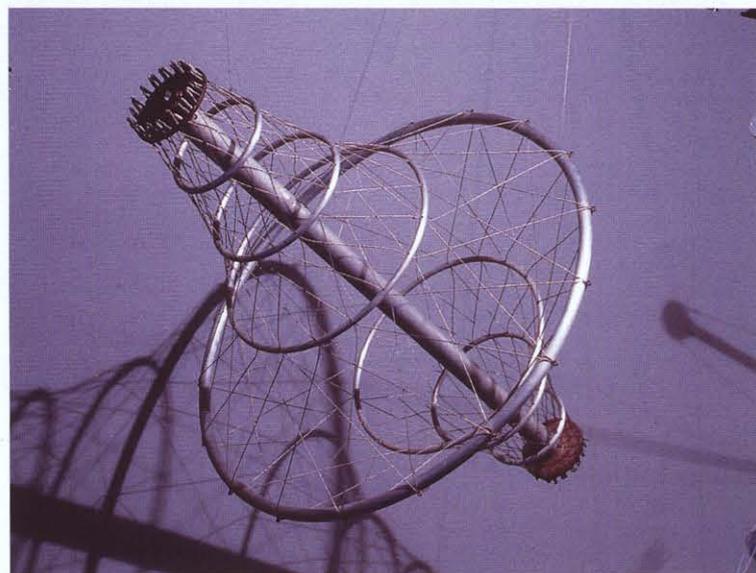
Y si tuviera que decir algo más sobre ese tema, también diría que hay en la “idea indestructible” una especie de olorillo a algo excesivamente completo y consistente, un cierto gusto a teoría antigua, un posible carácter de lo que, para entendernos, podríamos denominar “decimononismo”. Resulta una explicación demasiado conseguida, en el sentido de poco fragmentaria y especializada, y posee, por eso mismo, una ligera tendencia a constituirse en una “creencia”.

Esto me la hace aparecer, a mí en concreto, relativamente poco simpática, y me hace preferir, con mucha mayor delectación los “fragmentos” de la “idea indestructible”, los trozos o porciones que la ensamblan (y la dividen). Y aun, de entre todos, aquellos que se acercan más a la resolución de problemas concretos, enfocados, planteados y resueltos con lo que me parece a mí más interesante y valioso de los procedimientos (y el carácter) de Robert le Ricolais: una mirada anti-tópica, profundamente reflexiva, cargada de ironía (e incluso de “boutade”), y por ello muy, muy divertida y muy, muy sugerente.

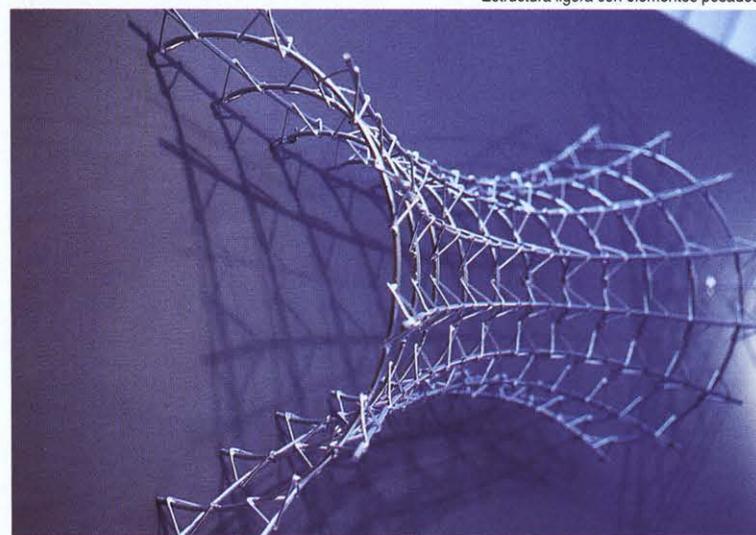
Tan sugerente como (por poner algún ejemplo) la idea de la construcción de estructuras ligeras con piezas pesadas. Es una idea que no ha sido casi desarrollada (o aprovechada) con posterioridad, pero de elegante razonamiento, pues resulta evidente (una vez se le ha leído) que el peso que convierte en pesadas las estructuras ligeras hechas con piezas ligeras (y pequeñas) es el peso de las uniones, y que resultará mucho más ligero hacerlas con grandes pie-



Tubos automórficos sobre modelos FPR (polígono funicular de revolución)



Modelos FPR (polígono funicular de revolución)



Estructura ligera con elementos pesados

zas, siempre que se resuelva bien el problema de las grandes juntas.

Es una idea, además, resuelta impecablemente, con el diseño de unas juntas sencillísimas, que son apenas poco más que "ganchos", pero que parece que pudieran resultar útiles y eficaces. Y es una idea que posee el valor añadido de la mirada irónica, pues algunas de las consideraciones que Robert le Ricolais hace sobre las cúpulas de Buckminster Fuller, y en particular sobre el pabellón americano en la Feria de Montreal, son tan graciosas que no tienen desperdicio (11).

En este mismo sentido funcionan, con atractivo y valor de sugerencia, muchas otras de las ideas, o de los fragmentos, de puesta en práctica de construcciones y ensayos que son el resultado de reflexiones anti-tópicas - citaré una de mis preferidas, un "tubo automórfico" sobre modelo FPR (polígono funicular de revolución) que parece estar aplastado, y más aún, "despachurrado", como construido que está sobre los armónicos de su propia rotura, adoptando con ello una configuración extraordinariamente atractiva (¿"la belleza del fracaso"?), un tubo de cuya belleza era también consciente Robert le Ricolais, que lo cita a menudo como el favorito de los arquitectos.

Algunas de estas meditaciones, y consecuentes realizaciones, anti-tópicas y rigurosas, pueden resultar, además, profundamente ingenuas, pues ya se sabe que el doble ("enantiomorfo", si se quiere seguir la nomenclatura correspondiente) de un sabio es a menudo un niño. Y es quizá en este sentido como habría que considerar la propuesta de red hexagonal viaria (la red Starhex), tan poco práctica desde puntos de vista sociológicos y conductistas como excelente, desde supuestos geométricos y científicos.

Así que, como digo, me parecen a mí muy interesantes y sugerentes todos los fragmentos, o familias de ideas que dan lugar a construcciones o modelos, e incluso me atrae y me divierte mucho el carácter radicalmente experimental de Robert le Ricolais, ese trabajo con modelos físicos realizado de manera casi exclusiva y sistemática. La forma en que una mentalidad tan cavilosa considera, no obstante, de total y perentoria necesidad probar todo aquello que imagina, realizándolo físicamente (aunque sea a escala) y someténdolo a cargas (lo que inspira, por cierto también alguna divertidísima reflexión sobre la rotura física de los modelos) (12) me parece ejemplar. Y la encuentro de gran aprovechamiento y utilidad para su transposición a los tiempos que le siguieron, los que transitaban (y aun transitan) desde la arquitectura (y construcción) de papel hacia (y hasta) la realidad virtual.

Si se examinan los experimentos, fragmentos, construcciones y modelos ricolaisianos con ánimo generalizador y espíritu amplio, podrá observarse que, sobre la diversión (y diversidad), utilidad, belleza o novedad de los "casos", existe una generalidad comprobable en el procedimiento de pensarlos y realizarlos: este procedimiento consiste, casi siempre, en separar y clasificar.

Desde las cerchas a las membranas, las "sillas de montar de mono", los puentes, las cubiertas, los "tubos automórficos", cualquiera de los "inventos", suele estar pensado, primero, y construido, después, separando las fuerzas actuantes, en cada una de las estructuras posibles, y clasificando los elementos proyectados para que sirvan (se adecuen) a esta separación de fuerzas. Suele estar hecho sobre una idea primera (la cuerda rígida y hueca, la construcción con armónicos, etc), habitualmente ingeniosa, que es puesta en práctica con un proceso separador, analítico, que aplica después la más rigurosa de las lógicas para seguir separando, para llevar a cada uno de los elementos proyectados al límite posible del trabajo, pero de una sola clase de trabajo cada uno de ellos.

Es un método separador y clasificatorio, y -como ineludible corolario de su esencia- es un método que requiere piezas, requiere discretización. Hay en él elasticidad (y la más posible); pero, si se me permite el retruécano, no hay aquí absolutamente plasticidad ninguna.

Y precisamente por esta mentalidad de separación y clasificación, que incluye la necesidad de elementos discretos cada uno de los cuales "sirve" (o se adecua) a algo diferente, estas piezas de que hablo, éste es un trabajo en metal, es un trabajo en tensiones y, en muy grande medida, un trabajo de (y con) cables. Así que podríamos parodiar ahora a Louis I. Kahn (lo que, además, parece venir a cuento), para determinar que su "señor acero inoxidable" (13) se ha convertido para su camarada de aula en el "señor cable de acero".

La mentalidad clasificatoria, o si se quiere, la preferencia por el análisis, está presente en todo el trabajo de Robert le Ricolais, y se extiende también a aquellos temas que le son más simpáticos, atractivos o cercanos. La preferencia por los radiolarios, a menudo entendida (y explicada) como una atracción geométrica, está también generada por la separación de funciones que la estructura de los radiolarios presenta; y de hecho el propio Robert le Ricolais lo explica, comparando alguna especie con las "pequeñas piezas chinas de marfil que podemos encontrar en los anticuarios y que consisten en una esfera dentro de otra, y ésta a su vez dentro de otra" (14).

Así que, como vemos, hay aquí un trabajo con elementos discretos, piezas, ordenadas y clasificadas que, cavilosamente diseñadas para su mejor y mayor

aprovechamiento resistente y económico, se retuercen en cuerdas (que son "rígidas y huecas" y ya no flexibles y macizas), se curvan (y contracurvan) en anillos, tubos o puentes huecos, se estiran en líneas oblicuas, o en remedos de membranas (que han sido sustituidas por las líneas directrices que más se les acercan), se anudan simplemente (como los sencillos e ingeniosos enganches).

Todo ese conjunto crea "buenas formas" que son, en primer lugar, y ante todo, "buenas formas" por hacer un "buen trabajo", porque resisten bien, y aun mejor (con porcentajes cuantificados de "bondad") que otras existentes o posibles para la misma tarea. Es por esto que han sido, bastantes de ellas, objeto de "breveté d'invention", es decir, patentadas para proteger su posible posterior aprovechamiento.

Pero que no se olvide, son también "buenas formas" porque son "formas buenas", o si se quiere, "formas bellas", y pese a quien pese y por mucho que Robert le Ricolais, si viviera, pudiera protestar al respecto, reclamando la utilidad de sus producciones, su belleza es evidente, tan geoméricamente precisas como son, tan puras de concepción y de tan exquisita realización material.

En este sentido "funciona" el título del artículo que Antonio Bonet Correa publicó sobre la Exposición de la Fundación Cultural COAM (15). Se llama "En las redes de Le Ricolais", y no alude solamente a los objetos expuestos, construidos en su gran mayoría con redes de cables, pues la finura intelectual de Bonet le ha hecho reconocer inmediatamente que las "redes" de Robert le Ricolais son tan mentales como físicas, y que, efectivamente, la contemplación de la Exposición llevaba a su público a sentirse captado (¿atrapado?) en "redes" que no eran tanto entramados de cables reales como placeres enredados casi en pureza estéticos.

Y en este punto, en apoyo de la explicación, puedo traer a cuento la actitud de emoción, casi desmedida, de un visitante ocasional (luego, identificado, ante mi curiosidad, como artista plástico), de la que yo misma fui testigo. El visitante, después de registrar centímetro a centímetro los, por otra parte escasos, metros cuadrados de la Exposición, invirtiendo en ello muchísimo tiempo, y con sonoras muestras de deleite, acabó fijando su mayor atención en unos cuantos de los objetos. Y, una vez decidido que necesitaba conocerlos mejor, reclamó primero el Catálogo, y después, imágenes, para lo cual se marchó a buscar cámara y comprar película, y allí se quedó, ya de vuelta, con trípode y flash, gastando película hasta la hora del cierre.

Yo creo, pues, que en las explicaciones sobre la ya mentada "necesidad" de Robert le Ricolais tiene que intervenir con no pequeña consideración esta fascinación que produce la belleza de los "inventos", y en la cual no está ausente el parentesco visual, solo aparente pero bien preciso, que los "inventos" establecen con algunas realizaciones de nuestro repertorio iconográfico-arquitectónico reciente.

¿Cuánto parentesco formal-aparencial (que no real) establecen las llamadas "columnas suspendidas en el aire" (16) con alguna realización arquitectónica perteneciente a lo que, para entendernos, llamamos "high tech", y más concretamente, con las carpas del Centro de Cambridge de Michael Hopkins?

Hay muchas más imágenes de la "high tech" en las imágenes de los "objetos" ricolaisianos; y no querría yo aquí tanto efectuar el juego trivial de las analogías visuales, como señalar que muchas de las imágenes de estos "objetos", y a veces los propios modelos reales (y ya no sus imágenes) han sido interiorizadas por semejanza como pertenecientes, o familiares, al repertorio colectivo de realizaciones arquitectónicas publicadas y comentadas en épocas recientes.

Y podría pensar el lector crítico que las semejanzas Robert le Ricolais-"high tech" son tan obvias, y tan lógicas (por otra parte) que por sabidas deberían ser calladas, y no formar así parte de mi discurso. Para redimir la posible coherencia de mi explicación aludiré todavía a otro extremo que no ha sido, que yo sepa, tratado nunca y que se me antoja de bien curiosa constatación.

Una de las sorpresas que parecía más detonante en el montaje de la Exposición era la disposición de las maquetas. Esta colocación, decidida desde la organización americana, y llevada aquí a cabo por William Whitaker, acompañaba a las maquetas con paneles explicativos, que dejaban bien claro qué es lo que los modelos eran o representaban, para qué servían, y en qué supuestos de reflexión, geometría, esfuerzo o material se basaban. Pero los modelos, las maquetas en sí mismas, estaban dispuestas de una manera bastante chocante.

Estaban colocadas colgadas de la pared (por ejemplo), y por ello, usando el muro vertical como sustituto del plano horizontal de apoyo (real) del modelo. Y así parecían desplegar en el espacio una belleza de trama que resultaba más relevante que su papel resistente...

O estaban (también por ejemplo) colgadas de dos puntos extremos (y balanceantes, en consecuencia), falsificado así su papel resistente, y convertidos los puentes (reales) en esqueletos de zepelines...

O estaban sujetas en sus extremos (ancladas), pero colocadas en diagonal, que es, por cierto también la manera en que se presenta la imagen de la portada del catálogo... O apoyadas en la base, y erectas, como esculturas aisladas...

O de algunas otras formas, todas ellas mucho más adecuadas para poner de relieve sus cualidades "plásticas" (estéticas) que sus verdaderas cualidades estructurales y resistentes.

Caerá en un error quien deduzca de este montaje que tanto el realizador, ya mencionado, como el comisario e inspirador, Peter McCleary, estaban traicionando el espíritu del autor, al planear y poner en práctica estas tan peculiares ubicaciones. Puesto que existen fotos antiguas, fotos de la época de Robert le Ricolais, donde los modelos se presentan en estas mismas colocaciones o posturas. O sea, que en algunas fotos antiguas, que han de suponerse inspiradas, o aceptadas, por el propio autor, las maquetas cumplían ya ese valor añadido, estaban ya así, colocadas como imágenes-en-sí-mismas.

Evidentemente, existen, como es lógico, fotos antiguas (y quizá muchas más) en donde los modelos aparecen en su verdadero papel estructural, revelando sus cualidades principales. Cargadas de sacos, ancladas o sujetas en sus extremos, probando que aguantan, y con la cifra de carga escrita en el pie o el envés de la foto, que aún añade, para mayor rigor, sus características de material, calidad, y dimensiones de las secciones usadas (17). Es decir, fotos antiguas de los modelos en donde éstos prueban fehacientemente que son modelos estructurales.

Pero también hay, como ya he dicho, fotos antiguas "de las otras", que muestran los modelos como objetos, despojados de función resistente, seres que parecen haberse constituido para norma y ocupación del espacio, y quizá hasta para el puro placer visual.

Y en estas fotos antiguas, al igual que en las imágenes modernas realizadas en Filadelfia o en París, y en las de Madrid, pueden descubrirse parentescos icónicos con algunos otros objetos arquitectónicos actuales de culto, no tan obvios como los citados con la "high tech", sino más difíciles de advertir, pero bien patentes, y precisamente relacionados con esta aparente "ingravedez" que los modelos compuestos de piezas adoptan al ser fotografiados, o exhibidos, en colocaciones antinaturales respecto de su función primaria.

Me refiero, como algún observador avisado habrá descubierto ya, a obje-

tos que, para entendernos, denominaremos "desconstruidos", caracterizados por la discretización en piezas y la inverosímil apariencia que el par teórico "difference-difference" les confiere (18), de los cuales podría servir de ejemplo el ático de Viena de Coop Himmelblau; aunque hay muchos otros que pertenecen al mismo repertorio; cuyo parentesco visual con algunas "fabricaciones" ricolaisianas es bastante fácil de constatar.

Otra razón de mi discurso pudiera encontrarse en las posibilidades de entendimiento paralelo entre la "continuidad-discontinuidad" tan cara a Derrida, y la posible "continuidad-discontinuidad" espacial que parece deducirse de la "idea indestructible", por lo menos en su acepción de relación de continuidad ("interrelación mensurable" la denomina Peter McCleary) entre estructuras y espacio. El propio Peter McCleary dice que "la comprensión y la percepción del espacio revelado por la inercia y el isotropismo demandan una intuición más desarrollada" (19), y podría suceder que este tipo de intuición esté funcionando para asociar, o subsumir, cosas de tan diversos orígenes y naturaleza, pero de aspectos visuales tan semejantes.

Acabaría resultando así que las paradojas se terminaran convirtiendo en metáforas de sí mismas, cerrando una cadena con figuras del lenguaje y del pensamiento que hubiera resultado, quizá, poco atractiva para el propio poético, heterodoxo y caviloso Robert le Ricolais.

De modo que, poniendo en práctica el "Arte de la Composición" que es, en sus propias palabras, "el arte de hacer de uno más uno alguna cosa más grande que dos" (20) se sumasen entre sí las paradojas (y las visiones) para crear alguna cosa más grande (y no por ello más intensa o importante o trascendente, sino solamente "más grande") que permitiera a su autor seguir dirigiéndose "a todo vapor, hacia las catedrales de vidrio, donde se acuestan las auroras boreales" (21). ■

Helena Iglesias

## NOTAS

1 - Para realizar, aunque sea figuradamente, un homenaje a una personalidad científica, como es el caso, he preferido la denominación de "explicación" en el sentido literal que pudiera entenderse a partir de Carl Hempel y su "Estudios sobre la lógica de la explicación". Pero bien se me alcanza que, en arquitectura, como en teoría del arte, lo que se suele realizar es una "interpretación", o una "glosa".

2 - "Visions and Paradox", Lower Gallery, Meyerson Hall, enero-febrero 1996.

3 - "l'Art de l'ingénieur" (constructeur, entrepreneur, inventeur). Centre Georges Pompidou, París, verano de 1997.

4 - "Fisuras" y también "Circo" en "la cadena de cristal" han publicado artículos sobre Robert le Ricolais, entre otras.

5 - La frase "sin alusiones candorosas al punto impropio" pertenece a la memoria del proyecto de J.D. Fullaon que ganó el Premio Nacional de Arquitectura; y se refiere, como es lógico, al punto impropio de la perspectiva lineal, del que no hacía el autor, al parecer, ningún caso en el proyecto.

Pero es una frase tan graciosa, y tan "redonda", que ha entrado a formar parte del idiolecto de mi entorno cercano, significando "puntadas", frasecillas fuera de contexto, e incluso paréntesis mentales o escritos, y lleva así incorporada buena cantidad de años.

En cuanto a las alusiones, entre otros, Salvador Pérez Arroyo ha realizado algunas, Alberto Humanes otras, y para Antón García Abril constituye un mérito que la nueva generación de arquitectos españoles "conozca a Le Ricolais".

6 - "Le Ricolais-Visiones y Paradojas". Fundación Cultural COAM, octubre-noviembre de 1997

7 - Es inútil proporcionar al lector un rosario de artículos donde estas frases aparezcan citadas, pues son de uso continuo (o casi) para Robert le Ricolais. Bástele saber, si insiste en ello, que todas pueden encontrarse, y hasta en negritas, en el libro "Robert le Ricolais. Visiones y Paradojas" que ha editado la Fundación Cultural COAM en octubre de 1997.

8 - De nuevo, remito al lector al libro antes citado, y al artículo dentro de él denominado "Robert le Ricolais, la búsqueda de la "idea indestructible" de Peter McCleary.

9 - De hecho, resulta tan profunda que no puedo concebir cómo el Sr. Eisenman, famoso adaptador de ideas ajenas, no la ha usado todavía como base de sus discursos festivo-teórico-arquitectónicos. Quizá con el tiempo.

10 - Mediante algo parecido a la "idea indestructible" he oído yo explicar a Peter McCleary la razón por la cual Mies van der Rohe pone las vigas en una única y sola dirección, y me ha convencido completamente. Esperemos que lo escriba alguna vez, para ilustración de historiadores o de curiosos.

11 - Compara el Pabellón americano con "una especie de desfile militar en el que lo impresionante es el número de soldados, alrededor de veinte mil, y no la forma en que están colocados", además de decir muchas mal-

dades sobre la falta de idoneidad de la curvatura, y de enunciar que tiene "veinte veces más juntas y ochenta veces más elementos que nuestro sistema, y la nuestra es incluso más ligera en relación al área cubierta".

12 - Hablando de un modelo en concreto (un tetragrid parabólico) realizado para el techo de un hangar, y sugerido por el análisis del derrumbe de una gran superficie de 300 pies de luz que se había producido por esa época, dice: "Aunque se pudieran presentar deformaciones locales, podría resistir mucha más tensión que un sistema hecho con elementos planos. Pero, dado que un estudiante ha estado tres meses trabajando para construir el modelo, no fuimos tan sádicos como para llevar a cabo un test de fracaso".

13 - El "señor acero inoxidable" es un supuesto hombrecillo que habla con Kahn durante una visita de obra efectuada a los Laboratorios Richards, según él mismo cuenta en una de sus habituales "parábolas", y que le explica las ventajas del acero.

Habría que añadir que, a tenor de lo puesto en práctica en sus edificios, Kahn no le hizo absolutamente ningún caso.

El tema de la pesantez y "gravitatoriedad" (valga el brutalismo) de la obra de Louis I Kahn, una obra de hormigón (y ladrillo) en contraposición al dinamismo tensado (y tenso) de las construcciones de Robert le Ricolais es de muy interesante desarrollo. Algo de esto he escrito yo ya, y espero volver al tema alguna vez, incluyendo, como es lógico, en el estudio del asunto las reflexiones y el papel del "otro" implicado, el doctor Komendant.

14 - Creo que se conocen habitualmente como "bolas de la paciencia", y están, tal como los radiolarios, minuciosa y geoméricamente caladas.

15 - En "ABC Cultural", nº 312, 24 de octubre de 1997

16 - Ver las páginas 111 y 116 del libro ya citado.

17 - Por ejemplo: "modelo de un puente Trihex, 47 pulgadas de largo con una profundidad máxima de 5 pulgadas y anchura de 5 pulgadas (escala 1:100) fabricado con varillas de acero de 3/32 y 1/8 de pulgada de diámetro", que es una descripción de un puente parecido al que, en la Exposición, semejaba un esqueleto de zepelín.

18 - "Difference", que es la diferenciación o distinción, y "Difference", que es aplazamiento o posposición, son términos usados por Derrida.

19 - En el artículo ya citado del libro ya citado.

20 - En la "Nature des choses", un artículo publicado por Robert le Ricolais en la revista "l'Architecture d'aujourd'hui", nº 141.

21 - Son tres versos de Robert le Ricolais, pertenecientes al libro "A toute vapeur" (Poèmes); y dentro de él, a la poesía "La complainte des doigts de lune".

Nótese la mención de las "catedrales de vidrio", con toda su posible carga añadida de arquitectura cristalina, expresionismo y etc.

## ARQUITECTURA RACIONALISTA EN VALENCIA. LA CIUDAD MODERNA.

IVAM. CENTRE JULIO GONZALEZ  
VALENCIA. 20 DE ENERO-5 DE ABRIL DE 1998

La exposición propone una investigación documental sobre la arquitectura de la ciudad y la biografía de algunos de sus mejores arquitectos, en un periodo cronológico que arranca del emblemático año 1927 (fecha del concurso para el edificio Ateneo) y como eje fundamental del periodo. La muestra se apoya en maquetas, planos originales, fotografías y archivos gráficos de la época, y se complementa con la visión actual que aporta el recorrido fotográfico realizado por el artista Javier Campano. La exposición contiene, además, diversos capítulos dedicados al mobiliario e interiorismo modernos, a las transformaciones urba-

nísticas que reforman el corazón de la ciudad y al material escrito de la época, de la que se extraen los libros y revistas que componían la biblioteca ideal del arquitecto de aquel momento, cuya profesión, también en aquellos años, se transformó profundamente. Por primera vez se van a reunir documentos, dibujos, y planos originales que nunca se han visto en conjunto o fuera de los archivos donde se custodian, básicamente los del Ayuntamiento, Diputación y Colegio de Arquitectos.

El catálogo de la exposición contiene textos de Alberto Peñín, Albert Girona, Juan José Estellés, Emilio Giménez, Javier Pérez Rojas, Vicente Colomer, Manuel Portaceli, Carmen Jordá, Patricia Molins, Juan Blat, Francisco Taberner, Inmaculada Aguilar, Jorge Torres y los comisarios Juan Lagardera y Amando Llopis, así como el testimonio personal de Tomás Llorens. La parte final del catálogo incluye diversos apéndices con una guía-sección de 60 edificios racionalistas, una breve reseña biográfica de la treintena de arquitectos que actuaron en aquellos años, más de veinte textos de la época y una completa bibliografía actualizada.

La muestra arranca con el estado de la ciudad previo a las grandes operaciones urbanísticas que, heredadas del higienismo blasquista de comienzos de siglo, se van a acometer durante la dictadura de Primo de Rivera y la II República. De la mano del arquitecto Javier Goerlich se abrirá la nueva plaza del Ayuntamiento, la calle de San Vicente, la avenida de María Cristina, la del Oeste o las calles de Ribera y de Turia, las zonas que junto al Ensanche van a servir de escenario a las nuevas edificaciones del momento, neobarrocas y décos primero, abiertamente racionalistas conforme nos adentramos en el periodo republicano y a lo largo de la primera posguerra, justo hasta que el nuevo régimen configura su otra estética de cariz historicista.

Tras el análisis urbanístico, la exposición se detiene en el decisivo papel que las nuevas técnicas (el acero, el hormigón armado y el vidrio) van a representar en el desarrollo de la arquitectura, y en concreto en el papel de los pioneros pre-racionalistas como Demetrio Ribes. Junto a ello se muestran los archivos y los fondos de revistas y libros que los arquitectos poseían en aquella época y han sido res-

catados de sus archivos personales para la ocasión, como los de Peset, Borso, Gómez Davó y, en especial, el de Joaquín Rieta, del que se acaba de cumplir el centenario de su nacimiento.

En la parte central de la exposición se muestra la producción arquitectónica, empezando por los concursos del Ateneo, de la Basílica, de Renfe o de las 2.000 Casas Baratas. Este último da pie al capítulo expositivo de las viviendas: los conjuntos obreros en el extrarradio, las unifamiliares de la periferia o los brillantes intentos en manzana completa urbana como la Finca Roja (Casa-colmena como se la llamó entonces) o la Cooperativa de Agentes Comerciales en la Gran Vía Germanías. Los edificios públicos están representados por las dos monumentales facultades construidas en la época, la de Ciencias y la de Medicina, así como por la residencia de estudiantes Lluís Vives, la antigua sede de la Jefatura de Aviación, el demolido sanatorio de la Casa Blanca o los proyectos no realizados de Luis Albert: el Hospital y el Manicomio provinciales, la nueva Plaza de Toros en la plaza de Jesús o su luminoso Teatro y Hotel Principal, así como el primer planteamiento racionalista de Pecourt en su Clínica de las galerías Dalmau.

En el marco de las profundas transformaciones de la vida cotidiana, la ciudad moderna que Valencia intentó ser, y en parte fue en estos años, se ve reflejada en muchos ámbitos, y en particular en la arquitectura del ocio y de

los nuevos servicios, como el Valenciano o el Chiqui, en las nuevas gasolineras y, sobre todo, en los nuevos cines como el Metropol, el Teatro-Circo, el Jerusalén, el Gran Vía y, en especial, el Rialto y el Capitol, abandonado este último en la actualidad, y que en su día fue una auténtica revolución estética y mundana en la ciudad.

Finalmente, la exposición se detiene en el área de la plaza del Ayuntamiento y la calle de San Vicente, donde se concentra el mayor número de edificios racionalistas de la época; arquitectos como los citados Goerlich y Albert, junto a Rieta, Borso, Roso, Peset, Martínez Ortega, Artal y otros muchos construyen en esta zona algunas de sus mejores obras, contribuyendo decisivamente a la creación de la imagen monumental y metropolitana de la ciudad moderna. Dicha zona, con sus arquitecturas, es objeto de una gran maqueta que se ha producido para la ocasión entre el IVAM y la Universidad Politécnica.

La muestra se complementa con un resumen dedicado al mobiliario racionalista, al desarrollo de nuevas tipografías modernas en comercios y revistas, así como a la abundante producción de cerrajería metálica geometrizable que se produce en los 30. ■

**Organiza:**  
**Instituto Valenciano de Arte Moderno**  
**Comisarios:**  
**Juan Lagardera y Armando Llopis**

## DIENER & DIENER. THE HOUSE AND THE CITY

FUNDACION CULTURAL COAM  
MADRID. NOVIEMBRE-DICIEMBRE 1997

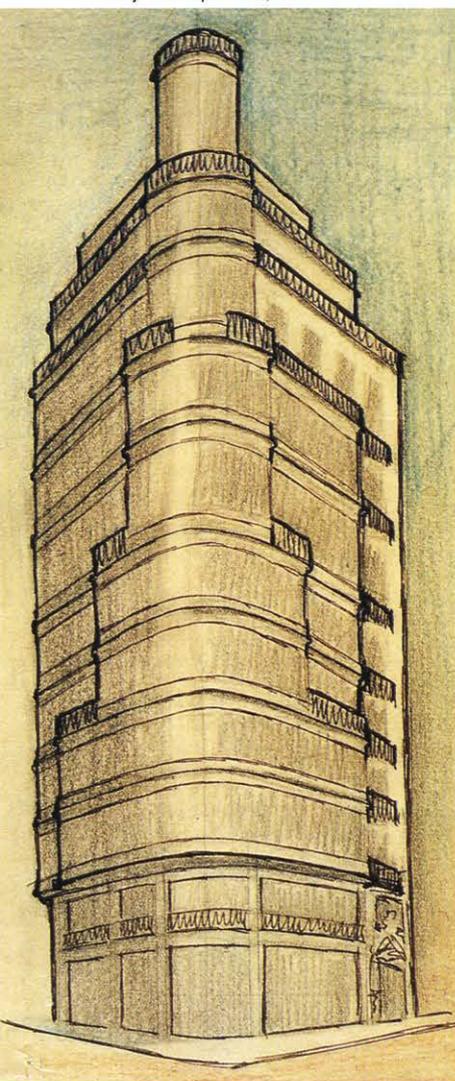
El pasado día 19 de Nov. se inauguraba, tras una conferencia de Roger Diener, y con la presencia del fundador del estudio en 1942 Marcus Diener, una elegante exposición sobre sus últimos trabajos, en la sala de exposiciones de la Fundación Cultural COAM. La arquitectura de Diener & Diener ha suscitado un interés más que notable en los medios profesionales internacionales dentro de la tendencia esencialista suiza.

Arquitectura de gran contención formal, tendente hacia el minimalismo, que, aunque según sus autores no la consideran como objeto artísti-

co, es heredera de la tradición de la "nueva simplicidad" abierta por su compatriota Max Bill. Los trabajos que integran la exposición, mediante planimetrías muy cuidadas y bellas maquetas de volúmenes de madera, son los últimos realizados por el equipo entre los que destacan la ampliación de la Escuela Politécnica de Lausana, los edificios de apartamentos en Java-Island, en Amsterdam, y la ampliación de las oficinas BWB, y la ordenación de la Köthener Str. en Berlín. ■

**Alberto Humanes**

Dibujo de Joaquín Rieta, 1939



## GUTIERREZ SOTO. 1900-1997

ARQUERÍAS DEL MINISTERIO DE FOMENTO  
MADRID. 2 DE DICIEMBRE DE 1997-1 DE FEBRERO DE 1998

**Organiza:**  
Ministerio de Fomento-Fundación Cultural COAM.  
**Comisario:**  
Miguel Ángel Baldellou  
**Diseño y montaje:**  
Javier Frechilla-José Manuel López Peláez

### UN TOQUE DE DISTINCIÓN

La magnífica exposición que en torno a la obra de Luis Gutiérrez Soto (1900/1977), se ofreció en las salas de las Arquerías del Ministerio de Fomento, viene a reparar un flagrante e injusto olvido para con una de las figuras que ha desempeñado un papel central en la historia de la arquitectura española del siglo XX. En 1977, año de fallecimiento del arquitecto, la sociedad española comenzaba a despertarse del largo sueño provocado por cuarenta años de dictadura y se mostraba decididamente ilusionada por un futuro lleno de expectativas, en el que parecía no haber cabida para reflexionar sobre una trayectoria de un autor sin duda memorable, pero para muchos asociado a una época que se quería superar. Han tenido que pasar veinte años para, con la perspectiva histórica, deshacer el error. Ni Gutiérrez Soto tuvo una vinculación directa con la llamada Arquitectura del Régimen (en el hipotético caso que semejante estilo exista), entre otras razones porque solo realizó dos obras oficiales en cuarenta años y además radicalmente diferentes: Ministerio del Aire y Escuela de Alto Estado Mayor; ni, por otro lado, sus proyectos aspiraron a formalizar tipo alguno de "retórica imperialista", dado que al dictador, como muy bien recuerda el propio Soto en su biografía, la arquitectura le importaba muy poco. Queda, eso sí, una figura que en compañía de nombres del fuste de Moya, Fernández del Amo o Zuazo fueron

capaces de proponer salidas al largo túnel de la posguerra. La vastísima producción de Gutiérrez Soto –660 proyectos, de los cuales más de 400 se encuentran en Madrid–, que aborda todo el abanico de la tipología constructiva, habla por sí sola de la versatilidad y pragmatismo de un autor, capaz de evolucionar sin aparentes conflictos intelectuales desde un inicio Dèco a un posterior racionalismo ecléctico, tan perfectamente asumido desde la intuición como para configurar lo que Miguel Ángel Baldellou define como el "racionalismo real madrileño"; y de ahí el paso por una etapa clasicista, para desembocar en una versión personal del funcionalismo, donde conseguirá su mayor éxito profesional. Bien es verdad que en el campo de la vivienda colectiva, lo que en su día se calificó como el "estilo Gutiérrez Soto", era patrimonio casi exclusivo de la alta burguesía; pero no es menos cierto que semejante toque de distinción fue inmediatamente asimilado por un gran número de admiradores y seguidores, hasta el punto de convertirse en una aspiración social real, que a modo de legado invisible provocase la identificación en gran parte de las ciudades españolas de las décadas de los 50 y 60. Tanto la exposición brillantemente resuelta por los arquitectos Flechilla y López Peláez como el catálogo de Baldellou demuestran que Gutiérrez Soto había desarrollado a lo largo de su carrera un estilo lo bastante flexible para establecer prioridades de expresión. En sus obras siempre se reserva una serie de detalles para exponer su punto de vista: así, las viviendas individuales pueden ser desconcertantes, pero desde luego nada ampulosas para ir dirigidas a un sector social tan selecto; los cafés y los bares son profesionales, elegantes, pero también ligeros (esa enorme palmera de neón, reclamo publicitario en la sala de fiestas Casablanca –1933–, ¡realizada cuarenta años antes de que Venturi publicase "Aprendiendo de Las Vegas"!); la vivienda colectiva asume sin pudor la condición de servicio que para su autor debería tener la arquitectura, quizás por eso tuvieron tanto éxito; y, cómo no, los cines. El cine y el decorado se funden como elemento continuo que sin duda harán las delicias de José Luis Garci, (gracias por los lunes de La 2), pero también la de cualquier profesional que entienda la importancia ritual de los espacios colectivos; y Gutiérrez Soto, que pertenece a la generación que nació con el cinematógrafo, lo asume desde su primera juventud. Ahora que tanto se habla de la obra joven, conviene no olvidar que las deslumbrantes salas Europa (1928) y Barceló (1930) las realizó antes de cumplir treinta años.

Por todo ello hay que felicitar a los artífices de este homenaje a la memoria arquitectónica del país y de paso ofrecer, con el equilibrio entre contenido y forma de contarlo –ciertamente un detalle muy Gutiérrez Soto–, la mejor exposición del año, probablemente. ■

José María Fernández-Isla

