

ARQUITECTURA

CO.A.M.

2º TRIMESTRE 1997

310

EL FIN DE LA FORMA.

"BUENOS Y MALOS CHICOS": LA TRAICIÓN DE LOS "PIONEROS".

LA DESMATERIALIZACIÓN DEL MURO: SEMPER, MIES Y LA CASA FARNSWORTH.

DESDE VAN DOESBURG HASTA PIETILÄ Y UTZON.

EL SENTIDO Y EL SINSENTIDO DE UN GESTO: EL GIRO DE LA TRAMA.

MÁS MALDITOS TODAVÍA.

LA DIVA EN CASA.

HISTORIA DE LA GUASTAVINO COMPANY.

LA PROPIA IMAGEN. SOBRE CIERTAS ARQUITECTURAS.

ARQUITECTURA RACIONALISTA EN SEVILLA: GABRIEL LUPIÁÑEZ.

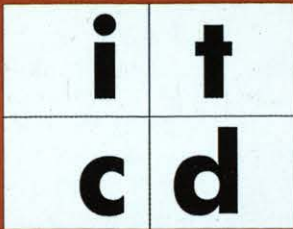
LA FRIEDICHSTADT DE BERLÍN.

SVERRE FHEN: PREMIO PRITZKER.

2.000 Pts.

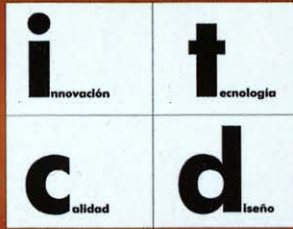
tenemos muchas cosas que mostrar este año...

tenemos muchas cosas que mostrar este año...



Alcalá,227 tel.(91) 726 03 50/726 59 64 fax (91) 726 17 29 28028 madrid
ctra.de tembleque,km.2´100 tes.(925) 16 13 12/16 09 48 fax (925) 10 00 04 45860 villacañas (toledo)

tenemos muchas cosas que mostrar este año...



Alcalá,227 tel.(91) 726 03 50/726 59 64 fax (91) 726 17 29 28028 madrid
ctra.de tembleque,km.2´100 tes.(925) 16 13 12/16 09 48 fax (925) 10 00 04 45860 villacañas (toledo)

tenemos muchas cosas que mostrar este año...



Alcalá,227 tel.(91) 726 03 50/726 59 64 fax (91) 726 17 29 28028 madrid
ctra.de tembleque,km.2´100 tes.(925) 16 13 12/16 09 48 fax (925) 10 00 04 45860 villacañas (toledo)

tenemos muchas cosas que mostrar este año...



Alcalá,227 tel.(91) 726 03 50/726 59 64 fax (91) 726 17 29 28028 madrid
ctra.de tembleque,km.2´100 tes.(925) 16 13 12/16 09 48 fax (925) 10 00 04 45860 villacañas (toledo)

tenemos muchas cosas que mostrar este año...



Alcalá,227 tel.(91) 726 03 50/726 59 64 fax (91) 726 17 29 28028 madrid
ctra.de tembleque,km.2´100 tes.(925) 16 13 12/16 09 48 fax (925) 10 00 04 45860 villacañas (toledo)

tenemos muchas cosas que mostrar este año...



Alcalá,227 tel.(91) 726 03 50/726 59 64 fax (91) 726 17 29 28028 madrid
ctra.de tembleque,km.2´100 tes.(925) 16 13 12/16 09 48 fax (925) 10 00 04 45860 villacañas (toledo)

tenemos muchas cosas que mostrar este año...



Alcalá,227 tel.(91) 726 03 50/726 59 64 fax (91) 726 17 29 28028 madrid
ctra.de tembleque,km.2´100 tes.(925) 16 13 12/16 09 48 fax (925) 10 00 04 45860 villacañas (toledo)



c/alcala,227 tels.(91) 726 03 50/726 59 64 fax (91) 726 17 29 28028 madrid
ctra.de tembleque,km.2´100 tes.(925) 16 13 12/16 09 48 fax (925) 10 00 04 45860 villacañas (toledo)

PARA MAS INFORMACION: Ref. 171

EDITORIAL

El número 310 de ARQUITECTURA propone desde angulaciones diversas, la relectura de un problema de fondo que la arquitectura plantea a partir de la Forma.

La búsqueda de unas señas de identidad cultural perdidas, recientemente al parecer, es una cuestión que atañe a los arquitectos de modo recurrente, tanto en la simple práctica profesional como en la elaboración teórica de sus propias obsesiones poéticas. En éste sentido, las disputas generales o la simple manifestación de los credos particulares, de carácter ético o estético, evidencian desde hace tiempo, una inquietud ante lo que significa una muerte anunciada: la de los valores de una sociedad que encuentra en el propio cambio su razón de ser. En la vorágine del consumo, que afecta también a las ideas, el arquitecto es con demasiada frecuencia una pieza de recambio; y su mejor recurso para la supervivencia se puede vincular a la capacidad de adaptación a lo que sea; al marco legal, económico y social que se le indique; y cuando esta referencia no se explicita, a la simple vacuidad de su oferta.

Los últimos tiempos parecen reflejarse en una arquitectura formalmente imprecisa, precisamente por su formalización excesiva. De usar y tirar.

Junto a reflexiones generales sobre la forma en la arquitectura, publicamos una serie de imágenes que en conjunto reflejan la situación. Tras ellas, estudios particulares sobre episodios significativos (el racionalismo sevillano, la arquitectura de Berlín), arquitectos singulares y poco conocidos (Fehn, Guastavino) y secciones fijas, que en próximos números diversificarán nuestra mirada para atender a un escenario profesional en cambio acelerado. ■

ARQUITECTURA

Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM). Barquillo, 12.
28004 Madrid. Teléfono: 91/521 82 00.
P.V.P. - 2.000 pesetas (otros países europeos: 2.750 pesetas. América:
3.100 pesetas. Asia: 4.000 pesetas). Suscripciones: teléfono 91/586 31 79.

Director: Miguel Ángel Baldellou.

Consejo editor: Miguel Ángel Álvarez (*), Miguel Ángel Baldellou, José María Fernández y Fernández-Isla (*), Carlos Flores, Marta Llavona, Alberto Humanes (*), Luis Moya González, Luis del Rey (*), Ignacio Vicens y José Yzuel (*).

(*) Designados por el COAM.

Corresponsales: ARAGÓN Y NAVARRA: Miguel Ángel Alonso del Val. BALEARES: Ángel Hevia. CASTILLA-LA MANCHA: Miguel Ángel Embid. CATALUÑA: José Oliva Casas. GALICIA: Manuel Gallego, Pedro de Llano y Carlos Quintans. GUADALAJARA: José Antonio Herce. PAÍS VASCO: Javier Cenicacelaya y Antonio Román. VALENCIA: Joaquín Arnau Amo. ALEMANIA: Heinrich Reyets e Ilse Wolff. AUSTRIA: August Sarnitz. CARACAS: María Teresa Novoa. GRAN BRETAÑA: Mónica Pidgeon. HOLANDA: Jan Molema. ITALIA: Carmen Murúa y Antonello Monaco. JAPÓN: Toshiaki Tange. SUIZA: Christoph Zuercher. ESTADOS UNIDOS: Ronald Christ & Dennis Dollen. MÉJICO: Salvador Rodríguez Salinas.

Han colaborado en este número: Miguel Ángel Baldellou, Manuel de Prada, Jesús María Aparicio Guisado, J.J. Barba, Miguel Martínez Garrido, Alberto Campo Baeza, Adam L. Bresnick, Carlos Flores, José María Jiménez, Ilse Wolff, María Ocón Fernández, M^ª Dolores Artigas, Vicente Patón, Rafael Pina, Ángel Fernández Alba, José María Fernández Isla, Kevin Roche, José Antonio Herce, Marta Llavona, Alberto Humanes, Josep Oliva, Antonello Monaco, José Luis del Moral y Paula Olmos (traducción).

Fotografías: Miguel Martínez Garrido, Alfonso Serrano, Artigas-Patón-Pina, Reto Halme, Miguel Ángel Baldellou y Fernando Peñalosa.

Realización: Ediciones Reunidas, S.A.
O'Donnell, 12 (2º piso). 28009 Madrid.
Teléfono: 91/586 33 00. Fax: 91/586 97 60.



Director: Francisco Arriba.

Directores adjuntos: Luis Manuel Duyos y Raúl Utrilla. Director de fotografía: César Lucas. Redactores jefes: Manuel de Jesús y Antonio Guerrero. Redacción: Alfonso Serrano, Álvaro Arriba, Enrique Lucas y José María de la Torre. Sistemas informáticos: Paloma Rollán. Director de Producción: Javier Serrano. Secretaría de redacción: Ángeles Morales.

Director gerente: Mariano Bartivas.

Publicidad: EXPROFESO, S.L.

Director de publicidad: Antonio Rivera.
Hermanos Bécquer, 4. 28006 Madrid. Teléfono: 91/563 61 38.
Fax: 91/564 57 75.

Fotomecánica: Giga. Julián Camarillo, 26 3º. 28037 Madrid.

Imprime: Egraf, S.A. Polígono Industrial de Vallecas. Luis I, 19. 28031 Madrid.

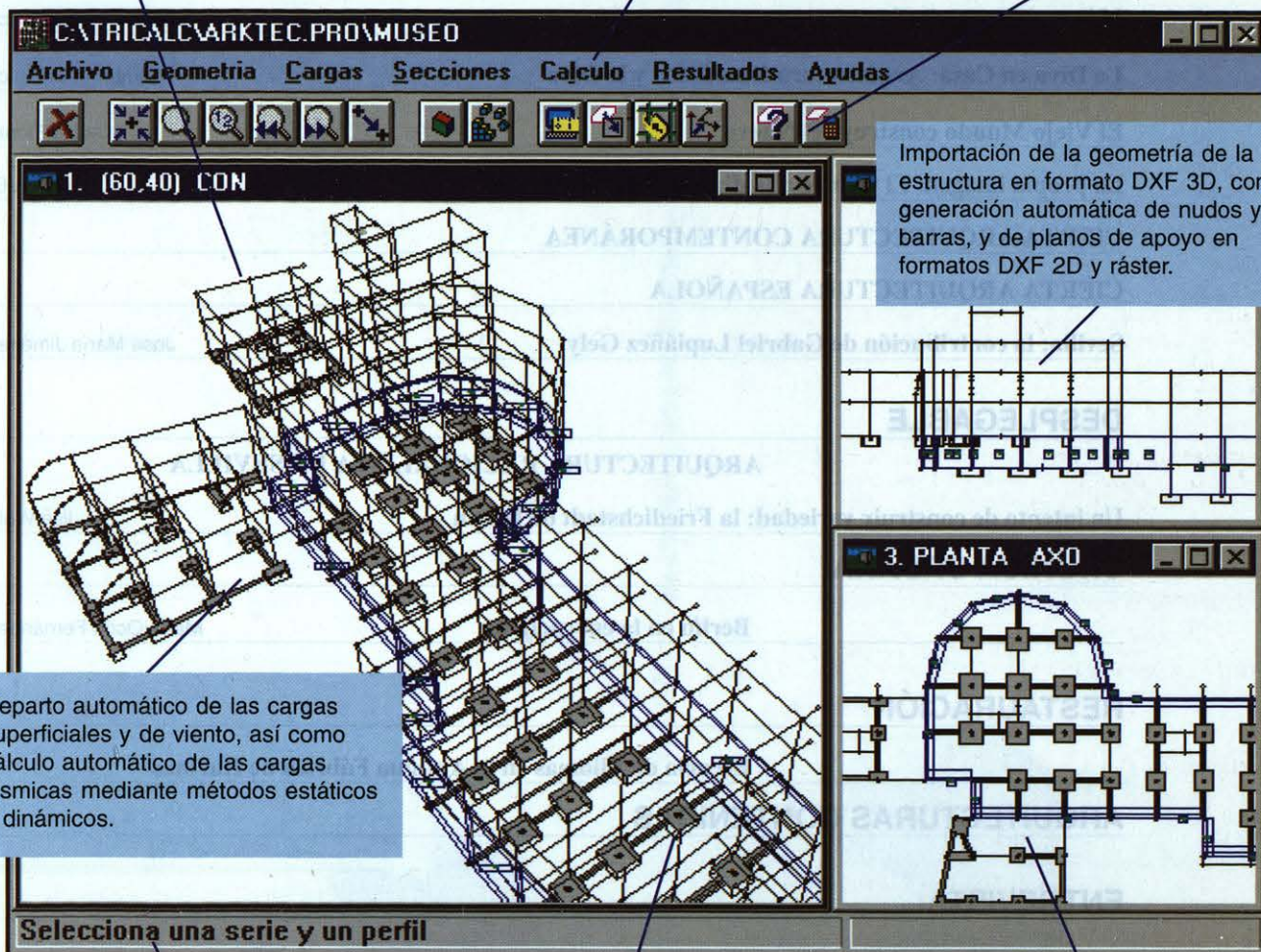
ARQUITECTURA no se hace responsable de la opinión de sus colaboradores en los trabajos publicados, ni se identifica necesariamente con la opinión de los mismos. Queda prohibido reproducir total o parcialmente el contenido de esta revista, aun citando procedencia, sin autorización expresa y por escrito del editor.

Tricalc, sistema integrado de cálculo espacial de estructuras tridimensionales para Windows

Estructuras formadas por barras de cualquier geometría, incluso barras inclinadas, pórticos no ortogonales, apoyos elásticos y uniones rígidas, articuladas o elásticas.

Barras de cualquier material, incluso estructuras mixtas, con obtención del armado de las barras de hormigón y la comprobación de las barras de acero, según opciones de diseño.

Dimensionado, cálculo y armado de forjados unidireccionales, con viguetas «in-situ», resistentes, semirresistentes y pretensadas, y de forjados reticulares.



Importación de la geometría de la estructura en formato DXF 3D, con generación automática de nudos y barras, y de planos de apoyo en formatos DXF 2D y ráster.

Reparto automático de las cargas superficiales y de viento, así como cálculo automático de las cargas sísmicas mediante métodos estáticos o dinámicos.

Predimensionado automático de las secciones de las barras de acero y hormigón, según opciones de diseño, y optimización de las secciones de acero.

Dimensionado, cálculo y armado de la cimentación y de los muros de sótano, de forma integrada, a partir de las solicitaciones obtenidas en el cálculo.

Introducción de datos y obtención de resultados, por plantas, por planos o globalmente, en cualquier proyección, desde cualquier punto de vista y a cualquier escala.

Arktec es una empresa especializada en software para arquitectura, ingeniería y construcción. Dispone de programas propios de cálculo de estructuras -**Tricalc**-, elaboración de mediciones, presupuestos y pliegos de condiciones -**Gest** y **MidePlan**-, y diseño y dibujo asistidos para arquitectura -**Arktecad**-; todos ellos para **Windows**; y todos, entre los de máximas prestaciones del mercado: la empresa líder indiscutible del sector.

Arktec

28020 Madrid, Pl. Pablo Ruiz Picasso s/n, Torre Picasso, Tel. (91) 556 19 92, Fax (91) 556 57 68

08010 Barcelona, C/ Bailón 7, Tel. (93) 265 21 84, Fax (93) 265 28 60

SUMARIO

ARQUITECTURA 310

El fin de la forma	Miguel Ángel Baldellou	8
“Buenos y malos chicos”: la traición de los “pioneros”	Manuel de Prada	10
La desmaterialización del muro, una evolución de lo tectónico	Jesús María Aparicio Guisado	16
Desde Theo Van Doesburg hasta Reima Pietilä y Jorn Utzon	J.J. Barba	22
El sentido y el sinsentido de un gesto: El giro de la trama	Miguel Martínez Garrido	28
Más malditos todavía	Alberto Campo Baeza	32
La Diva en Casa: Arquitectura Doméstica y la Diva	Adam L. Bresnick	36
El Viejo Mundo construye el Nuevo	Carlos Flores	40
La propia imagen. El vientre o la dignidad del arquitecto	M.A.B.	42
CIERTA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA		43
CIERTA ARQUITECTURA ESPAÑOLA		53
Sevilla: la contribución de Gabriel Lupiáñez Gely	José María Jiménez	66
DESPLEGABLE		
ARQUITECTURA RACIONALISTA EN SEVILLA		
Un intento de construir variedad: la Friedrichstadt de Berlín	Ilse Wolff	75
CRÓNICA URBANA		
Berlín en la encrucijada	María Ocón Fernández	82
RESTAURACIÓN		
Escuela de Idiomas en la Antigua Fábrica de Harinas		86
ARQUITECTURAS CONTENIDAS		90
ENTREVISTA		
Peter Smithson		93
PREMIOS		94
EXPOSICIONES		101
LIBROS		104
NOTICIAS		107
CALENDARIO		111
INGLÉS		112

Ahora tiene hasta 100.000 ptas. de descuento en un HP DesignJet 750C Plus con software para CAD. Y esto no es un sueño.

Parece difícil de creer pero como sus mejores ideas, debería usted ver esta oferta en papel. Compre su software de CAD favorito junto con cualquiera de nuestros fantásticos HP DesignJet* y nosotros le daremos hasta 100.000 ptas. de descuento.**

De esta forma por mucho menos dinero, usted podrá poner sus ideas en pantalla de la manera más fácil y profesional, además de imprimirlas en papel. Después de todo, la calidad de impresión es sorprendente, con negros más oscuros, textos nítidos, bordes afilados y curvas suaves.

Y cuando imprima en color usted podrá disfrutar de un beneficio extra gracias a nuestra nueva tecnología de inyección de tinta, porque ahora dispone de una altísima calidad de impresión en papel normal y con una gran variedad de tamaños que van desde A4 hasta A0.

Así son los sueños, el mejor software e impresora por menos dinero.

Si desea más información, llame al Servicio de Información Hewlett-Packard:

☎ 902 150 151.



LLAME AHORA AL 902 150 151.



*Existen diferentes descuentos para cada modelo.

**Oferta válida desde el 1 de Marzo hasta el 30 de Junio en los siguientes paquetes de software para CAD: AutoCAD, AutoCad LT, Bentley Microstation, Intergraph Imagineer/Imagination Engineer, Intergraph Solid Edge, HP ME 10/30, CadKey, Micro-CADAM, Parametric Pro/Junior, Parametric Pro/Engineer, Precisionsoft Swiss Precision Engineer, CADdy, Acadgraph, Graphisoft ArchiCAD, MiniCAD, IEZ Speedikon, Logocad Nemetschek ALLPLAN y cualquier otra aplicación de CAD con un coste superior a 150.000 ptas.

El fin de la forma

Miguel Ángel Baldellou

El taxista me dijo que no se entendía dónde estaba la entrada. No era una observación trivial. Se refería a una "cosa" que "se sabía" era una obra de arquitectura. No se habría realizado el comentario si se tratase de "algo" que fuese, por ejemplo, una escultura.

Tampoco era una "instalación efímera". Ni siquiera una "falla".

Era, y eso también se sabía de antemano, una de las obras más importantes de la Historia de la Arquitectura reciente; quizás anunciaba el futuro. Gracias a ella, en el mundo entero se hablaría de la Ciudad, incluso en América sabrían situarla en un mapamundi. La ciudad sería "promocionada" y formaría parte de la oferta cultural más exigente. Era cultura ajena, es cierto, no reclamada, incluso quizás constituida con fondos residuales. Sin embargo, el propio coste material de la operación "garantizaba" una rentabilidad galáctica.

Se sabía que la calidad de la obra arquitectónica estaba avalada por "uno de los mejores arquitectos del mundo", famoso por algunas obras y proyectos difícilmente realizables, premiado, además, con "el Nobel".

El fin o la razón de aquellas formas no estaban claras. Claro que tampoco tenían por qué entenderse. Incluso que no fuese fácil hacerlo parecía subrayar su "originalidad", su singularidad. Contribuirían, sin duda, como una especie de logotipo, a definir la propia identidad de la ciudad y de la Institución extraña que "financiaba" la operación.

Obsecciones más o menos parecidas había escuchado en otras ciudades referidas a recientes y "sorprendentes" intervenciones. Casi siempre museos. Cada vez con más frecuencia, sin embargo, el "valor" de la sorpresa producía simplemente perplejidad en sus usuarios; y un "cansancio visual" añadido, directamente proporcional a la singularidad formal.

Si el Fin de la Forma no se entiende, si la inicial extrañeza que toda propuesta avanzada provoca no se asimila, la Forma tiende a su propio fin. Es un fin en sí misma.

Si nuestro mundo está agotando sus recursos ideológicos, morales, económicos y también formales, quizás se deba al envejecimiento de una civilización que constata su situación postrera. Y, como en todo proceso de este tipo, se ve afectada por un desajuste de su personalidad que la devuelve a su infancia.

La materialización de las señas de identidad ha sido siempre el objetivo de la forma arquitectónica; y para el arquitecto, siempre un desafío fundamental. Intérprete de un ideal, cuando no existe sólo cabe el desvarío, el despropósito; y en contadas ocasiones, la resistencia personal.

Cuando ni lo uno ni lo otro forman parte del problema, la solución siempre resulta errática. Cualquier solución. Si la arquitectura es básicamente, desde su concepción formal, una cuestión de sobredeterminación, la no existencia de soluciones particulares vuelve insoluble el sistema. De ahí la importancia que asume en ciertos momentos el "lugar", el "programa", la "idea", o simplemente la "voluntad de forma" de un autor.

A este respecto, tan "formal" es la decisión formalizadora del autor del "Discurso de la figura cúbica" como la de Scharoun. Lo que en principio se origina, en un caso, en razones "místicas" y sonoras en otro, deriva finalmente en formas

estrictamente autónomas. Los recursos formales que Mendelsohn aplica a la Einsteinturm parecen semejantes a los que dieron a Shochen su imagen de marca; y también a sus sinagogas americanas.

Desamparados ante sí mismos, desasistidos en la búsqueda de un Ideal por la dejación de la responsabilidad de las Instituciones, los arquitectos se enfrentan a la realidad como a un espejo. Y éste nos devuelve su imagen deformada, como una propuesta agigantada de su propio inconsciente. Siempre sus crisis y sus insuficiencias. Acostumbrados históricamente a jugar a la contra, tomar la iniciativa supone también asumir riesgos que no les corresponden. Por eso reclamo con tanta insistencia la autoridad moral como último, y quizás único, recurso posible.

De tanto insistir en su capacidad formalizadora, algunos "artistas" cuyas propuestas simplemente son banalidades desmesuradas están planteando la conveniencia de un discreto retiro para estudiar mas "a fondo" la "forma".

La "forma disléxica" está supliendo, en la vorágine del fin de siglo, sus propios contenidos. El fin de la forma, inexcrutable tantas veces, está provocando con su ausencia que la forma sea el fin, no logrando materializar sin embargo la forma del fin.

La desviación que supuso, tras la segunda Guerra mundial, la aplicación de las leyes del consumo capitalista a la arquitectura, implicó la descomposición interna de la forma dada a la razón a partir de un racionalismo formalista producido a base del esfuerzo intelectual. "Aflojar la tensión" pudo ser el lema estratégico de la adaptación. Pero con ello se inició un suave y placentero descenso de quienes forman la inmensa mayoría, acogidos por el mercado como expertos útiles en vender los nuevos productos. Aun así, si visitamos hoy el Interbau del 57 y le comparamos con el IBA del 87, la añoranza del pasado reciente resulta irresistible. La comparación entre ambas operaciones puede indicar cómo la resistencia colectiva se ha convertido en supervivencia individual en el mejor de los casos; cómo el descenso a los abismos resulta prefijado y cómo la eficiencia formal se ha relegado en altares de clónicos becerrillos de oro.

La ley de la Forma fuerte ha sido sustituida por la de la débil y manejable. Como los valores, hoy las formas están en la Bolsa. Son los mercaderes más hábiles en la especulación los que obtienen dividendos sin crear riqueza alguna. Tan sólo ilusión. Pero tampoco son magos ni sacerdotes los que ofician.

Hace tiempo que la arquitectura y la mística pretendieron razonar "la" relación entre Número y Geometría haciendo de la Forma su "lógica" consecuencia. Es el carácter ideológico de la operación la traba principal de su consistencia.

Desde el origen, se ha buscado el origen de la Forma intentando legitimar los resultados más diversos con la posible catalogación de las apariencias.

La escisión artificial entre los polos de la razón y la Forma han tenido la odiosa consecuencia de la separación de los criterios que desde una u otra opción, tomada como origen de un proceso de ideación sesgado que podríamos calificar como de "imagología", cuando es la imagen la que genera la razón, frente a la que con esta "ideología" justifica la forma resultante, que en nuestra cultura



M.A.B.

ha producido racionalismos y formalismos como opciones opuestas.

Pocos argumentos han logrado permanecer con tanto éxito en nuestras operaciones subconscientes como las que con un funcionalismo ingenuo han establecido como razón la función, y ésta como la propia relación necesaria y suficiente entre razón y forma arquitectónicas.

La serie de contradicciones internas surgidas del manejo trivial de estos términos —razón, forma y función— han obstruido el “pensamiento” arquitectónico de los últimos tiempos hasta un punto en el que parece inútil, en sentido estricto, cualquier planteamiento de la cuestión desde sí misma. Porque en efecto, el centro del “debate” parece haberse desplazado a los márgenes en los que la manipulación obtiene sus mayores beneficios. En consecuencia, Forma y Razón en arquitectura son objeto de asalto de advenedizos que con el márketing o el “periodismo de magazine”, juegan con una realidad virtual creada exprofeso. Borrados los límites de la coherencia de la propia razón y de la forma, que son ya así “innecesarios” en sí mismos, entramos en un marco de referencias sin sentido que permite la existencia no ensimismada, sino enajenada, de la Forma que ya no precisa una razón de ser.

Los esfuerzos aislados, producidos en el aislamiento, por dominar la Forma, aquellos que Mies o Kahn —por poner ejemplos en apariencia distantes— trasladaron a sus objetos, empiezan hoy a carecer de sentido en un contexto que ha generalizado como aceptable la estulticia.

La exacerbación de la propia Forma desde su potencial autonomía no es el problema. Aquella pasión formal que afectó a quienes la quisieron reducir a su “esencia” tanto como a quienes fueron arrastrados por su propio vértigo, y que produjo resultados de eficacia turbadora por el silencio o la ausencia como por la explosión sonora, parece atacada desde todos los frentes. Ni siquiera la propia banalización de los procesos puede seguir su curso de melodrama. Estamos ante un antiguo fenómeno que sin embargo ahora posee, al parecer, casi todo el poder.

Lo que fue denunciado tantas veces en la historia, con voces tan distintas como las de Erasmo o Goya, y tantos otros, hoy parece recibido con un ánimo agotado que conoce la estúpida y enorme fuerza del adversario.

La malsana locura que denunció el de Rotterdam construyendo el lúcido elogio de la propia estupidez, hoy parece haber culminado la invasión del cuerpo social. Sin embargo cabría exigir a los más responsables el interpretar el papel del niño del cuento que levantando la mano señaló la desnudez del rey que cabalgaba en público mostrando “sus vergüenzas” con la prepotencia del estúpido engreído. Sin embargo es seguro que el bíblico plato de lentejas ha sido ya aceptado. Lo de menos, llegados a este punto, es su propio precio (Shaw sabía lo que decía). No habrá niño en el desfile, o ya habrá sido aleccionado, cuando en el “marco incomparable” se otorguen las medallas de la complicidad. Con ellas y su aceptación se habrá perdido la posible autoridad, o la inocencia, necesarias para señalar la desvergüenza ajena.

No es la Forma lo que se critica, sino la forma de formalizar.

Así no hay forma. ■



M.A.B.



M.A.B.



M.A.B.

“Buenos y malos chicos”: la traición de los “pioneros”

Manuel de Prada

“En Arquitectura, Palladio es el juego. Es algo grande. Pocos lo aprecian hoy porque valorar y manejar este juego requiere un considerable entrenamiento... Es un juego que nunca decepciona. Los trucos no se disfrazan. Esto implica un constante esfuerzo intelectual. Si este esfuerzo es muy laborioso, el juego falla. No se puede confiar en la suerte como ayuda y su complicada maquinaria hace que parezca imposible si no es en las manos de Jones o Wren. Así que es un gran juego, un elevado juego”.

EDWIN LUTYENS: carta dirigida a Herbert Baker en 1903.

“Pronto se comprendió que el Gótico ... era un sistema de diseño que iba desde el interior hacia el exterior, en contraste con el clásico que lo hacía desde el exterior hacia el interior. En otras palabras, el arquitecto gótico tenía en cuenta las necesidades de espacio, el programa de necesidades, el aspecto exterior y las vistas hacia el paisaje (“aspect and prospect”) para definir los alzados, mientras el clásico pensaba primero en la fachada. La simetría y el equilibrio eran leyes tiránicas para él... El período que se corresponde con el mejor momento de la carrera profesional de Norman Shaw fue, en general, más gótico que clásico... pero poco después, el clasicismo georgiano se puso de moda, llegando incluso a corromper al gran Lutyens”.

CHARLES ANNESLEY VOYSEY en “Architectural Review”. 1930.

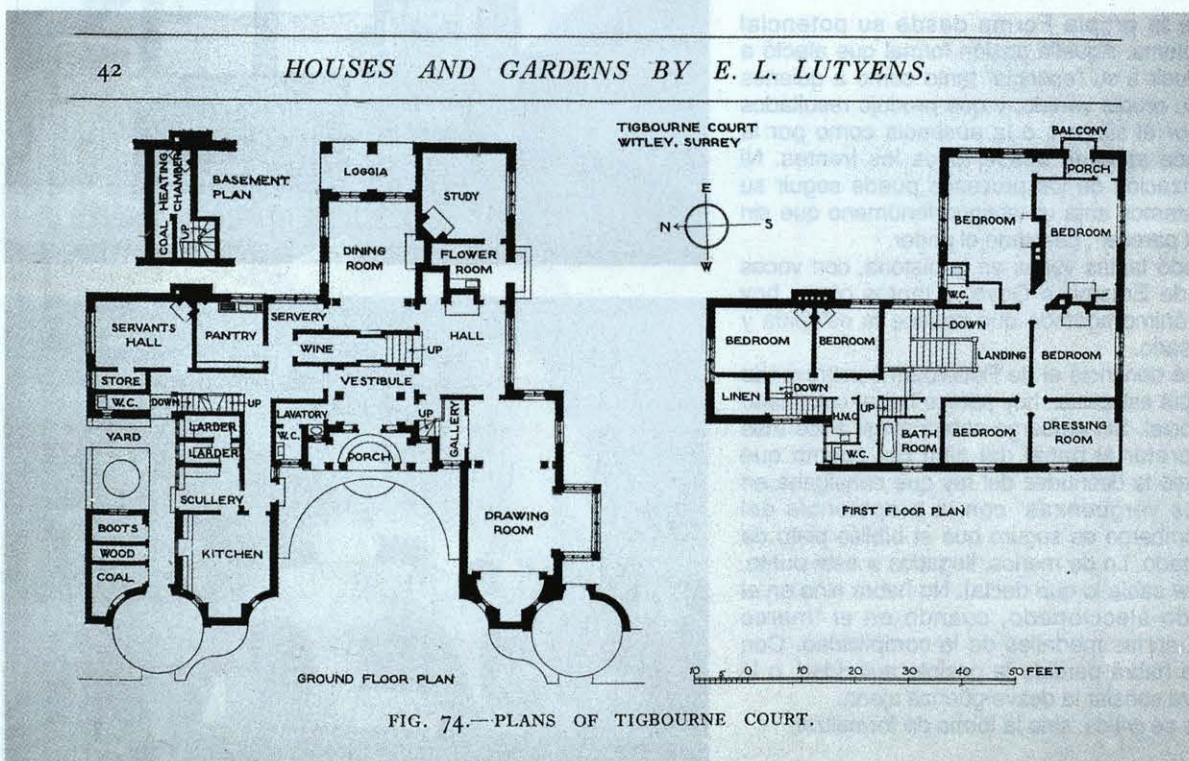
¿Cómo es posible que dos de los arquitectos reconocidos como “pioneros” expresaran opiniones tan diferentes? La respuesta, si se considera desde el plano de la crítica y la historiografía, es mucho más compleja que si se considera desde la propia disciplina arquitectónica. Lutyens y Voysey no hicieron arquitecturas muy diferentes; pero, mientras los argumentos de Voysey se correspondían exactamente con la “versión oficial”, por lo que siguen siendo hoy ampliamente aceptados, los de Lutyens chocaron frontalmente con ella y no han podido ser correctamente interpretados.

Profundizar en este problema requiere considerar sus dos aspectos: el teórico, en ocasiones afectado por un componente moral e ideológico, y el disciplinar. Abordar el primero implicará sumergirse momentáneamente en el pantanoso terreno de la crítica arquitectónica.

La polémica en torno a Lutyens

Las manifestaciones de Lutyens, realizadas cuando tenía 34 años, mostraban un solo aspecto de su arquitectura; y ese aspecto, además, podía ser fácilmente presentado fuera de contexto, como hizo Butler para justificar Heathcote.

Si se aceptan al pie de la letra las afirmaciones de Lutyens respecto al “elevado juego de Palladio”, la conclusión parece inmediata: Lutyens fue uno de los arquitectos clasicistas que



pretendieron continuar hasta el siglo XX la especie de barroco inglés que algunos denominaron "Wrenaissance" y otros "Barroco Eduardiano" o "Grand Manner". En tal caso, la arquitectura de Lutyens nunca se podría conectar con la línea evolutiva trazada por Pevsner (y Giedeon), que iba desde Voysey o Mackintosh hasta Gropius y Le Corbusier. Esta interpretación ha logrado mantenerse durante décadas y puede resumirse en la frase de Alison y Peter Smithson: "Lutyens tomó el camino equivocado". ("RIBA Journal" Abril 1969. "The responsibility of Lutyens").

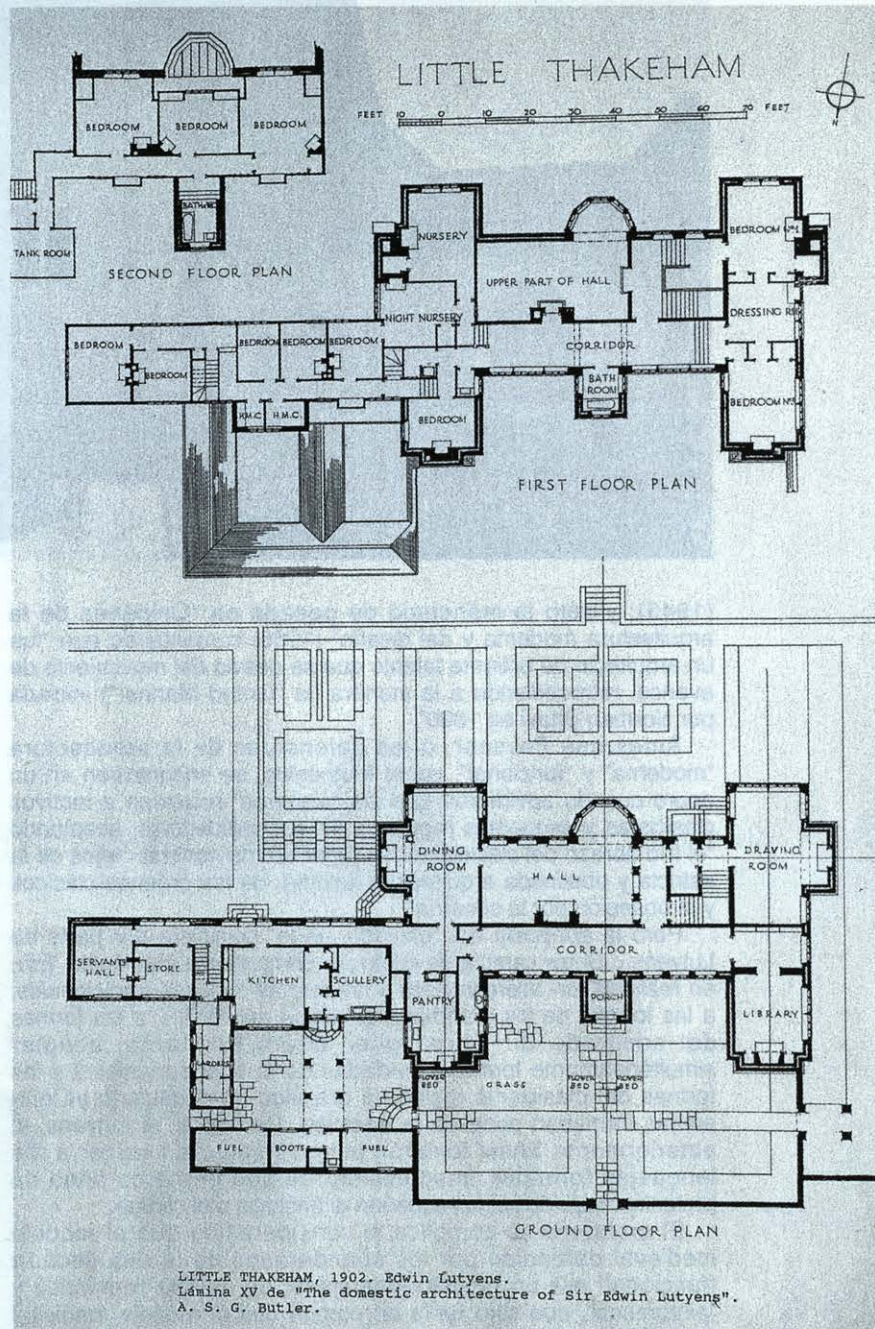
No obstante, en los primeros años de la década de los 60 surgieron algunas voces que cuestionaban esta interpretación. Robert Venturi, por ejemplo, incluyó cinco obras de Lutyens en su trabajo "Complejidad y Contradicción en Arquitectura", proponiéndolas como ejemplo de una arquitectura compleja, rica en significados y sugerencias.

Unos años después, con ocasión del centenario del nacimiento de Lutyens, Venturi y Denise Scott Brown contestaron el artículo citado de los Smithson con otro, titulado "Aprendiendo de Lutyens" ("RIBA Journal". Verano de 1969), donde se pretendía "celebrar el talento de Lutyens y la singular importancia de su obra hoy día".

La defensa que hicieron del arquitecto fue tan apasionada que, para neutralizarla, la edición española (Tusquets) incorporó una introducción del arquitecto David Mackay advirtiendo que la educación de Lutyens fue la de "un niño mimado", que esta educación "hizo de él un hombre inmaduro, independiente y dogmático, lo que limitó su creatividad, reduciéndola al uso de un lenguaje poético simple, formalista y conocido... No cabe duda, remataba Mackay, que tuvo la suficiente destreza y habilidad personal para dominar este lenguaje artificial, pero uno no puede más que inclinarse tristemente a compartir la opinión del matrimonio Smithson de que el suyo fue un talento desperdiciado". Paradójicamente, Venturi y Scott sostenían a continuación que las opiniones de los Smithson (y por extensión de Mackay) eran el producto de "una visión de la historia reciente de buenos chicos contra malos chicos". Según ellos, una oposición efectiva en el período heroico de la arquitectura moderna, "desdeñoso de la confusión y seguro de las respuestas", pero no hoy.

Las diferencias sustanciales entre las opiniones de los Smithson y Mackay, por un lado, y las de Venturi y Scott, por otro, representaban la falta de encuentro que se había producido entre los ideólogos de la arquitectura "moderna" y "funcional", como Muthesius y Pevsner, y algunos arquitectos que, quizás por no ser "hombres de libros", teorizaron poco y construyeron mucho.

Es significativo que, cuando Nikolaus Pevsner llegó a Inglaterra en el año 1930, fue inmediatamente conminado a dar su opinión sobre la arquitectura del "Gran Lutyens". Su opinión no podía ser otra: Lutyens era un arquitecto que empleaba pilastras, columnas y basamentos... unos elementos "que a mí particularmente, tanto me irritaban" y que "me produjeron una primera impresión de la obra de Lutyens tan desagradable". De hecho, Pevsner no citó a Lutyens ni en "Pioneros del diseño moderno" (1936) ni en "Esquema de la arquitectura europea"





(1943); y sólo lo mencionó de pasada en "Orígenes de la arquitectura moderna y del diseño" (1968) comentando que "fue un arquitecto de brillante talento que se desvió del movimiento de avance, retrocediendo a la manera (la "Grand Manner") iniciada por Norman Shaw en 1890".

Antes que Pevsner, otros defensores de la arquitectura "moderna" y "funcional", como Muthesius, se encontraron en un apuro cuando advirtieron que los "pioneros" recurrían a motivos clasicistas y esquemas regulares en sus residencias, aceptando "el frío abrazo del clasicismo" en lugar de mantenerse "lejos de la estricta y obstinada arquitectura italiana, de los órdenes clásicos y la obsesión por la simetría".

Pero la adopción del "elevado juego" clasicista por parte de Lutyens o Shaw carecía de cualquier componente ideológica. Era, en realidad, un acercamiento a las formas inglesas tradicionales; a las formas de los grandes arquitectos del XVIII y a las formas del admirado Sir Christopher Wren. Por tanto, aceptar simultáneamente formas heredadas de la época medieval y las formas del clasicismo inglés no era algo contradictorio ya que ambas formaban parte de la tradición. De hecho, ni Lutyens, ni anteriormente Shaw tuvieron inconveniente en volver a los lenguajes formales "medievales" de sus primeros años de profesión, cuando así lo requerían el encargo o el cliente.

El problema se complica si consideramos que el modelo medieval defendido por los abanderados de la arquitectura "funcional" era un modelo idealizado, de estirpe romántica y "pintoresca", que sólo tenía en común con el modelo medieval real, representado por Haddon Hall o Penshurst Place, la irregularidad y la estructuración aditiva de las piezas. En lo demás era completamente diferente ya que, mientras el modelo real debía estructurarse necesariamente en torno al "hall", en forma de "H" asimétrica y según dos ejes ortogonales, el modelo "ideal"

podía crecer indefinidamente en forma de "planta trepadora". La diferencia entre ambos modelos medievales era tan notable que cuando los defensores del modelo ideal observaron que algún arquitecto usaba el modelo real, no tuvieron inconveniente en descalificarlo. Fue el caso de Muthesius cuando acusó a Shaw de "amateurismo arqueológico" por emplear el "hall" medieval y desperdiciar así gran cantidad de espacio.

El modelo medieval real era prácticamente desconocido por los "ideólogos", pero no por los arquitectos más vinculados con la arquitectura de su país. (Norman Shaw había visitado Penshurst al principio de su carrera profesional). En consecuencia, mientras los arquitectos menos condicionados por actitudes morales e ideológicas podían disponer de tres modelos diferentes, dos medievales y uno clasicista, los seguidores de la "arquitectura libre inglesa" tuvieron que limitarse al modelo medieval idealizado, que representaba los valores atribuidos al "caballero inglés" ("discreto", "honesto", "privado", "razonable" y "práctico") y podía enfrentarse fácilmente al "antieconómico", "público", "ostentoso" y "poco confortable" modelo clasicista.

Pero si este modelo idealizado no se consideraba excluyente, cabían dos opciones: o bien se utilizaban los modelos disponibles en función de los requerimientos del encargo o el cliente, o bien se intentaban integrar en una sola composición para obtener residencias más completas y representativas. En este último caso resultaba inevitable el encuentro y colisión de distintas formas significativas; era algo que, según Venturi, evitaron los "buenos chicos", para los que "todas las cosas tenían que hacer juego". Para Venturi, los "buenos chicos" probablemente no provocaron la alteración del lenguaje en la arquitectura. "¿Debe uno todavía excusarse por emplear elementos según asociaciones pensadas para enriquecer el significado de la arquitectura?", se preguntaba.

E.LUTYENS
Little Thakeham-1902



Fue curiosamente Nikolaus Pevsner el que, en un artículo dedicado a Lutyens publicado en 1951 por "Architectural Review", apuntó una clave del problema. El título "Construyendo con ingenio" ("Building with wit") parecía un juego de palabras, pero no lo era ya que un doble sentido, casi peyorativo, daba a entender que Lutyens construía "sólo con ingenio".

El fondo del artículo, como cabía esperar, era que la arquitectura de Lutyens, "petrificada por la fría y constante presión (o gripe, "grip") del Palladianismo", debía valorarse como una manifestación del ingenio inglés.

Para justificar el éxito de Lutyens, Pevsner le presentó como un "eterno enfant terrible" del que "era imposible conocer la parte espontánea y la parte premeditada"; un hombre al que sus amigos adjudicaron calificativos como "genial, caprichoso, desconcertante, irreverente y ocurrente" o "agradable, irresponsable y bromista genial". Sus chistes, decía Pevsner, eran continuos y pasaban de los juegos de palabras más chocantes a los más brillantes momentos de genialidad. También señaló que, en Inglaterra, la excentricidad era algo tan deseable en sociedad como la fuerza, la calma o la eficacia; la excentricidad, además, podía aplicarse a un campo "tan profesional" como la arquitectura. Concluía: "Sir Edwin Lutyens fue, sin duda alguna, el más grande constructor de follies que ha existido en Inglaterra".

Pevsner, quizás sin proponérselo, daba en el clavo: la causa de que los clientes de Lutyens aceptasen sus excéntricos detalles era profunda y estaba relacionada con el gusto de los ingleses por las "follies".

En Inglaterra, el gusto por las formas ingeniosas parecía resurgir cuando las clases altas necesitaban adaptarse a una nueva situación; con los juegos formales ingeniosos, "devices" y "follies" sólo accesibles para iniciados, las clases altas mostraban

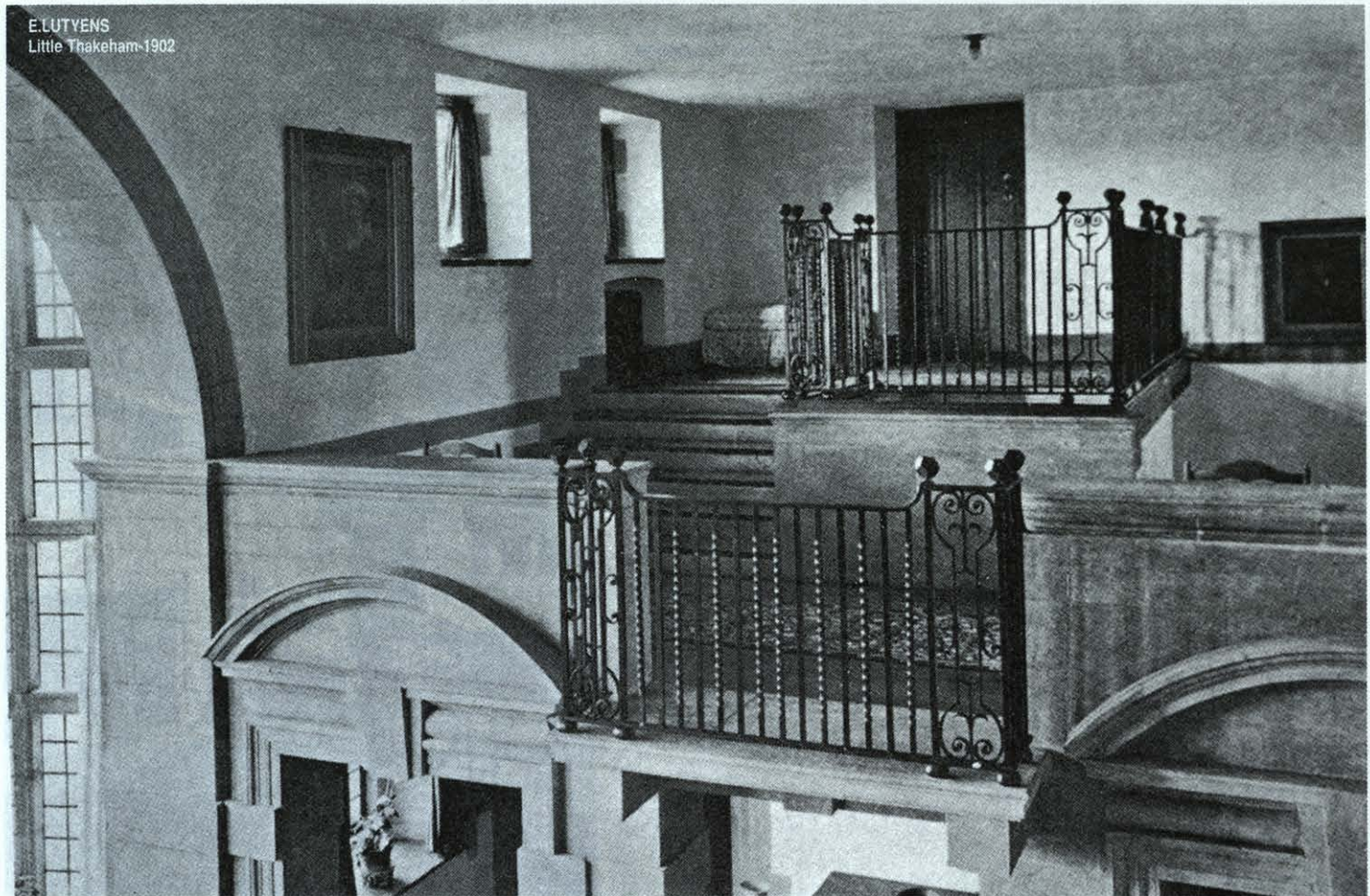
su ingenio, su capacidad para resolver problemas complejos y, en definitiva, su derecho a gobernar el país.

Las frases ingeniosas y los lemas, los contrastes entre formas o entre formas y contenidos, a la vez que integraban elementos aparentemente contradictorios, forzaban y transgredían los significados asociados a las formas. Sólo las clases altas, adecuadamente educadas, eran capaces de comprender y valorar estas transgresiones.

Lutyens participaba de esta situación planteándose continuamente nuevos retos en su arquitectura y lo hacía con la misma naturalidad con la que construía frases ingeniosas. Como se ha comentado, el más importante de estos retos fue, quizás, integrar en un mismo edificio los distintos órdenes formales tradicionalmente relacionados con la construcción doméstica: los dos medievales y el clasicista. De hecho, la mayor parte de las residencias de Lutyens se pueden entender como el resultado de obligar a coexistir, a veces violentamente, los distintos órdenes consolidados por la tradición.

En Tigbourne Court, por ejemplo, Lutyens opuso una fachada monumental, concebida como un frente escenográfico, a una parte posterior irregular y aditiva. La transición entre órdenes tan diferentes pudo realizarse gracias a la inclusión de una escalera transversal que, interrumpiendo el acceso directo a la pieza principal de la residencia, forzaba un complejo recorrido ritual hacia el salón mediante un esquema en "Z". Habría sido mucho más sencillo conectar directamente el vestíbulo con el salón; pero Lutyens, aunque jugase a ser como Palladio, no podía ignorar el importante papel que tenía el eje interior transversal en las residencias medievales.

Por tanto, Tigbourne Court no era sólo "una pared-pantalla que da a la calle", como suponía Alison Smithson, ni sólo "un juego intrigante y divertido de dos ejes perpendiculares entre sí",



E. LUTYENS
Little Thakeham-1902

como afirmaba Venturi. Tigbourne era un juego; un juego complejo y riguroso que tenía la finalidad de integrar en una sola residencia las formas y significados que seguían dando sentido a la vida en el campo.

Técnicas de "collage"

"... la técnica del collage, al acomodar varios "ejes del mundo"... podría permitirnos disfrutar de las poéticas utópicas sin obligarnos a sufrir los inconvenientes de las políticas utópicas. Es decir que, como el collage es un método de diseño que tiene su virtud en la ironía, como el collage parece una técnica para usar cosas sin creer mucho en ellas, puede ser también una estrategia que permita tratar la utopía como imagen; tratarla en fragmentos sin que tengamos que aceptarla en su totalidad, lo que equivale a sugerir que el collage puede ser, incluso, una estrategia que, a la vez de mantener la ilusión utópica de la invariabilidad y la finalidad, propusiese una realidad de cambio, movimiento, acción e historia".

COLIN ROWE en "Collage City". 1978.

La mayor parte de las residencias de Lutyens, como muchas de Norman Shaw, pueden ser interpretadas como mezcla de modelos. Sin embargo, algunas de ellas plantean contrastes y oposiciones a un nivel diferente. Es el caso de Little Thakeham, proyectada por Lutyens en el año 1902, o de Papillon Hall, realizada algunos meses después.

Por un lado, Little Thakeham y Papillon Hall integraban de forma similar a como antes hizo Shaw en Greenham Lodge (1878) y en Chesters (1890), los tres modelos mencionados: las envolventes regulares en forma de "H" o "X" procedían del

modelo clasicista, la distribución interior del modelo medieval real y, por último, la zona de servicio añadida a un lateral, procedía del modelo idealizado.

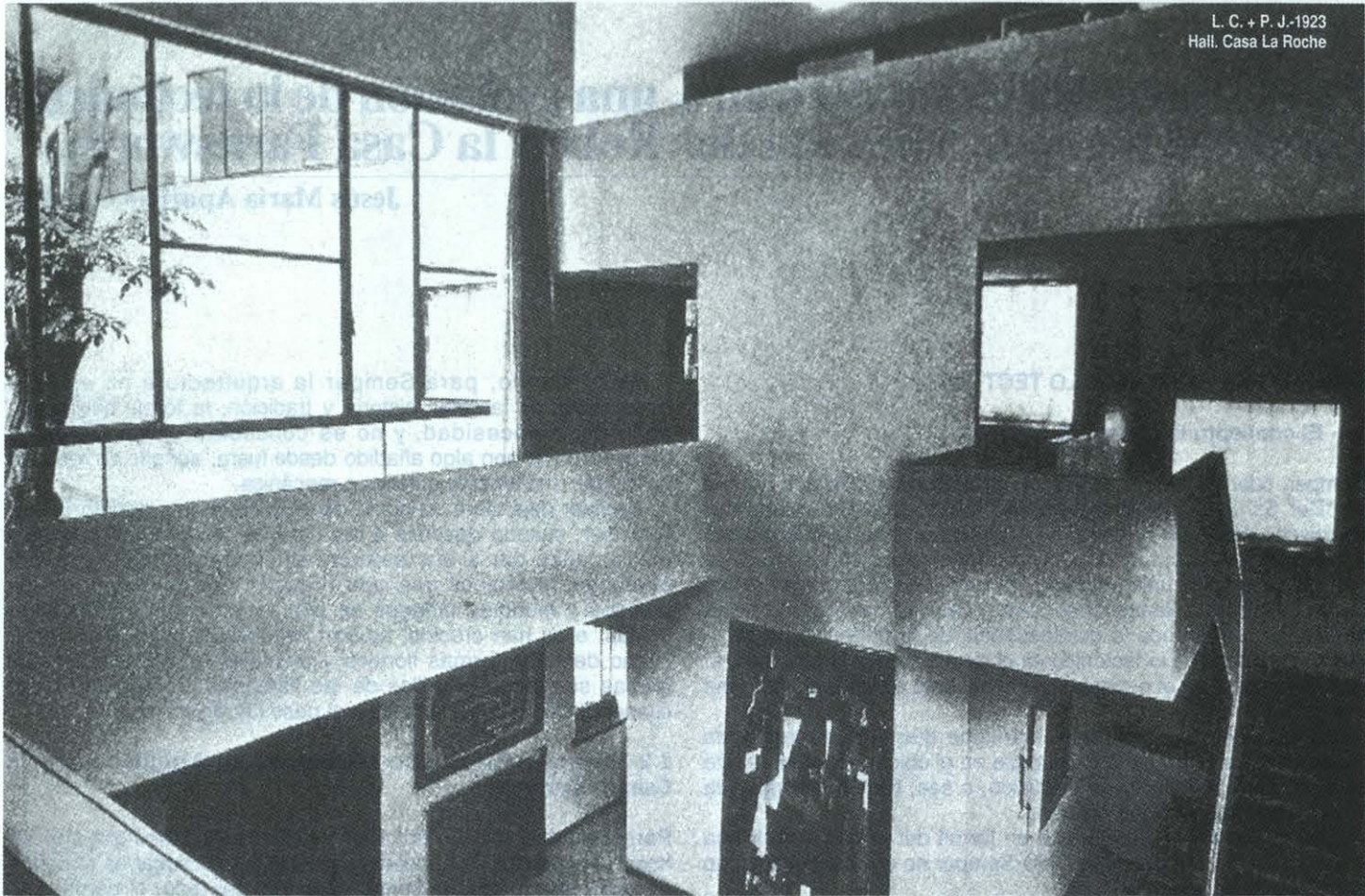
Pero ambas, además, presentan contrastes mucho más evidentes que los anteriores, ya que mientras sus aspectos exteriores son netamente medievales, sus interiores están resueltos con motivos clasicistas.

En el caso particular de Little Thakeham, los motivos clasicistas del "hall" no se encuentran al servicio de una articulación mural completa, sino que se utilizan para componer unidades autónomas que no tienen continuidad. La falta de continuidad decorativa se compensa con la continuidad de los espacios interiores: la escalera interior se abre al "hall" de manera que el espacio resultante unifica tres espacios que, de otra manera, serían independientes.

El "hall" de Little Thakeham es un espacio con características muy singulares. Por un lado, si se prescinde de la decoración y se considera la cualidad de los espacios interiores y la "promenade" hacia la planta superior, este espacio podría compararse con el "hall" de la casa La Roche, proyectado veinte años después por Le Corbusier. Por otro lado, es un espacio ambiguo, definido por unos muros interiores tratados como si fueran exteriores.

Little Thakeham parece una caja de sorpresas: los balcones interiores de reja metálica con aire español, la extraña situación de la chimenea bajo el vacío del balcón interior y la decoración "manierista" de los huecos interiores también colaboran a hacer de este espacio un lugar contradictorio e inquietante.

Por tanto, es posible suponer que, aunque "Palladio era el juego", Palladio no era el único juego. La arquitectura de Lutyens aparece entonces como un juego mucho más amplio que, por encima de estilos, valores morales y dogmas ideológicos, hizo de



L. C. + P. J.-1923
Hall. Casa La Roche

los edificios objetos vivos capaces de soportar una gran tensión. La tensión que, en definitiva, permitió caracterizar el objeto arquitectónico como "lugar" significativo o "isla de sentido" al margen de las convenciones y formas al uso.

Comparar la obra de Lutyens con la de Le Corbusier quizás sea arriesgado; sin embargo, esta comparación ya ha sido planteada por Allan Greenberg en 1969 e incluso sugerida por el mismo Le Corbusier cuando se refirió al talento de Lutyens, "contra los críticos que ponen el grito en el cielo" por su proyecto para Nueva Delhi.

Es evidente que Lutyens y Le Corbusier enfrentaron esquemas "libres" con otros simétricos y monumentales. Pero, además, sus arquitecturas pueden ser interpretadas en términos de "juego" y "collage", para incluirlas definitivamente en una concepción "racionalista" de la arquitectura y alejarlas de aquella otra "funcionalista" que, según Adolf Behne, tendía a considerar el objeto arquitectónico como una "herramienta".

En cualquier caso, la arquitectura de ambos se resolvía como un problema de orden; de un orden complejo, en el que lo contingente y lo necesario estaban forzados a coexistir. En ocasiones, el resultado era comparable a un gran "collage" donde, al decir de Colin Rowe, "los objetos y episodios son importaciones entrometidas y, aunque conservan las matizaciones de su fuente y origen, consiguen también un impacto nuevo a partir de su contexto cambiado".

Aceptado este punto de vista, el "hall" de Little Thakehan podría relacionarse con otros espacios ambiguos propuestos por Le Corbusier, como el dibujado en uno de los primeros croquis para la casa en Garches; aunque aquí, la ambigüedad procedía de la incorporación a un espacio interior de unas formas vegetales artificialmente enmarcadas. (La creación de espacios ambiguos, "imposibles de conceptuar como "dentro" o como

"fuera", fue según Colquhoun, una constante en la obra de Le Corbusier). La chimenea bajo el balcón interior de Little Thakeham sería entonces una ironía comparable a la chimenea barroca que Le Corbusier incorporó al antepecho de una cubierta del apartamento para de Beistegui; una ironía comparable al juego de superposiciones que planteaba en sus "jardines suspendidos" o en las cubiertas concebidas al margen de la edificación como una suerte de Acrópolis.

El resultado de estos juegos eran "lugares" irreales al margen de su contexto inmediato; lugares donde imágenes y acontecimientos aparentemente absurdos o inconexos creaban una nueva realidad significativa. No se trataba, sin embargo, de forzar extraños contactos arbitrarios, tampoco de proponer agrupaciones "pintorescas", sino integrar los distintos órdenes significantes que permanecían activos en la conciencia.

Es cierto que el "collage" ha sido tradicionalmente interpretado como "una convención y una ruptura de la convención, que actúa necesariamente de modo inesperado. Un simple método, una especie de discordia-concors, una combinación de imágenes dispares, o descubrimiento de semejanzas ocultas en cosas aparentemente desiguales"; sin embargo, parece que si las imágenes no se relacionan con determinados significados, su capacidad para generar conciencia quedará muy reducida.

En tal caso, es posible que los "chicos malos" a los que se refería Venturi no hayan sido correctamente interpretados, algo que, en menor medida, también ha ocurrido con los maestros de la "arquitectura moderna" y especialmente con Le Corbusier. Las residencias de todos ellos no fueron concebidas ni como "herramientas" ni como "máquinas". En muchos casos lo hicieron como objetos significantes, capaces de producir una fuerte emoción. ■

La desmaterialización del muro, una evolución de lo tectónico: Gottfried Semper, Mies van der Rohe y la Casa Farnsworth.

Jesús María Aparicio Guisado

1- GOTTFRIED SEMPER Y LO TECTONICO.

1.1- El concepto tectónico de Semper.

Semper, cuando escribe sobre los Atributos de la Belleza Formal en "Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik", define lo tectónico como un arte que toma a la naturaleza como modelo, no los fenómenos concretos de la naturaleza, sino la uniformidad y las reglas con las cuales existe y crea. Debido a estas cualidades, todo lo que existe en la naturaleza nos parece la quintaesencia de la perfección y de la razón. La esfera de lo tectónico es el mundo de los fenómenos; lo que crea existe en el espacio y se manifiesta a través de la forma y el color (1).

En esta definición, Semper mantiene que el hombre intenta hacer evidente la ley de la naturaleza en el objeto que adorna. De esta manera se alcanza lo tectónico, o sea, hacer evidente a la vez el orden cósmico y el adorno.

Semper divide la arquitectura en forma del núcleo y de forma artística. La forma del núcleo para Semper no era concebida sino que nace de la necesidad (2).

Resumiendo, para Semper la arquitectura no es sólo simbolismo; es también historia y tradición; la forma del núcleo nace de la necesidad, y no es concebida; y los símbolos decorativos no son algo añadido desde fuera, aunque en realidad no tengan una función estática o mecánica.

Semper deja claro su punto de vista tectónico, distinto del de Bötticher, cuando describe a los Griegos como el único pueblo que alcanzó dar a sus estructuras arquitectónicas y a sus productos tectónicos una vida orgánica por así decirlo...; los templos y muebles Griegos no son construidos y hábilmente unidos, ellos han crecido; no son estructuras adornadas por el hecho de tener formas florales y animales unidas a ellas; sus formas son como aquellas de las llamadas fuerzas orgánicas cuando luchan contra la masa y el peso (3).(figura 1).

1.2- Semper, los Cuatro Elementos de Arquitectura y la Cabaña Caribeña.

Para Semper, los Cuatro Elementos de Arquitectura son: el hogar, la cubierta, la bancada y la valla (4). El hogar es el centro de estos elementos, el centro espiritual del todo, el germen de



Templo griego. Vista interior del templo de Neptuno (Paestum). E. Viollet-Le-Duc.1836

(piedra), es una evolución histórica de la construcción en madera y la otra afirma que la construcción en piedra tiene un nacimiento propio. Es interesante señalar la opinión de Semper sobre el tipo o no un edificio de madera es capaz de marcar el modo directo del templo de piedra griega. Él declara que la madera fue solo un momento para la composición general... pero inevitable para la modelación detallada de la forma exterior (7). Esta es una diferencia concluyente entre lo estereotómico y lo tectónico en detalle. El primero es interno, no aparente; el segundo es externo, aparente. Este es el medio para alcanzar el continuum y el discontinuum.

2- MIES VAN DER ROHE Y LA CASA FARNSWORTH

2.1- La casa Farnsworth como ejemplo de los Cuatro todas las instituciones sociales, el primer signo de reunión. Las formas de las moradas primitivas eran cabañas, sencillamente cubiertas que se levantaban directamente sobre el terreno. Después vino el muro protector y, con él, la casa. Así pues, podemos distinguir entre dos formas, básicamente diferentes, en el nacimiento de las moradas humanas. Primero, la casa-patio, con sus muros perimetrales; y segundo, la cabaña, con su cubierta como elemento predominante. La casa-patio, entendida a través de sus muros periféricos, tiene un sentido horizontal (planta); sin embargo, la cabaña, entendida como cubierta sostenida, tiene un sentido vertical (alzado).

La cabaña primitiva, con su hogar, se convierte en el primer templo (sentido vertical) con su celda, el primer lugar sagrado, y la primera morada. Después fueron necesarios cerramientos, vallas y muros para proteger el hogar, naciendo así la casa (sentido horizontal) como evolución de la cabaña.

Semper encontró un ejemplo claro para su teoría de los Cuatro Elementos de Arquitectura en la Exposición Universal de 1851: un cuadro de una cabaña India en Trinidad (alzado y planta) (figura 2) con los cuatro elementos claramente identificables. En esta Cabaña Caribeña todos los elementos de la arquitectura antigua aparecen en su forma más original y sin adulterar: el hogar como centro, la bancada rodeada por un armazón de palos como terraza, la cubierta, soportada por columnas, y esteras como cerramiento del espacio o muro (5).

Esta cabaña Caribeña moderna era un buen ejemplo de eslabón de la construcción doméstica primitiva, y confirmaba los escritos de Vitruvio sobre la derivación del Templo Griego de una estructura de madera.

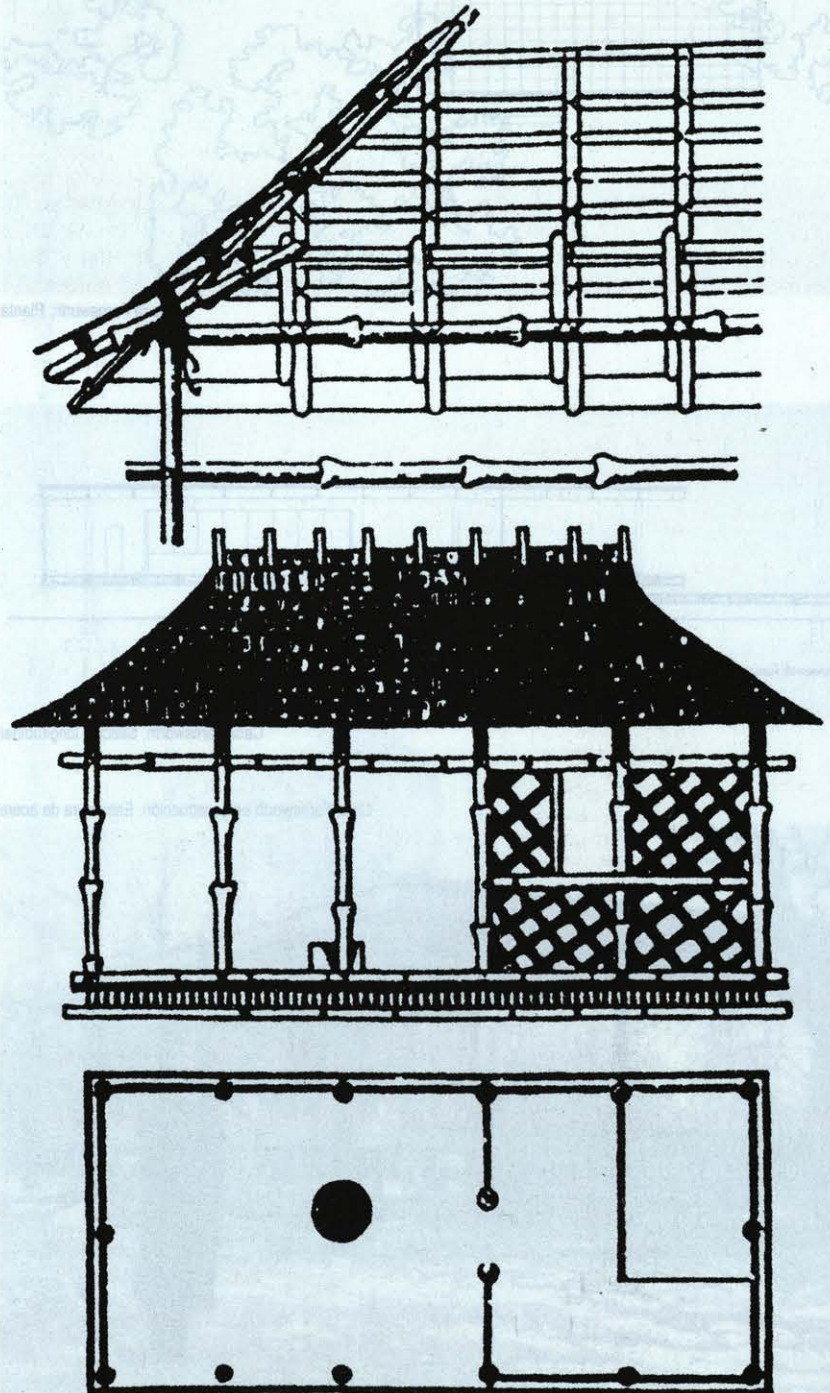
1.3- La posición de Semper sobre lo Tectónico y lo Estereotómico.

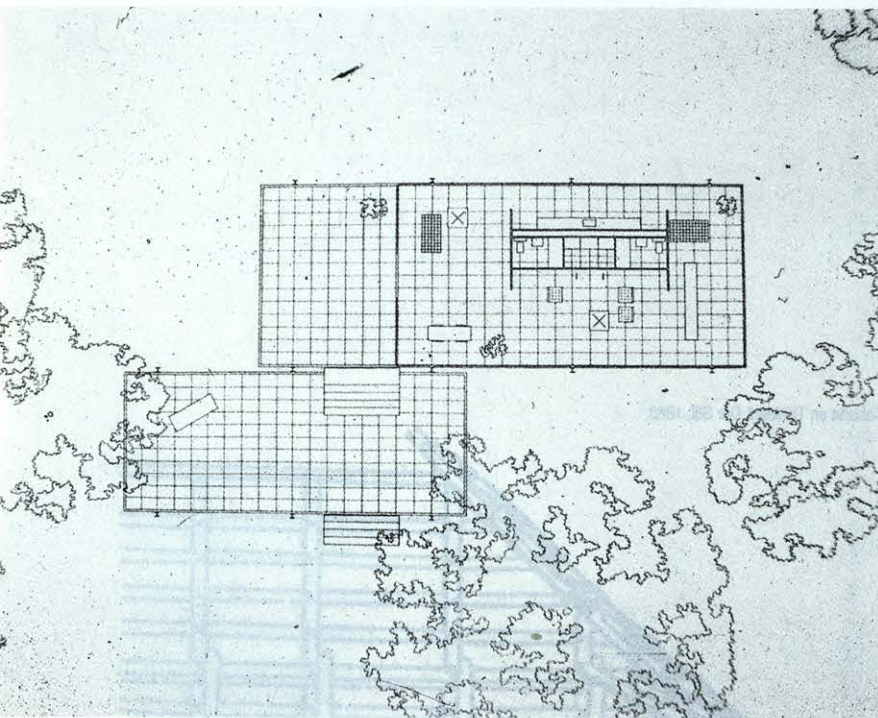
La palabra Estereotomía significa el arte o la técnica de cortar sólidos. Lo estereotómico está conectado con la piedra, con la tierra. Este tipo de construcción tiene un desarrollo tridimensional que al final hace que el edificio, o el elemento en cuestión, aparezca como un continuum de materia. De esta forma podemos entender a Semper cuando sostiene el mundo de dominación expresado en la piedra (6): la monumentalidad. Así pues, vemos una clara relación entre lo estereotómico y la monumentalidad.

Pero, ¿cuál es la diferencia con lo tectónico?: la palabra Tectónico en alemán es Wand, que tiene su etimología en Gewand, que significa vestir. De esta manera lo tectónico está conectado con la ropa, con el cubrirse y, por lo tanto; también con el esqueleto, la estructura. Este tipo de construcción se lleva a cabo de una manera bidimensional, y el edificio se nos muestra como un discontinuum de materia en el espacio. En este caso el edificio crea juntas, que son el resultado de la unión de las formas que lo visten. Lo tectónico tiene relación con el trabajo textil, ya que el edificio es un vestirse de ropas. Lo tectónico tiene que ver con la idea de morar.

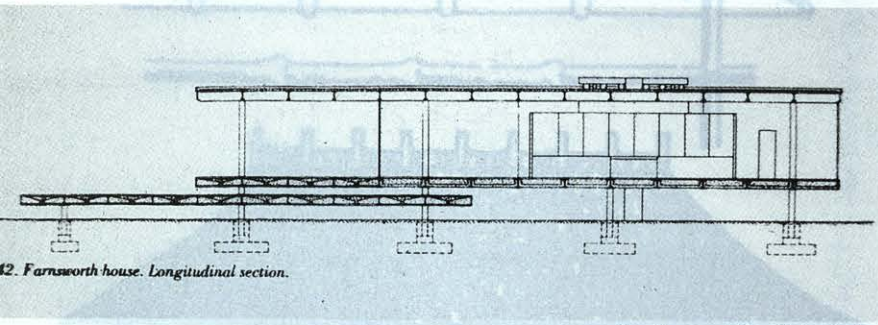
Hay dos teorías sobre los orígenes de lo estereotómico y lo tectónico. Una mantiene que la construcción estereotómica

Cabaña en Trinidad. Der Stil, 1863





Casa Farnsworth. Planta



Casa Farnsworth. Sección longitudinal



Casa Farnsworth en construcción. Estructura de acero

(piedra) es una evolución histórica de la construcción en materia; y la otra afirma que la construcción en piedra tiene un nacimiento propio. Es interesante señalar la opinión de Semper sobre si fue o no un arquetipo de cabaña de madera el modelo directo del templo de piedra griego. Él declara que la cabaña fue sólo importante para la composición general..., pero irrelevante para la modelación detallada de la forma artística (7). Esta es una diferencia concluyente entre lo estereotómico y lo tectónico: el detalle. El primero es interno, no aparente; el segundo es externo, aparente. Este es el medio para alcanzar el continuum y el discontinuum.

2.- MIES VAN DER ROHE Y LA CASA FARNSWORTH

2.1- La casa Farnsworth como ejemplo de los Cuatro Elementos de Semper.

La Casa Farnsworth se encuentra en las inmediaciones del río Fox en Plano, Illinois. El cliente de esta casa era la doctora Edith Farnsworth, una brillante médica de Chicago que fue (hasta que le hizo la casa) amiga íntima de Mies.

La casa es una estructura rectangular de ocho columnas de acero colocadas en dos hileras separadas por una distancia de 28 pies (8,40 m.). En el lado mayor de la planta rectangular, estas columnas de acero tienen 22 pies (6,6 m.) de separación (figura 3). Entre estas ocho columnas están colgadas dos losas (el suelo y la cubierta) con un bastidor de acero. Estas losas parecen flotar en el aire. La cara inferior de la losa-suelo está situada aproximadamente a 4 pies (1,2 m) sobre la tierra, y el plano interior del techo se encuentra a unos 9 pies (2,7 m.) sobre la cara superior de aquella. Las columnas son perfiles de sección en H. En los extremos, las losas de suelo y techo vuelan 6- pies (1,8 m.) desde los últimos pares de columnas. Entre estas dos losas flotantes (figura 4) hay un espacio habitable sencillo, cerrado con vidrio y un porche. El espacio habitable es, desde todos los puntos de vista, una sola habitación dividida en dormitorio, estar, cocina y zonas de servicio. Todo el suelo es de travertino italiano, el techo es de yeso blanco, las escasas divisiones interiores están acabadas con madera primavera natural; las cortinas, interiores a la piel de vidrio, son de seda salvaje teñidas de blanco naturalmente; y la estructura de acero está pintada de blanco.

La estructura de acero (figura 5) se pulía meticulosamente antes de que fueran dadas las capas de pintura blanca: primero, todos los cordones de soldadura en las uniones entre columnas y vigas eran rebajados; a continuación, Mies hacía que el acero laminado se lijara al chorro de arena para eliminar la textura rugosa de las secciones de la estructura; entonces ponía una capa de cinc soplado sobre la superficie lijada para prevenir el óxido; y finalmente, la pintura blanca era dada con tanto cuidado que las superficies acabadas parecían casi salidas de un molde.

Una de las razones para elevar la losa-suelo del terreno (figura 6) es que el río Fox tiende a tener crecidas y desborda su orillas en primavera, de tal manera que, durante esos días, la casa parece un muelle o un barco.

Mies tardó seis años (1.945-1.950) en proyectar y construir esta casa.

Después de esta descripción de la Casa Farnsworth vamos a estudiar cómo están ejemplificados en ella los Cuatro Elementos de Semper.

-El hogar. En la Farnsworth está situado sobre el terreno; sin embargo, la Cabaña Caribeña lo situaba dentro de él. Esta es una diferencia esencial entre ambas, ya que en el primer caso el terreno y el hogar se superponen, mientras que en el segundo, ambos hacen un todo, se integran. Sin embargo, las dos arquitecturas, la Casa Farnsworth y la Cabaña Caribeña, sitúan el hogar con una posición similar en planta, como centro de reunión.

-La cubierta en ambos casos se concibe como un todo formal para cubrir. Sin embargo, por un lado, la cubierta de la Cabaña está sostenida y cubierta con paja o cañas, lo que hace que sea un trabajo conectado con el cubrir y las teorías tectónicas.

En cambio, por otro lado, la superficie que cubre a la Farnsworth se concibe como un todo en sí mismo que se cuelga entre los soportes, haciendo que esta última cubierta, en sí misma, pertenezca a la teoría estereotómica de continuum. No obstante, en su relación con los demás elementos, es más cercana a la concepción tectónica.

-La bancada en la Cabaña Caribeña es un continuum con la tierra, y dentro de ella se coloca el hogar. Esto hace que se establezca una fuerte relación entre ellos. Este continuum entre tierra y arquitectura da un significado más simbólico a la última, significado que tiene que ver con su bancada estereotómica. La bancada de la Farnsworth, en cambio, puede ser considerada desde un punto de vista estereotómico y desde un punto de vista tectónico, ya que pertenece a ambos. La bancada-suelo es un continuum en ella misma, en su forma prismáticamente perfecta, en su mármol travertino, en sus juntas, en su función interna. Sin embargo, tanto en su relación con la tierra como su conexión con la casa, se hace de forma tectónica, como un discontinuum. El suelo de la Farnsworth es una pieza estereotómica que no es un continuum ni con la tierra ni con el hogar. El suelo, como la cubierta, se suspende en vez de ser soportado.

-La valla en la Cabaña Caribeña nace de la necesidad más inmediata de proteger el hogar (8). Esta valla desarrolla la idea de un hogar con sus muros perimetrales y, dentro de ellos, una abertura de menor importancia. En este caso el cerramiento, que más tarde se transformará en muro, dominaba a todos los demás elementos en esa parte del edificio. Además, en esta valla de la cabaña, es un elemento tejido unido a la estructura mediante nudos. En la casa Farnsworth, la valla aparece de nuevo como un todo, continuum de materia vítrea, colocado sobre un fino bastidor blando. En esta casa no existe la diferencia entre muro y aberturas que había en la cabaña, sino que todo es un muro de vidrio; todo está abierto a la luz y a las vistas, y todo está cerrado a las inclemencias climáticas.

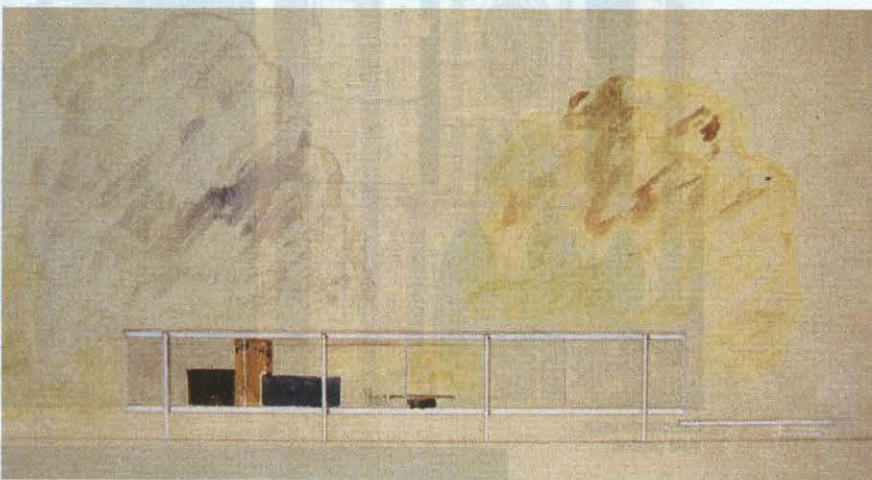
Así pues, podemos pensar en la Casa Farnsworth como una interpretación de los Cuatro Elementos de Semper. Mientras que en la Cabaña Caribeña cada uno de estos elementos pertenece al concepto tectónico, en la Casa Farnsworth cada elemento es concebido con la idea estereotómica de todo continuum.

La Casa Farnsworth está usando piezas estereotómicas, de un fuerte carácter simbólico, para alcanzar un todo tectónico donde cada una de estas piezas es respetada conceptualmente y entendida con su significado propio. Sin embargo, la Cabaña Caribeña desarrolla sus elementos según ambos conceptos, estereotómico y tectónico. En la cabaña es estereotómico el continuum del hogar, la bancada y la tierra. Este carácter de totalidad da un significado más profundo a la tierra y, consecuentemente, a todo lo que está verticalmente construido sobre ella, que es principalmente la cubierta. En la Farnsworth, debido a que la tierra se eleva con el elemento suelo-estereotómico, separándola así de su simbolismo, aparece claramente un nuevo sentido horizontal en el suelo y en la cubierta. Los soportes aquí son entendidos como elementos verticales perfectos, mientras que en la cabaña pertenecen a ambos sentidos horizontal y vertical.

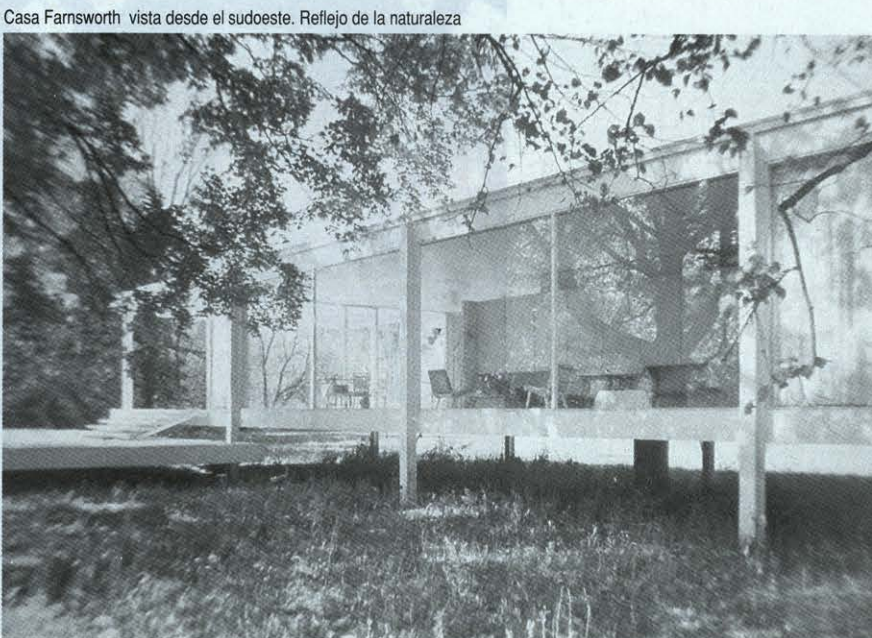
Finalmente, la casa Farnsworth es una arquitectura de piezas estereotómicas perfectas unidas de forma tectónica. La soldadura es una nueva manera de unión que hace posible la coexistencia de elementos estereotómicos, horizontales y verticales, geoméricamente perfectos y un concepto tectónico. Lo tectónico ya no teje ni anuda las uniones tal y como eran entendidas anteriormente. En esta casa la soldadura es un



Casa Farnsworth . Crecida de 1950-51.



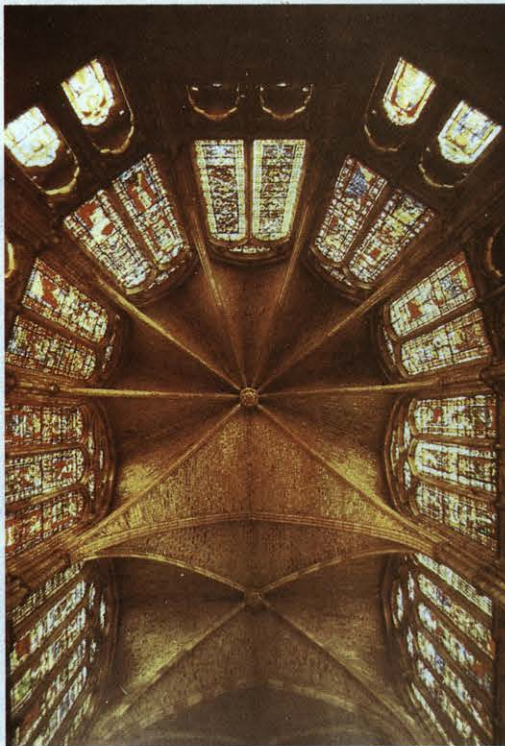
Casa Farnsworth vista desde el norte. Transparencia y naturaleza



Casa Farnsworth vista desde el sudoeste. Reflejo de la naturaleza



Catedral de León.
Vista general



Catedral de León.
Interior gótico iluminado
por vidrieras

nuevo tipo de nudo, un nudo invisible, que al final se transforma en un continuum de materia uniforme (acero).

En este contexto cobran un nuevo sentido las palabras de Blake cuando describe la estructura de acero era pulida meticulosamente antes que fueran dadas las capas de pintura blanca: primero, todos los cordones de soldadura en las uniones entre columnas y vigas eran rebajados; a continuación, Mies hacía que el acero se lijara al chorro de arena para prevenir el óxido, y, finalmente la pintura blanca era dada con tanto cuidado... (9)

2.2- Materialización y de-materialización en la casa Farnsworth.

La idea de materialización es obvia en una concepción estereotómica de la arquitectura, como sucede en cada uno de los elementos de la casa Farnsworth. Sin embargo, la de-materialización comienza cuando estas piezas son unidas manteniendo su identidad anterior.

Es posible afirmar que los conceptos materialización, continuum y estereotómico están conectados, como también lo está de-materialización, dis-continuum y tectónico. La Farnsworth, pues, tiene ambas ideas: materialización en sus piezas y materialización en las conexiones.

La barrera de cristal, a su vez, emplea ambos conceptos. El cristal es empleado como si fuera piedra, y esto le da un sentido estereotómico y material; pero, por otro lado, visualmente la materia desaparece, apareciendo la naturaleza con su sentido tectónico. No obstante, el cristal no desaparece siempre, se de-materializa cuando miramos a través de él ortogonalmente, pero mirado oblicuamente aparece realmente como materia pétreo. Es verdad que esta transmaterialización depende de la incidencia de la luz, y sucede más claramente cuando se mira de fuera a adentro que viceversa.

Es interesante considerar cómo la importancia estereotómica y material de los planos horizontales de suelo y techo se debe, en buena medida, a la dematerialización de los elementos verticales: el muro de cristal y el hogar.

A partir del momento en que el muro-cristal se dematerializa la naturaleza pasa a ser el nuevo muro (figura 7). Sólo el fino bastidor (carpintería) se mantiene como un elemento continuum permanente desde el interior. El cristal dematerializado se transforma, cuando miramos a través de él, en continuum de naturaleza cambiando bajo la luz. Pero el cristal es también materia cuando, cercanos a él, el reflejo (figura 8) lo hace un elemento realmente estereotómico como la piedra.

Todas estas consideraciones nos llevan a pensar en la relación que existe entre el interior y el exterior en la Casa Farnsworth.

Desde el interior la idea estereotómica es más fuerte, debido a la importancia de suelo y techo. La naturaleza está enmarcada, y se la ve a través del cristal como un muro que cambia continuamente. Por tanto, este muro pertenece al exterior, al menos visualmente.

Vista desde el exterior la casa se transforma en una estructura puramente tectónica que casi desaparece en el continuo de naturaleza que la rodea.

El cristal se utiliza de tal manera que puede transformar la arquitectura. Cuando el cristal se entiende como elemento de-materializado la casa pertenece al concepto tectónico; cuando el vidrio se transforma en piedra, la arquitectura pasa a ser una única caja estereotómica formada por cubierta, suelo y muro.

Comparando la Casa Farnsworth con un templo gótico encontramos puntos en común, como el hecho de que ambos usen el exterior para alcanzar un todo interior.

Parecen adecuadas aquí las palabras de Semper cuando dice:

...La Iglesia gótica es un edificio puramente interior. El exterior está sólo ahí para soportar el interior; estos soportes, aunque autoportantes, siguen siendo soportes... Cada parte del interior

es evidente desde el exterior y es integrada en el todo, y concluye: un edificio gótico, visto desde la distancia, es más un trabajo abierto; las masas desaparecen y también los detalles. Parece como si estuviera siendo construido, rodeado por andamios (10) (figura 9).

Estas palabras de Semper confirman nuestras tesis, pero no obstante existen diferencias importantes entre el templo gótico y la casa Farnsworth.

Primero su localización: el templo gótico pertenece a la ciudad; la casa, al campo.

Segundo, el uso del vidrio; el Gótico usa vidrio translúcido de colores, de tal manera que las imágenes proyectadas en el interior pertenecen a la arquitectura en sí misma en vez de al exterior. Sólo la luz viene del exterior. Esta luz transformada, sola, es la que sirve para conectar el exterior y el interior de la iglesia gótica (figura 10). El exterior del interior de la iglesia gótica es el paraíso de las figuras enmarcadas, contruidas de vidrios de colores, que pertenecen a lo tectónico debido a la luz. Desde el exterior, esta vidriera es un continuum estereotómico (figura 11).

En cambio, la Farnsworth utiliza cristal transparente, de tal modo que las imágenes proyectadas en el interior pertenecen al exterior; así, este exterior es parte de la arquitectura. Las formas, las luces y los colores exteriores son elementos arquitectónicos que realmente pertenecen a la idea tectónica, debido a fenomenología natural y lo que ella (la naturaleza) crea existe en espacio y se manifiesta a través de forma y color (11).

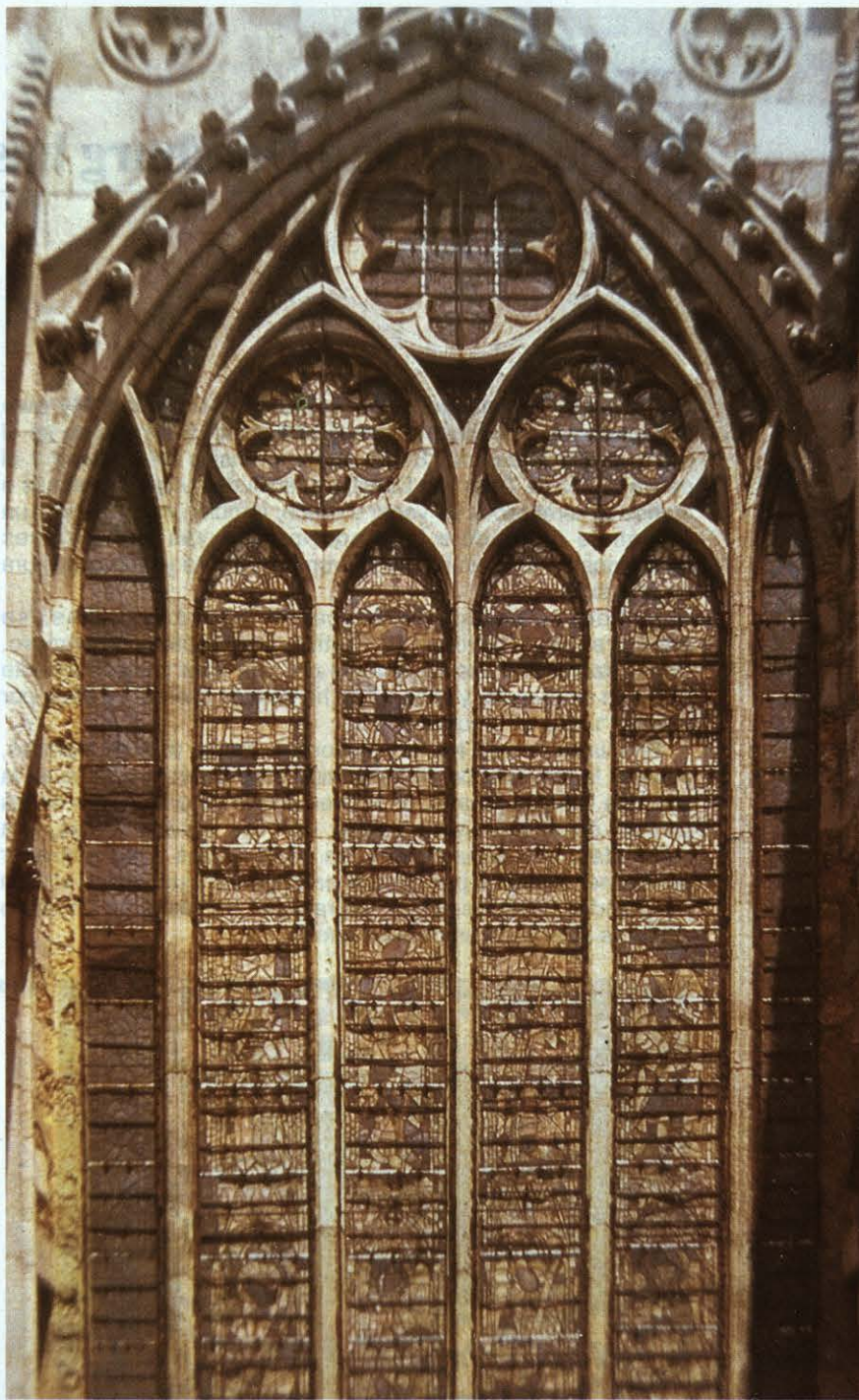
La libertad de este concepto tectónico se controla arquitectónicamente mediante elementos estereotómicos.

Hay una conexión visual perfecta entre el exterior y el interior en la Casa Farnsworth. La luz transforma tanto el exterior como el interior, el paraíso es algo que cambia en su forma, luz y color. El exterior en sí mismo, debido al cristal transparente, es el paraíso presente desde el interior y desde el exterior de la casa.

En la Casa Farnsworth también aparece el concepto de muro-alfombra de Semper, un muro que pertenece a la cultura (historia) y a la naturaleza. El muro de cristal es un paso más en la cultura, y Mies lo está usando como si él fuera la naturaleza. La casa es una cabaña primitiva cubierta con alfombras.

Para concluir podemos sostener que el paisaje de la Farnsworth es una parte esencial de su arquitectura. Esto nos lleva a considerar que la casa está transformando el campo en arquitectura, en un continuum de muros cambiantes, el ideal tectónico. El paisaje paradisiaco en sí mismo es, entonces, el nuevo muro.

En este contexto es interesante pensar sobre la insistencia de Mies de que una piel toda de cristal no era un desafío arbitrario de espíritu práctico, sino más bien un intento por llegar a una separación visual absolutamente clara de la estructura y de la no-estructura. Esto da un nuevo sentido a las palabras de Blake: La casa Farnsworth pretendió ser, y afortunadamente fue, una expresión clara y de alguna manera abstracta de un ideal de arquitectura, lo último en menos es más... El prisma de vidrio construido por Mies para su amiga es un espejo mostrado al bello paisaje (12).■



Catedral de León. Exterior estereotómico de la vidriera gótica. Los vidrios antiguos son más opacos al paso de la luz exterior (siglo XV), en tanto que los vidrios nuevos son más translúcidos (restauración de finales del siglo XIX)

NOTAS

- 1.- Semper, *Attributes of Formal Beauty*. Traducido al inglés por Herrmann. Gottfried Semper, in *Search of Architecture*. (p.219).
- 2.- Semper. Gottfried Semper, in *Search of Architecture*. (p.141).
- 3.- Ídem (p.142).
- 4.- Semper, *The Four Elements of Architecture*. Traducido al inglés por Herrmann. Gottfried Semper, in *Search of Architecture* (p.199).
- 5.- Semper. Gottfried Semper, in *Search of Architecture*. (p.169).
- 6.- Ídem (p.167).

- 7.- Ídem (p.166).
- 8.- Ver (1), definición de lo tectónico.
- 9.- Adolf Loos. Cita dada por Kenneth Frampton.
- 10.- Semper, *The Four Elements of Architecture*. Traducido al inglés por Herrmann. Gottfried Semper, in *Search of Architecture*. (p.199).
- 11.- Blake. Mies van der Rohe. *Architecture and Structure*. (p.87).
- 12.- Semper. Gottfried Semper, in *Search of Architecture*. (p.133).
- 13.- Ver (1), definición de lo tectónico.

Desde Theo Van Doesburg hasta Reima Pietilä y Jorn Utzon

J. J. Barba

Decía un crítico neoyorquino sobre M. Duchamp: "My own understanding of Duchamp comes and goes". Creo que no es el único al que le ocurría. Sobre la comprensión de la figura y el pensamiento de Theo van Doesburg, actitudes u opiniones más o menos generalizadas de vacío u olvido, también van y vienen, un personaje relegado o ignorado, pero cuyas aportaciones condicionaron en gran medida el rumbo del Arte y la Arquitectura en este siglo.

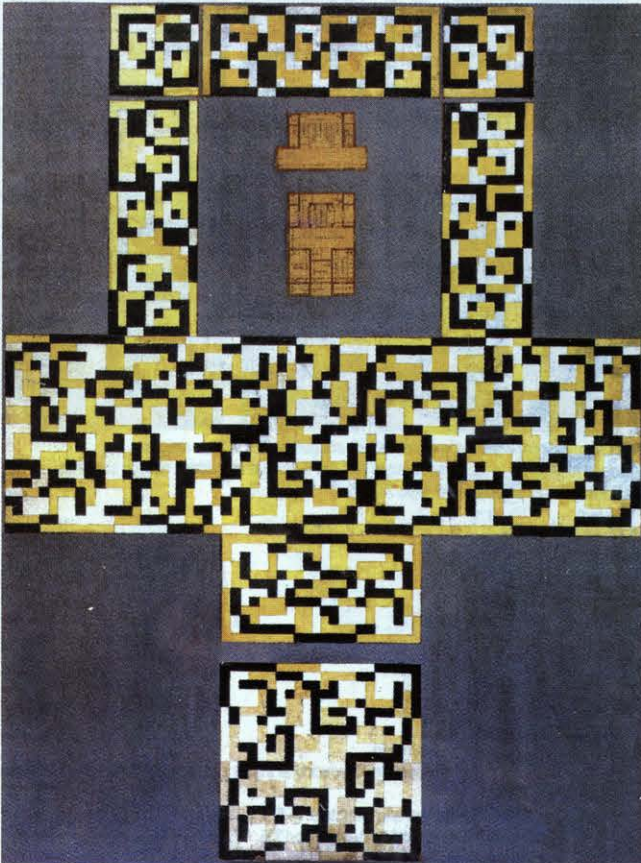
Metidos y pasada la época de las vanguardias, se encontraban J. Utzon y R. Pietilä, arquitectos; el primero, singularizado casi exclusivamente por una obra y prácticamente marcado en el resto; y el segundo ha pasado casi de puntillas por nuestro "universo arquitectónico".

En cualquier caso los tres personajes tenían algo de malditos, y tenían la provocación de haber sido considerados actores en la segunda línea de reparto, en la línea donde los estruendos de las primas donnas dejan trabajar con las manos libres, y a sabiendas, que algunos quedan condenados a no aparecer jamás mencionados por críticos prestigiosos que solo prefieren los grandes destellos, o que en realidad enmascaran un cierto grado de ignorancia en muchos temas.

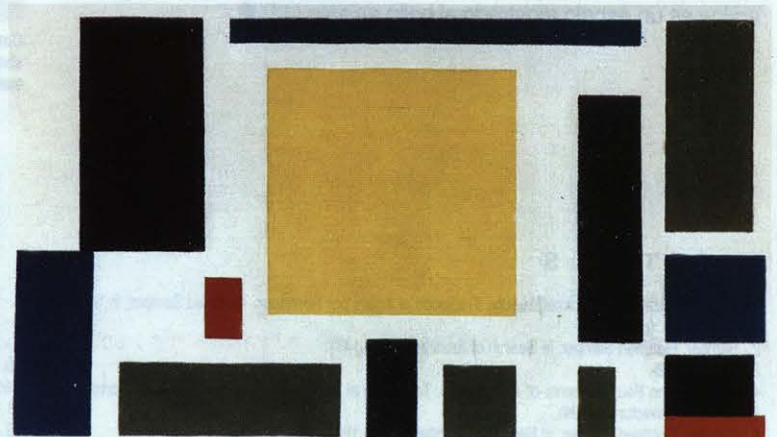
Con independencia del vía crucis personal de cada uno de ellos, en el estudio de estos personajes fueron apareciendo más líneas de conexión de las que en un principio cabía esperar; y aunque la formalización de sus obras pudieran parecer alejadas, los planteamientos teóricos que utilizaban para su realización parecían estar mucho más cercanos y afines. Afirmaciones de R. Pietilä asegurando que sus planteamientos se basaban en las teorías de Van Doesburg, aprendidas a través de uno de sus maestros, permiten intentar establecer conjuntamente un breve análisis de resultados sobre la obra de los tres.

Es posible, como dijo Van Doesburg parafraseando a un dadaísta, que nuestras palabras estén ya agotadas y no reflejen nada esencial. Por ello el discurso de este análisis se verá interrumpido, cuando no sea capaz de verbalizar algunas ideas y las expondré gráfica o a-lingüísticamente, sin pretender con ello emular a nadie.

No es difícil encontrar a Van Doesburg en monografías en torno al cromatismo, al nuevo concepto de arte, de estilo o al estudio de las vanguardias del primer cuarto de siglo, pero nos será mucho más complicado encontrar referencias en el campo de la arquitectura. Mirando el libro *The International Style* (1),



Casa de Vonk, diseño suelo vestibulo, T. van Doesburg Noordwijkerhout, 1918



"La Vaca". T. van Doesburg, 1916-17

...un respondera tiempo más tarde de forma más suave en uno de sus escritos. "Para evitar malentendidos, repare que para mí De Stijl fue más un programa de conciencia, una especie de guía, que un dogma formal. Además, cuando abandone De Stijl por no estar de acuerdo con que en el fondo se debiera más una ley formal que una voluntad de forma, eso no significaba que quisiera destruir los ideales que había defendido. Dichos ideales se resumían y siguen resumiéndose en una arquitectura general, un Estilo (Stijl). Pero no se podía realizar un estilo sin un contacto directo con la sociedad en su evolución más consecuente." (2)

Pues bien, tenemos que se intentó crear un estilo que sustituyese "lo individual" por "lo universal", que fuera válido en palabras de van Doesburg para "la conciencia del tiempo presente". La interpretación de este último punto está más

resultado de la exposición de 1932 donde se da el pistoletazo de salida al nuevo estilo, comenzamos constatando que para sus autores Van Doesburg no debe existir, "It is particularly in the early work of three men, Walter Gropius in Germany, Oud in Holland, and Le Corbusier in France, that the various steps in the inception of the new style must be sought. These three Miës van der Rohe in Germany remain the great leader of moder architecture" (2). Alguien podría decir: "Bueno, es que esos eran los realmente importantes". Bueno, pues en un segundo nivel de importancia, si miramos el repertorio fotográfico, podemos constatar la ausencia de cualquier realización en torno a Van Doesburg, y se incluye un repertorio suficientemente amplio de arquitectos; bien, tampoco debe extrañar si consideramos omisiones como la casa Rietveld-Shröder.

La situación se repite por infinidad de publicaciones sobre la arquitectura moderna; pero no quiero caer en un análisis de aciertos o desaciertos de las publicaciones de arquitectura. Me aprovecharé de una de las figuras mencionadas en "The International Style" por su origen y su vinculación con la mayor aportación de Van Doesburg, De Stijl, J.J.P.Oud. Comencemos por una "casualidad": cuando en octubre de 1918 la revista De Stijl cumplía su primer año de vida y aparece el I Manifiesto del grupo, (3) éste solo estaba firmado por Van Doesburg, Hoff, Huszar, Dok, Mondiran, y Wils. La ausencia de la firma de Oud, que ya llevaba un año trabajando en el grupo de forma significativa, no se entiende muy bien si dentro del mismo número se menciona una de las obras que él y Van Doesburg habían realizado conjuntamente en Noordwijkerhout. (4)

Bueno, quizá sea que al igual que para Hitchcock y Johnson fue más importante su manifiesto, no por lo que decían sino por cuándo lo dijeron, a Van Doesburg le faltó suerte en la ubicación de sus manifiestos, y eso que casi tenía el don de la ubicuidad: pintor, poeta, tipógrafo, arquitecto, escultor, dadaísta...

Pero no me centraré en el análisis procesal de sus intervenciones u obra. Dejemos el continente ya mineralizado (merecería la pena un profundo estudio que rastreara y estudiara de forma singular en este sentido los relieves de Van Doesburg; ello nos provocaría nuevas lecturas de situaciones erróneamente fosilizadas: por ejemplo, a algunos inquietarán textos como los recuperados por Carlos Sambricio sobre Van Doesburg y su opinión de la arquitectura española del momento). Pasemos rápidamente al contenido, capaz de fluir en aportaciones como las de R. Pietilä. Tomemos como base las discusiones de Oud y Van Doesburg para saber qué ocurría, e intentemos seguir el mismo camino que se propuso en De Stijl, de lo particular a lo general.

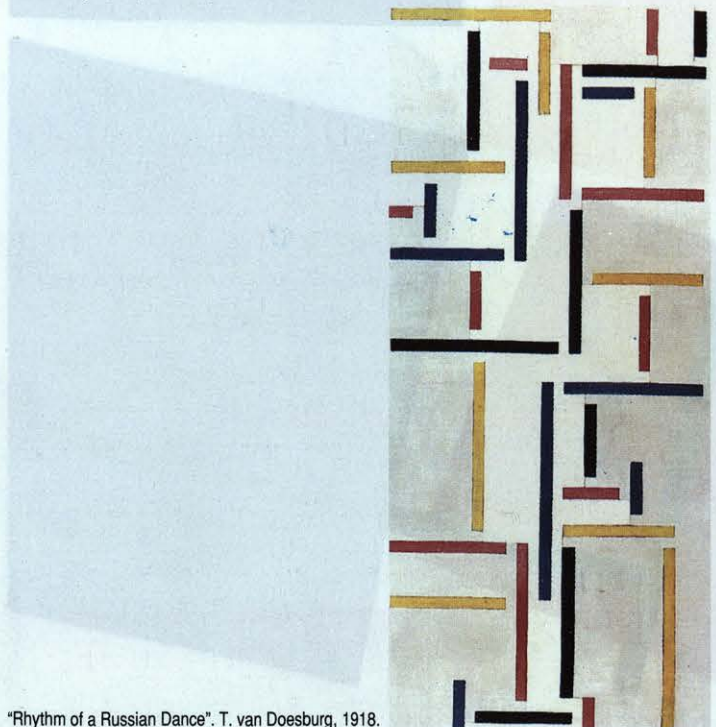
Todos recordamos la carta de Van Doesburg a Oud: "Porque mi solución rompe con el carácter más o menos monótono de la normalización; porque ya está decidida su ejecución completa; porque no soy un pintor de brocha gorda, sino que hago cosas más serias; porque soy Van Doesburg, tengo y me tomo el derecho de decirte:

NO-NO-NO

o así o nada." (5)



"Green Target", Jasper Johns, 1955

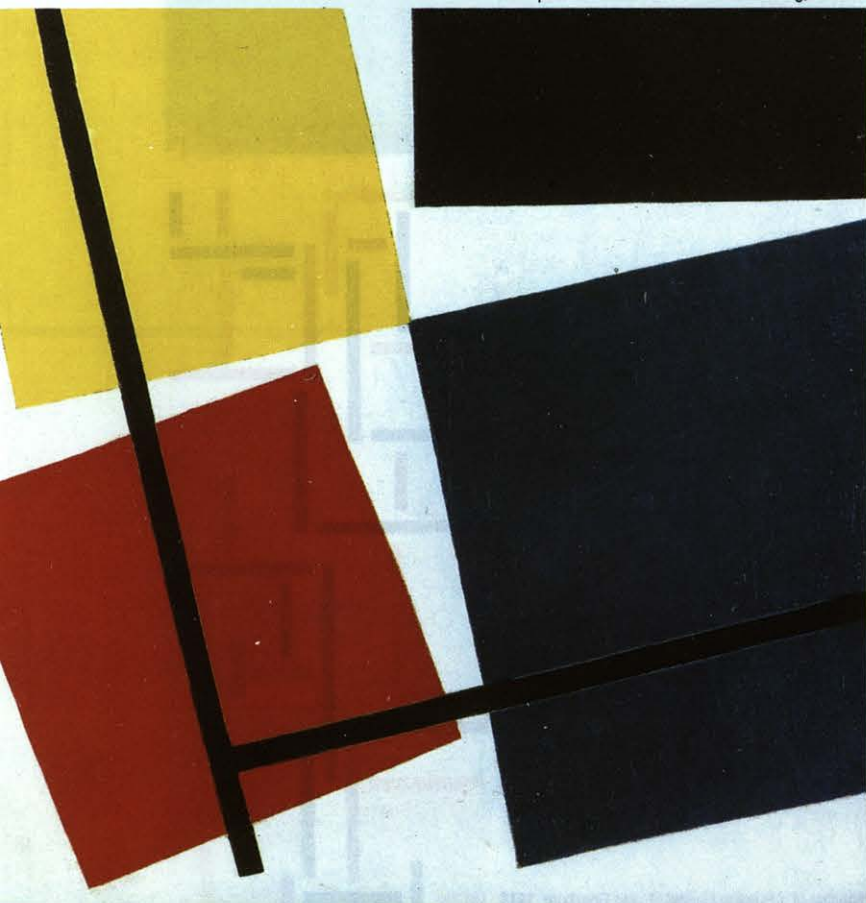


"Rhythm of a Russian Dance". T. van Doesburg, 1918.



"Memoria in Aeterna". Hans Hofmann, 1962.

"Contracomposición Simultanea". T. van Doesburg, 1920-30



Oud respondería, tiempo más tarde, de forma más suave en uno de sus escritos; "Para evitar malentendidos, repetiré que para mí De Stijl fue más un problema de conciencia, una especie de guía, que un dogma formal. Además, cuando abandoné De Stijl por no estar de acuerdo con que en el fondo se defendiera más una ley formal que una voluntad de forma, eso no significaba que quisiera destruir los ideales que había anhelado. Dichos ideales se resumían y siguen resumiéndose en: una arquitectura general, un Estilo (Stijl). Pero no se podía realizar un estilo sin un contacto directo con la sociedad en su evolución más consecuente." (6)

Pues bien, tenemos que se intentó crear un estilo que sustituyese "lo individual" por "lo universal", que fuese válido, en palabras de van Doesburg, para "la conciencia del tiempo presente". La interpretación de este último punto será más crematística por parte de Oud, y ello será base de la ruptura.

Sí, pero ¿cómo se pasaría de lo individual a lo universal?. Uno de los elementos base, y quizá el principal, fue la pintura. En ella se podía reflejar rápidamente la experiencia de una estética activa y no pasiva, uniendo "activo con creativo" y por tanto rechazando de forma rigurosa toda reproducción, re-duplicación del objeto de la experiencia. Se planteaba que los medios de expresión consiguiesen liberarse de toda particularidad como único fin del arte para conseguir un lenguaje universal, donde la pintura era un medio para realizar óptimamente el pensamiento: cuadro es un pensamiento-color.

"El arte es la transformación espiritual de la materia". (7)

"En pintura nada es más verdadero que el color. El color es una energía,

determinada por su oposición a otro color.

El color es la materia prima de la pintura: sin otra significación que él mismo." (8)

Que Mr. Mutt ait

fait la Fontaine de ses

propes mains ou non, n'a pas

d'importance.

Il l'a CHOISIE. Il a pris un article

courant, l'a placé de

telle sorte que sa

signification utilitaire

disparaisse sous le nouveau

titre et le nouveau point

de vue - il a créé pour cet

objet une nouvelle idée. (9)

voir

On peut regarder voir;

On ne puet pas

entendre entendre. (10)

Definida así esta energía, capaz de materializar de forma completa la obra de arte, que previamente siempre reside en el espíritu, tendremos que esa energía dinámica sirve para destruir la arquitectura, destruir entendiendo la capacidad que el color, la pintura, conseguirían al eliminar la ligazón tectónico-constructiva, - al menos visualmente, espiritualmente - conseguir la anti-forma, para poder construir la nueva arquitectura, con una estética activa.

Oud describe en 1918 el papel que F. L. Wright asumió con sus ideas sobre "la destrucción de la caja": "Wright ha sentado las bases para una nueva plasticidad en la arquitectura. Las medidas se disparan en todas direcciones, hacia adelante, atrás, izquierda, derecha... De esta manera, la arquitectura moderna evolucionará cada vez más hacia un proceso de reducción a proporciones positivas, comparable a la pintura moderna". (11)

Esta idea de dinamismo regirá, desde el principio, el desarrollo teórico para este nuevo estado del arte, y su matización en etapas posteriores será el resultado de una evolución teórica y experimental. La idea de dinamismo volvemos

a encontrarla en la redefinición de las ideas neoplásticas que el propio Van Doesburg realiza en uno de sus manifiestos en el año 1926. Supone la introducción de un nuevo concepto que liberaría de significaciones prejuiciadas los principios del nuevo arte, el Elementarismo;

“El Elementarismo rechaza la exigencia de una estética absoluta que lleve al inmovilismo y a la paralización de la potencia creadora.

Frente a la negación del Tiempo y del Espacio, el Elementarismo reconoce estos factores como los más elementales de una nueva plástica. Igual que el Elementarismo intenta establecer una relación de equilibrio entre estos dos factores, el estático y el dinámico (el reposo y el movimiento), también aspira a sintetizar estos dos factores elementales: el Tiempo y el Espacio en una nueva dimensión. Si la posibilidad de expresión de Neoplasticismo se limita a dos dimensiones (el plano), el Elementarismo, por el contrario, es consciente de las posibilidades que tiene una plástica cuatridimensional en el terreno espacio-temporal.”(12)

Pero cuando realiza un resumen sobre la evolución de la composición, en el apartado IV, se condensa quizá de forma más intensa y clara esta nueva noción de Elementarismo, pasando de concepciones plásticas ortogonales y homogéneas con una constante inestable de planos inclinados con respecto a un eje estático.

“IV - CONTRA-COMPOSICIÓN ELEMENTAL (ANTI-ESTÁTICA).

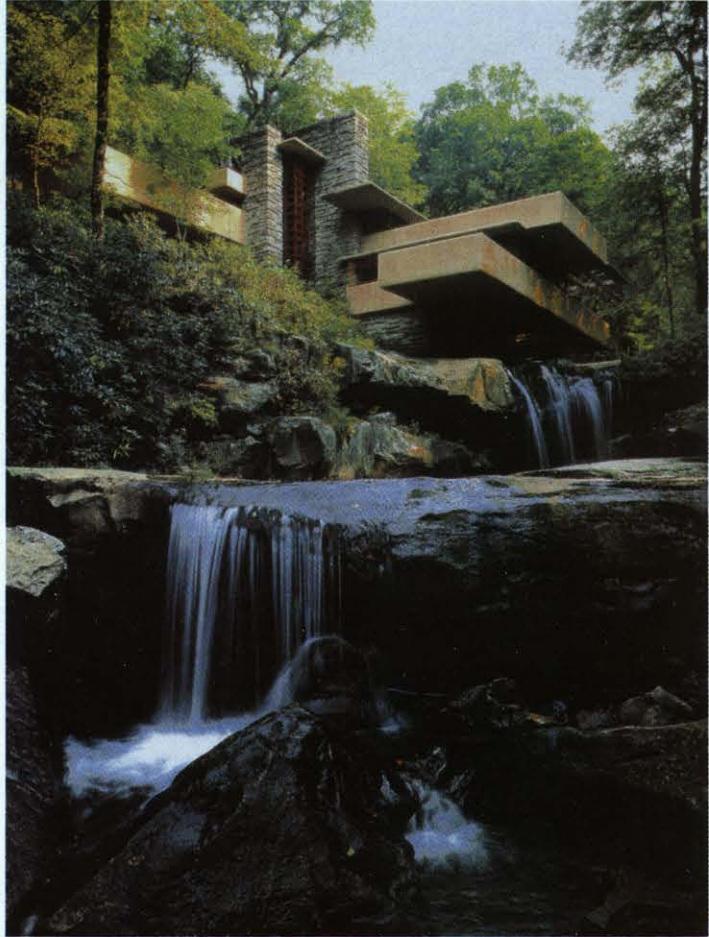
Añade a la composición periférica, ortogonal, una dimensión diagonal nueva. POR TANTO DISUELVE DE UNA MANERA REAL LA TENSIÓN ENTRE LA HORIZONTAL Y LA VERTICAL. Introducción de planos inclinados, de planos disonantes en oposición a la gravitación y a la estructura estático-arquitectónica.

En la contra-composición el equilibrio en el plano no tiene un papel tan importante. Todo plano forma parte del ESPACIO periférico; la construcción tiene que ser concebida más como UN FENÓMENO DE TENSIÓN que como UN FENÓMENO DE RELACIÓN ENTRE PLANOS.

Mayor variedad de las posibilidades neoplásticas. Por ejemplo, además de la ortogonal, también construcciones en diagonal combinadas o simultáneas. Introducción del Color como energía independiente.” (13)

Conscientemente he dado paso al Elementarismo, como consecuencia lineal sin rupturas, pero necesaria, y fase superior del neoplasticismo. Se pasa de planteamientos teórico-experimentales impregnados de gran entusiasmo, a un desarrollo teórico-práctico más sólido y consolidado: el Elementarismo.(14) Nos queda por ver la definición del concepto de abstracción, al oponer Elementarismo como real y no abstracto, con el que tendremos una base suficiente para establecer una línea o líneas que nos lleven a R. Pietilä y J. Utzon. Para Van Doesburg, abstracto y real son nociones relativas e incluso inconstantes, que intentará matizar reiteradamente en sus escritos y manifiestos. Para él, la abstracción provoca un proceso de big-bang, siendo primero un proceso espiritual en el que se aíslan ciertos valores de las cosas reales, pero ocurriendo que cuando estos valores se materializan vuelven a convertirse en reales. Esta conversión de lo abstracto en real denotará para van Doesburg la relatividad del concepto.

Sin dar una definición explícita de abstracto, sí deja constantes guías para su concreción: “en efecto, abstracto es tan solo aquello que se realiza en el interior de nuestro pensamiento”. (15) Pero es necesario profundizar en esta afirmación y el proceso que lleva a ella, entendiendo la obra de arte como la capacidad de abstraer de la naturaleza la parte que refleja el Todo y comprendiendo la capacidad que Van Doesburg



Fallingwater, F. L. Right. 1935-39. Pennsylvania.

Casa Rietveld-Schröder, Utrecht 1924





Centro Dipoli. Instituto de Tecnología. Reima y Raili Pietilä. Otaniemi, Finlandia. 1966

Kiillemoreeni". Morrenas de mica. Reima y Raili Pietilä. Helsinki. 1985-93



imprime al artista, que, al crear una obra de arte, ésta consiste en restituir con los medios artísticos propios, a partir del pequeño fragmento que es capaz de ser controlado por su campo de experiencia visual, "la armonía del Todo", gracias a la experiencia estética que tiene de él: "El Todo entendido abstractamente, según la única ley que domina estas apariencias externas: la ley de la armonía infinita, gracias a la continua superación de lo uno por lo otro". (16)

Un planteamiento que sintoniza con la definición de objetos fractales, del espacio fractal según Benoît Mandelbrot y por ende muy cerca de los planteamientos de la arquitectura orgánica, pero igualmente cerca porque, como decía M^a Teresa Muñoz (17), podremos coincidir en que la siempre problemática definición de abstracción, en Theo van Doesburg es el resultado derivado de la naturaleza y por ende la abstracción que más conectaría con el pensamiento de la arquitectura orgánica.

Tenemos una, pero podemos afirmar que existen más líneas de empatía entre van Doesburg y la arquitectura orgánica. Es fácil ver cómo el dinamismo contra-compositivo de Van Doesburg, con una tensión espacio-temporal que se imbuye en las relaciones íntimas con lo contingente, donde la derivación hacia una impregnación con Topos y su desarrollo con Cronos crean esa relación espacio-temporal que le sirve para definir el Elementarismo, sirve para entender la siguiente afirmación de Pietilä en una entrevista realizada por Kaisa Broner-Bauer: "In other words, I construct various fantasies in my mind, and as a final result I can draw a parametric form on this material."

I presume that cleverness lies in an ability to produce certain ingredients, from which a person can make architecture or literature. A visual artist produces images of these ingredients. An ingredient is a very important concept. It is like an intermediate zone between really existing and really imaginable things." (18)

Ante esta afirmación, no conviene olvidar la definición que Van Doesburg realiza del arte en diciembre de 1929: "El arte es la transformación espiritual de la materia"(19), o la creación del concepto forma-espíritu, entendiendo que en finlandés Henki es fundamentalmente el Espíritu de las cosas; pero también expresa Fantasía, Imaginación, Sueños; y dado que la entrevista fue realizada por Broner-Bauer finlandesa, me inclino por pensar, sin forzar gramaticalmente la traducción, que fantasies in my mind es Henki, idea que confirma la necesidad de tránsito entre lo que realmente existe y lo realmente imaginable. Esta afirmación nos pondría en parámetros paralelos a la definición de Van Doesburg sobre el arte.

Es muy cercano a las ideas de J. Utzon, que planteó, para la Ópera de Sydney, que en la esfera se encontraban todas las formas soñadas. Anteriormente, en un artículo de 1948, titulado "La esencia de la Arquitectura" afirmaba que el punto de partida de toda obra arquitectónica debería originarse en "trasladar las reacciones inconscientes hacia la consciencia", provocadas por un Topos y Cronos que condicionan dónde, cómo y cuándo se desarrollan.

El análisis de estas afirmaciones permite deducir dos planteamientos teóricos en el mismo sentido,

A.- La definición de abstracción impide la formalización de modelos ideales de la arquitectura, de tipos o tipologías que no intiman con lo contingente, que separan de Topos, del lugar. Y en cambio permite plantear soluciones individuales para cada problema de proyectación, permitiendo desarrollar disyuntivas propias de las características geométricas y esquemas iniciales del lugar.

B.- El dinamismo de esta "estética-activa" conlleva el rechazo del espacio euclídeo, estático, a- creativo, y aboca a una formalización del espacio arquitectónico dinámico, activo-creativo, integrando y articulando los distintos elementos arquitectónicos, con la idea de continuidad y gradualidad, atendiendo al análisis específico de cada situación.

El resultado formal de la arquitectura fue diferente; pero sus arquitecturas son el resultado de espiritualidades activas,

ejemplos de armonías de un todo en disposiciones no "ideales" de sus elementos. No son el resultado de un armazón conceptual; es sencillamente Arquitectura constituida por agregación exquisita sin aprioris y no por división prejuiciada.

Pero, además, tenemos un modelo de actuación que va más allá de la simple coincidencia. La incapacidad expresada por R. Pietilä para verbalizar su "modus operandi" en arquitectura o la aseveración de que un arquitecto siempre trabaja a un nivel no lingüístico, ¿son una afirmación, influencia o coincidencia clara, de cómo constantemente Van Doesburg intentaba crear nuevos significantes, pues los existentes estaban demasiado mediatizados, la búsqueda constante por una forma de expresión a-lingüística como ya he enunciado?

Este modus operandi se ve complementado por mas "ingredient" que permiten traspasar las ideas de lo espiritual hasta su materialización; ingredientes como la intuición y la ciencia en su sentido más puro. Recuerdo la insistencia de B. Mandelbrot por utilizar la intuición como pieza para desarrollar las matemáticas en la nueva visión del espacio fractal y por tanto no resulta sorprendente añadir una nueva ¿coincidencia? entre Van Doesburg y la arquitectura de J. Utzon y R. Pietilä en las siguientes afirmaciones,

"La mayoría de los pintores trabajan al estilo de los pasteleros y de las modistas. Nosotros, por el contrario, trabajamos con los datos de las matemáticas y de la ciencia, es decir, con medios intelectuales.

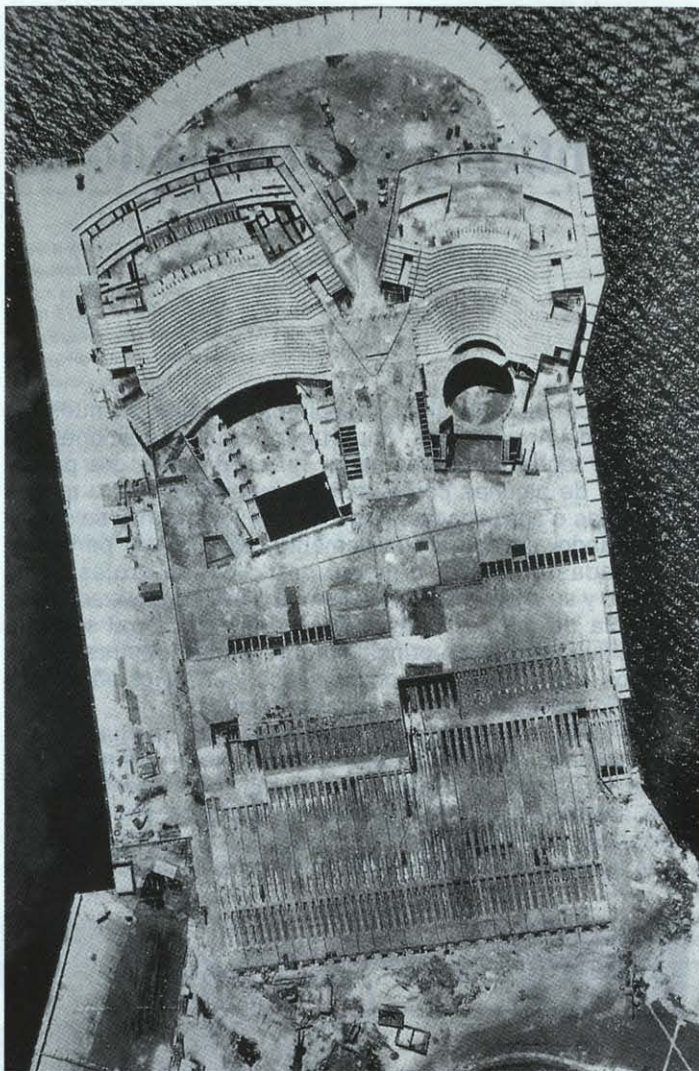
La obra, antes de su materialización, existe de forma completa en el espíritu. Además, su realización tiene que manifestar una perfección técnica a la perfección del concepto". (20)

"De manera similar, la arquitectura está basada tanto en la ciencia como en la intuición, y si uno quiere llegar a ser arquitecto, habrá de dominar la tecnología para poder desarrollar sus ideas, para demostrar el acierto de sus intuiciones, para construir sus sueños".(21)

Demasiado contumaz la reiteración de coincidencias. Quizá sea breve el proceso de rastreo y el análisis realizado; quizá sea necesario un estudio que profundice en la singularidad de lo planteado, pero son demasiado insistentes y concordantes los resultados, demasiadas afinidades, demasiada densidad en la coincidencia de los planteamientos teóricos, demasiado evidente, o al menos inquietante, como para despreñar las afirmaciones de R Pietilä, sin tener necesidad de caer en quimeras conceptuales para ir desde Van Doesburg hacia la arquitectura de Utzon y Pietilä. En cualquier caso creo que la comprensión de estos arquitectos sería bueno que empezase a "estar"; de hecho comienza para muchos a dejar de "ir y venir".■

N O T A S

- 1.- Henry-Russell Hitchcock and Philip Johnson, "The International Style", W. W. Norton, New York, 1966.
- 2.- Op.cit. 1, p.28.
- 3.- C. Crego, "Mi trayectoria en De Stijl, J.J.P. Oud", Colección Arquitectura, Valencia, 1986. p.7.
- 4.- Op.cit. 3, p.8.
- 5.- Theo van Doesburg, "Principios del nuevo arte plástico y otros escritos", Colección Arquitectura. 18. Trad. C. Greco. Valencia 1985. p. 9.
- 6.- Op. cit., 3, p. 46.
- 7.- Op. cit., 5, p. 163.
- 8.- Op. cit., 5, p. 159.
- 9.- Schwarz, A., "Marcel Duchamp - La Mariée Mise a Nu Chez Marcel Duchamp, Mère". Ed. Georges Fall, 1974. p. 60.
- 10.- Duchamp, Marcel. "Marchand du sel. Ecrits de Marcel Duchamp". E. Le Terrain Vague, Paris, 1958. p. 31.
- 11.- Peter Gössel - Gabriele Leuthäuser, "Arquitectura del siglo XX". Benedikt Tachen. Colonia, 1991. p. 140.
- 12.- Op. cit., 5, p. 151.
- 13.- Op. cit., 5, p. 145.
- 14.- La casa Rietveld-Schröder, Utrecht es de 1924.
- 15.- Op. cit., 5, p. 143.
- 16.- Op. cit., 15.
- 17.- J. D. Fullaondo y M^a T. Muñoz, "Zevi", Kain Editorial, Madrid, 1992. p. 97.
- 18.- Kaisa Broner-Bauer, "Architecture and the onion". Revista Fisuras, nº. 2, Madrid, Enero, 1995. p. 7.
- 19.- Op. cit., 5, p. 163.
- 20.- Op. cit., 5, p. 159.
- 21.- Jorn Utzon, "Jorn Utzon", Serie monografías, Centro de Publicaciones MOPTMA, Madrid, 1995. p. 12.



Plataforma en construcción. Opera de Sydney. 1957-73.

"Landig sites" Arakawa y Madeline Gins. Art & Desing, London 1993



El sentido y el sinsentido de un gesto: El giro de la trama

Miguel Martínez Garrido

Desde hace ya algún tiempo venimos viviendo en nuestras Escuelas de Arquitectura importantes transformaciones del gusto, que requieren de una mayor reflexión que la que parece deducirse de algunas controvertidas opiniones más o menos apresuradas o apasionadas, como las que todavía hoy se siguen manifestando, privada o públicamente, por algunas personas, relacionadas en mayor o menor grado con la profesión de arquitecto y su enseñanza. Me refiero al gesto generalizado de la presencia de giros y alteraciones del tradicional sistema compositivo ortogonal, principalmente en las plantas de los proyectos, y popularmente apodada hace ya algunos años entre el mundillo académico como, el giro de la trama.

Este tema, repetido hasta la saciedad en muchas de las composiciones arquitectónicas actuales fuera y dentro de la escuela, ha pasado por varias etapas de mayor a menor intensidad como motivo de controversia entre algunos sectores del profesorado, permaneciendo hoy en una situación latente que poco o nada ayuda al estado de confusión de aquellos alumnos que en

su mayoría se afanan en imitar, sin comprender, estos irregulares y difícilmente explicables ademanes, obteniendo en el mejor de los casos un complicado e inútil producto gráfico en el que casi siempre prevalece la pretendida apariencia de lo novedoso sobre los contenidos arquitectónicos auténticos del proyecto.

Acceptada comúnmente la definición de lo arquitectónico como concerniente al orden de las cosas, una de las principales causas de esta incómoda situación podría encontrarse en una diferente manera de entender la definición misma de lo ordenado y, consecuentemente, en las sucesivas transformaciones que esa idea ha sufrido a través de la historia.

Durante siglos, la idea de ORDEN en arquitectura ha estado asociada en mayor o menor grado a la presencia de unas características geométricas e inteligibles desde una mentalidad racional, en sus formas. Incluso en períodos tan marcados por un componente emocional como pudiera ser el Barroco, la arquitectura siempre ha buscado referencias en relaciones geométricas racionales, o mejor, racionalizables, en el sentido que



T. Eiffel, llamada Torre Roja, 1911. Robert Delaunay

este término adquiere cuando nos referimos a la posibilidad de utilizar la herramienta matemática para su análisis, comprensión y, en ocasiones, justificación; recordemos, por ejemplo, que es precisamente en esa época cuando se inicia el desarrollo de lo que todavía hoy conocemos como Mecánica Racional.

La sustitución del círculo renacentista (Copérnico) por la elipse barroca (Kepler), aunque fundamental desde un punto de vista conceptual (transformación estático-dinámica), no representan sin embargo un cambio sustancial en la metodología analítica y sus criterios de legitimación. Desde esta perspectiva, tan racional es Bernini como Brunelleschi, apreciación que puede extenderse hasta nuestros días respecto a las dos vertientes, racionalista y orgánica, de las experiencias arquitectónicas de la Vanguardia Histórica, según la ya clásica clasificación de Giedion y Zevi.

Sin embargo, en los últimos años hemos asistido a una puesta en crisis de estos planteamientos que, aunque se manifieste de diversas maneras, coinciden mayoritariamente en su desconfianza en la metodología científica y su legitimidad para la construcción de una teoría arquitectónica adecuada a nuestro tiempo.

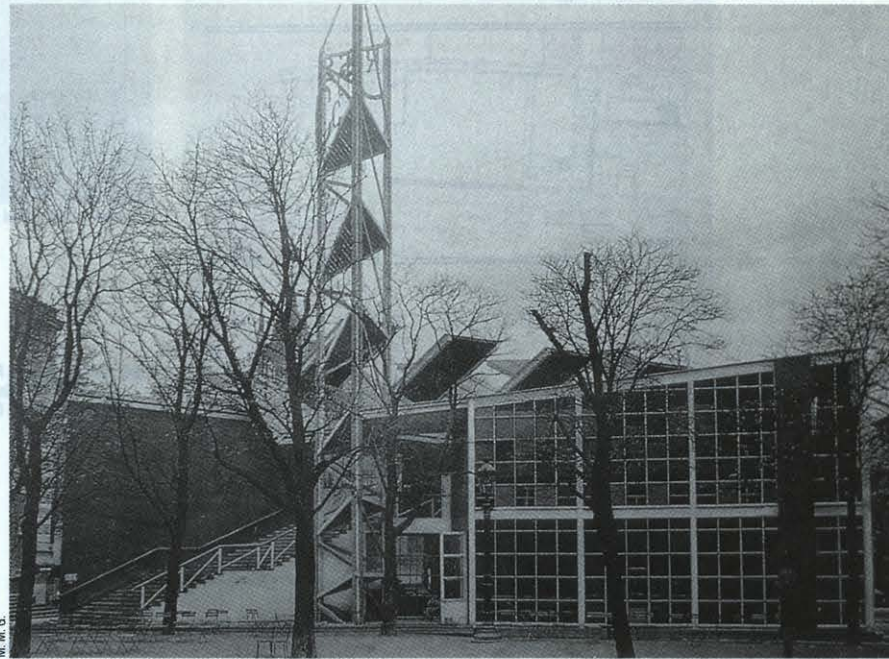
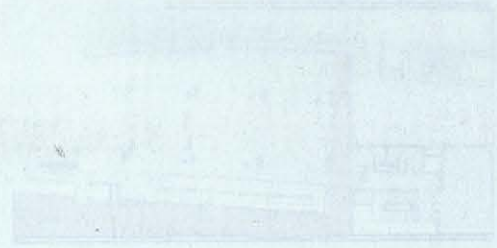
En este estado de cosas, no parece descabellado plantearse la existencia de alguna razón que vaya más allá del efecto mimético de las lógicas y amplias influencias purovisuales de la mayoría de las revistas especializadas y por ello no quisiera renunciar a hacer algunas puntualizaciones que pudieran ayudar a arrojar alguna luz a este asunto.

La idea central de esta reflexión es que el arte en general y la arquitectura en particular han mantenido desde siempre un compromiso con la expresión de un concreto Modelo del Mundo y, por tanto, un mejor conocimiento de nuestro Nuevo Modelo del Mundo y su incorporación a la hermenéutica de la arquitectura de hoy, significaría sin duda una utilísima ayuda para la clarificación del aparentemente confuso panorama posmoderno.

Este Nuevo Modelo del Mundo, desde la más seria perspectiva científica y aunque todavía incompleto, incorpora respecto a los anteriores las importantísimas revoluciones conceptuales de la Teoría de la Relatividad y el verdaderamente nuevo Paradigma Científico Mecánico-Cuántico, ocupando ahora el lugar que durante los siglos XVII, XVIII y XIX, tuviera el Paradigma Newtoniano, en el sentido socio-epistemológico que Thomas S. Khun en su obra *La Estructura de las Revoluciones Científicas* da al término.

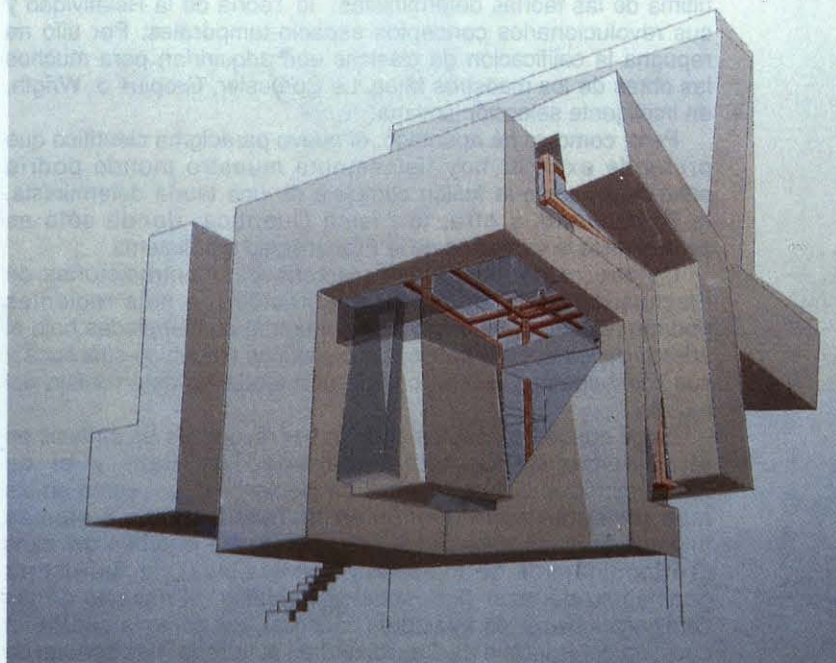
Es sabido que la arquitectura y la construcción son aspectos inseparables en la actividad profesional, aunque sean sin embargo categorías discernibles en su epistemología (refiriéndome ahora a la arquitectura más como objeto de conocimiento que como fenómeno cultural).

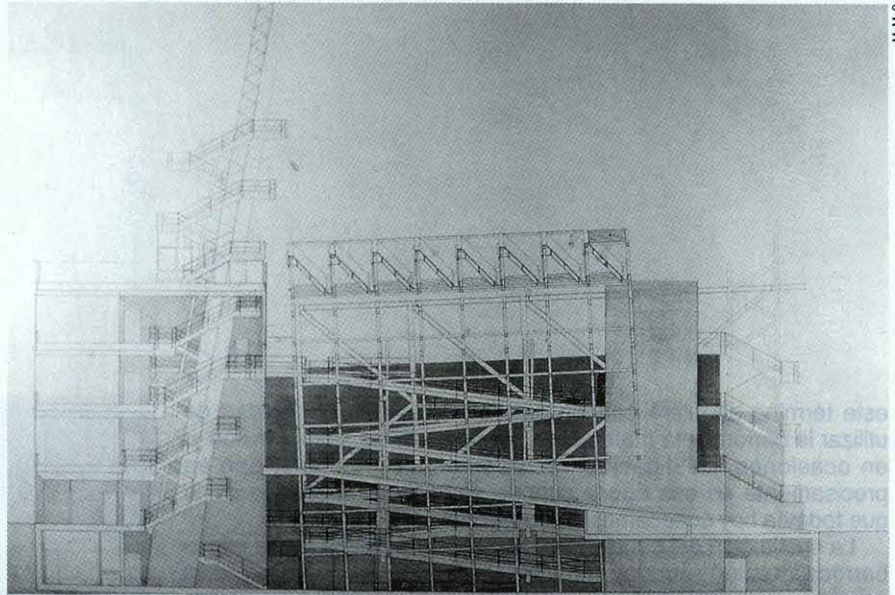
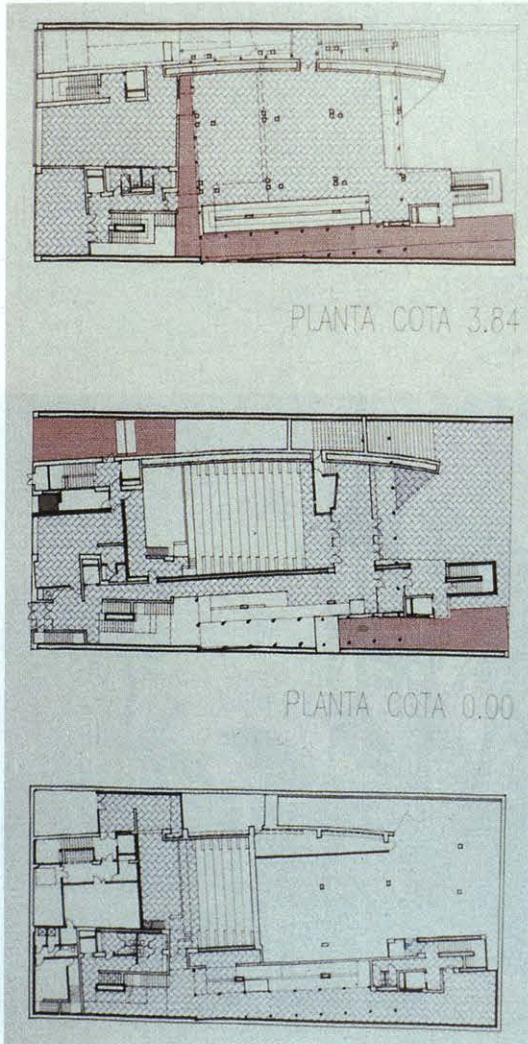
Y son necesariamente discernibles puesto que, a mi juicio, uno de los equívocos más generalizados de la crítica más o menos reciente de la historia de la arquitectura, ha sido consecuencia, en muchos casos, de la impropia identificación de estos dos conceptos, habiéndose provocado con ello algunas importantes imprecisiones acerca del auténtico origen de la modernidad. Toda la llamada construcción moderna es heredera del paradigma científico newtoniano, mientras que la arquitectura



"Pabellón Soviético". Exposición de París, 1925. Melnikov

"Casa Guardiola". Cádiz. Peter Eiseman, 1987





Sección longitudinal por las rampas de acceso

Pabellón de la Cruz Roja.
Expo '92. Sevilla
Arq. : Miguel Martínez Garrido



Plantas Vista exterior

actual se desarrolla, como fenómeno más o menos consciente, dentro de un nuevo paradigma científico diferente. En este sentido, el Movimiento Moderno podría ser entendido quizá como el acontecimiento artístico más importante relacionado con la última de las teorías deterministas: la Teoría de la Relatividad y sus revolucionarios conceptos espacio-temporales. Por ello no repugna la calificación de clásicas que adquirirían para muchos las obras de los maestros Mies, Le Corbusier, Gropius o Wright, en inteligente selección sotiana.

Pero, como ya he apuntado, el nuevo paradigma científico que pretende explicar hoy físicamente nuestro mundo podría entenderse como la fusión compleja de una teoría determinista, la Relatividad, y otra, la Física Cuántica, donde sólo es determinista la evolución de la Probabilidad del Sistema.

De otro modo, pues, las características contradictorias de muchas de las operaciones arquitectónicas más recientes podrían adquirir un aspecto más coherente contempladas bajo el prisma de los nuevos conceptos científicos mecánico-cuánticos y sus consecuentes aportaciones a una teoría no determinista del mundo.

Estos nuevos conceptos podrían ser resumidos en síntesis en el Principio de Complementariedad de Bohr y el de Indeterminación o Incertidumbre de Heisenberg, así como en las más recientes aportaciones de la Teoría de los Sistemas Interactivos y los trabajos de Prigogine sobre el orden del caos (Termodinámica de Procesos Irreversibles), la estructura geométrica del azar (los modelos fractales, el espacio de las configuraciones y los atractores caóticos), así como la puesta en cuestión del Principio de Causalidad en el terreno más general de

la Filosofía de la Ciencia. En definitiva, y en homenaje a la dialéctica Wittgenstein-Popper, podríamos afirmar que nuestro modelo del mundo es hoy más un gigantesco proceso que un conjunto de hechos.

Para interpretar más cabalmente la producción arquitectónica de los arquitectos más representativos de las recientes tendencias del panorama culto de la arquitectura actual, y aunque esta apreciación deba ser entendida dentro de un aspecto más heurístico que epistemológico, parecen insuficientes los criterios derivados de lo que hemos llamado metodología científica clásica (el término clásico se utiliza aquí en su acepción más convencional, dentro del argot de la comunidad científica, como identificador del paradigma newtoniano).

Dentro de la indudable heterogeneidad de actitudes que pueden observarse en el conjunto de proyectos interesantes más o menos recientes, se descubre algo así como un probable invariante característico al que yo he denominado con el término de Dislocación, entendiéndola como la alteración controlada de la normal posición de los elementos estructurales constituyentes a causa de la Interacción entre el Objeto arquitectónico y las tensiones producidas por las Preexistencias del Lugar en el amplio sentido de Topos Existencial, interpretadas, naturalmente, según la sensibilidad de cada diseñador.

Si coincidimos en la idea de que las relaciones son lo específico de la arquitectura y que el Orden de una configuración formal se revela a través de la comprensión racional de su derivado fenomenológico, su Estructura, nos

M.M.G.
 Pabellón de la Cruz Roja. Rampa interior desde la Sala de Exposiciones. Expo '92. Sevilla.
 Arq. : Miguel Martínez Garrido



veremos conducidos por lo anteriormente expuesto a la necesidad de replantearnos lo que podríamos llamar una cierta Teoría de la Imprecisión, ligada a una Teoría del Lugar y al establecimiento de unos nuevos criterios de legitimación de la forma, que podrían estar basados en algo similar a lo que Prigogine define como estabilidad estructural, aproximándonos más a una delimitación más precisa entre lo ordenado y lo caótico.

En general, una visión más actual de la operación arquitectónica ampliada a lo que podríamos llamar Territorio de Influencia o Dominio de Intervención-Transformación, crea un nuevo concepto de estructura: la Estructura de Interacción, regida por unas leyes más complejas.

Si aceptamos la premisa de que lo irracional, inherente a gran parte del quehacer artístico, no sirve, sin embargo, para resolver la cuestión de la construcción de una teoría del arte, o, dicho de otro modo, que se hace arte con razón y con sinrazón pero solo la razón hace la teoría, el problema surge cuando se siguen utilizando criterios de legitimidad reducidos a una determinada idea de lo razonable fuertemente condicionada por una poderosa y fascinante iconografía de geometría dura como es aquella del juicio estético newtoniano, ideal ilustrado de perfección y belleza, convertido así en El Gran Prejuicio.

Para intentar elaborar una teoría de la arquitectura más de acuerdo con el actual paradigma científico, sería preciso construir unos nuevos criterios de control geométrico que permitan la realización de unos nuevos objetos plásticos lógicos, que no renuncien a alcanzar nivel de potencial icónico que representaron sus predecesores en los paradigmas newtoniano y relativista (por

ejemplo, la esfera del Cenotafio de Newton de Boulée o Las Demoiselles D'Avignon de Picasso).

Volviendo de nuevo a Popper, diré que comparto con él la idea de que las más fascinantes estructuras conocidas hoy son nubes y, por tanto, difícilmente aprehensibles desde una perspectiva de inmutabilidad sustancial como la que contempla la hermosa definición de J. Borchers.

En este nuevo panorama epistemológico, el concepto de Simetría enunciado formalmente por Herman Weyl en los años cincuenta, como la invariancia de una configuración de elementos ante un grupo de transformaciones automórficas, asociado a la idea de Estabilidad Estructural-Formal y Equilibrio Interactivo, podría, a mi juicio, asumir la condición de un fuerte criterio para establecer con alguna precisión los límites de orden y desorden antedichos, aportando con ello un posible fundamento a nuevos Criterios de Legitimación de la forma arquitectónica.

En consecuencia, la ontología de la arquitectura, el Orden, y su derivado fenomenológico, la Estructura, deberían ser seriamente revisados, ampliando su extensión con el potencial heurístico proporcionado por el Modelo Mecánico-Cuántico del Mundo, y su capacidad para buscar y encontrar las geometrías de las nubes. Permittedose una afirmación no exenta del riesgo de ser entendida poca más allá de una impropia licencia literaria en un escrito de este tipo, me atrevería a decir que más que aprender a geometrizar el espacio, necesitaríamos hoy saber acerca de la geometría del tiempo, y, en este empeño, nuestras escuelas de Arquitectura tienen todavía una importante tarea por hacer. ■

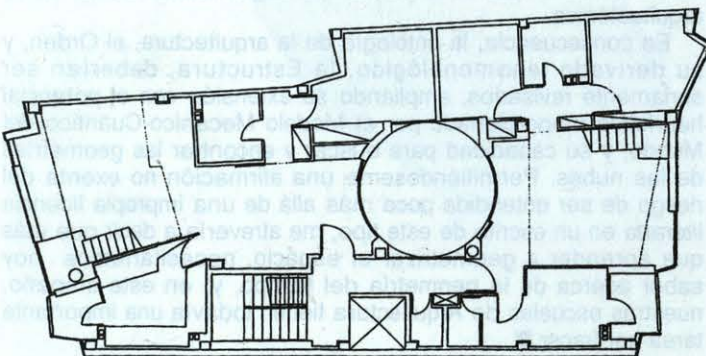
Más malditos todavía

Alberto Campo Baeza

¡Resistid malditos! fue el bramante grito que empleé para introducir a un grupo de jóvenes arquitectos cuajados y por cuajar de la Escuela de Madrid. Pues con esos mismos registros de edad (menores de 40), ejercicio de la docencia (profesores titulares y asociados) y voluntad crítica decidida (tesis doctorales presentadas o a punto de terminar y otros escritos), se encuentra otro grupo de arquitectos que desarrollan su trabajo y su enseñanza a lo largo y lo ancho de nuestro país. Estos "más malditos" todavía, como aquellos, puestos en pie de arquitectura, están levantando unas obras de primer orden, rigurosas, lógicas, y de una inteligente belleza. Es esta la generación que, si resisten, construirá la historia de la Arquitectura de pasado mañana.



Luis Correa. Edificio anexo al Cine Cuyás. Las Palmas, 1997



Cuando ahora escribo este "más malditos todavía" sé que puede interpretarse en un doble sentido: el de considerar que el grado de su condición de malditos es mayor que el de aquellos, o el de entender que todavía hay más locos, los que aquí hoy se presentan, que vienen a sumarse al grupo madrileño. Pues ambas acepciones son válidas y está en todos los casos entendida como cualidad imprescindible, constante en la Historia de todos los buenos creadores que en el mundo han sido.

Por si parecía que el panorama estaba poco animado, poco después de publicarse el "¡Resistid malditos!" en esta revista (Arquitectura nº304, 4º trimestre de 1995), apareció un muy interesante y completo número de AV (Arquitectura Viva nº46, enero-febrero de 1996) con el también provocativo título de "Sangre fresca", en el que Luis Fernández-Galiano enmarcaba y alentaba a un "nutrido grupo de profesionales que abona los terrenos de la futura arquitectura española". Se decía de ellos que son "precozmente sabios", "más competentes que arriesgados" y otra serie de interesantes consideraciones que apoyaban convenientemente "a los que comienzan su vida profesional en un entorno crecientemente hostil a la innovación, y progresivamente impermeable a las propuestas inesperadas." Este número de AV, muy bien trabajado, servirá indudablemente en un futuro de necesaria referencia en esta parte de la historia de la arquitectura española contemporánea.

Y como no era menos de esperar, con la de cal se daba allí, también, la de arena. Se reclamaba a esta joven generación, y con razón, un orteguiano "deber de su edad" que les debería llevar a un mayor empuje opositor. Y se les calificaba como novedosos "en el terreno de las formas pero no en el de las ideas", para acabar entendiendo que "ejercitan su talento casi exclusivamente en el campo plástico y visual."

Y en este punto –en el que, tocándome completar aquel "¡Resistid malditos!" con la reflexión sobre los "más malditos todavía" jóvenes arquitectos del resto del país– querría yo centrarme. Porque creo que la aventura de estos jóvenes arquitectos es más seria y profunda que una mera aventura formal. Aquella tríada de criterios que propuso Moneo en el 78 para valorar aquella joven por entonces arquitectura española tenía la virtud de entender el imprescindible equilibrio entre los hechos y las ideas, entre la realidad proyectada y construída y las ideas que la sustentan. Entendiendo, una vez más, la Arquitectura como idea construída. Y por eso volví y vuelvo a utilizar los mismos criterios para valorar al grupo que hoy aquí se completa. Muchos de ellos, casi todos, están en aquel número de AV, enfocados aquí no sólo por su edad temprana y su calidad, sino también por su voluntad crítica y su ejercicio de

la docencia que garantizan una creación con base en la razón más profunda.

El sueño de la razón produce monstruos, y más en la arquitectura, donde permanecen contruidos los sueños para siempre. En esta sociedad dislocada e irracional donde la razón duerme, quizás la mayor rebeldía deba mostrarse a través de una razón bien despierta, de una arquitectura con razones, que es la que entiendo que, por encima de las formas, intenta este joven grupo de malditos arquitectos rebeldes.

Y con estos tres registros aparecen una serie de nombres, que desde ya voy a enumerar:

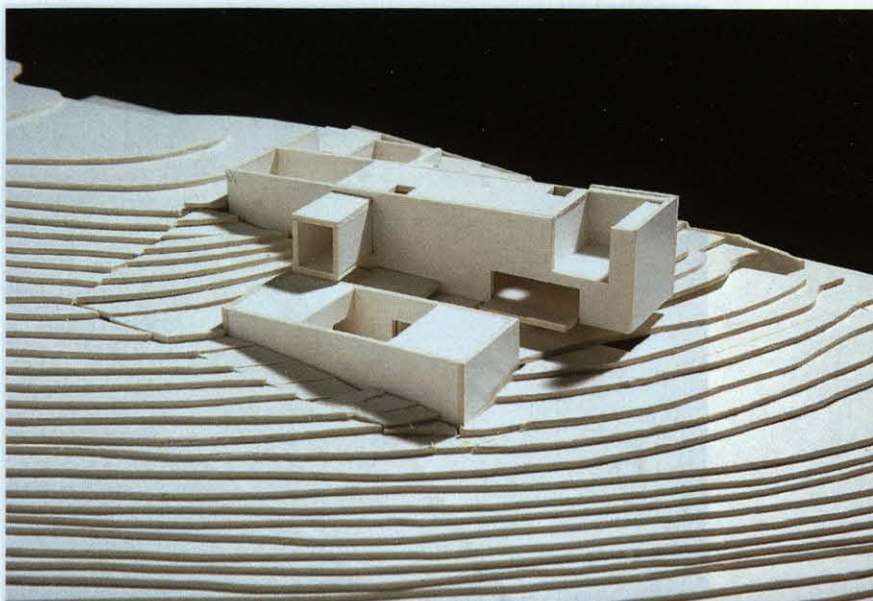
Pere Joan Ravetllat con Carme Ribas, y Rafael Aranda con Carme Pigem y Ramón Vilalta en Barcelona. Pepe Morales con Juan González Mariscal e Ignacio y Luis Rubiño con Pura Márquez en Sevilla. Alfredo Payá en Valencia. Jesús Irisarri con Guadalupe Piñera en La Coruña. En Granada, Juan Domingo Santos. En Valladolid, Gabriel Gallegos con Juan Carlos Sanz. En Pamplona, Miguel A. Alonso del Val y Patxi Mangado. En Las Palmas, Luis Correa; y en San Sebastián, Santos Barea.

Pere Joan Ravetllat y Carme Ribas llevan una larga y buena tradición familiar a sus espaldas. Su interés y su sentido crítico quedarían plasmados en aquella fugaz pero interesantísima aventura del A30 (aún permanecen en mi memoria el de Llinás). Su actual docencia en la Escuela de Barcelona goza de gran prestigio; y alguna de sus obras, como el Instituto de S. Pere de Ribes, son de gran madurez. El espacio central bien tensado por la luz es impresionante.

La nitidez y la compacidad aparecen como características bien sobresalientes de la obra de Rafael Aranda, Carme Pigem y Ramón Vilalta. Su docencia se desarrolla en la otra Escuela de Barcelona y se pueden destacar entre sus obras la Facultad de Derecho de Gerona o su más reciente y preciso pabellón de invitados de Can Cardenal en Olot. O aquel precioso pabellón de acceso a la Fageda de Jorda.

Ignacio Rubiño con Pura Márquez y con Luis Rubiño, desde Sevilla, ponen en pie arquitecturas de una especial luminosidad, como la del Centro Cultural de la Victoria en Sanlúcar de Barrameda. Ampliamente difundido, expresa muy bien su capacidad de síntesis del lenguaje contemporáneo, con cierto aroma a Siza, con las más profundas tradiciones andaluzas con impecable resultado. Lo que también es patente en sus viviendas de Los Palacios.

En esas mismas coordenadas y con una mayor carga teórica y libertad formal se mueven José Morales con Juan González Mariscal. Su obra más conocida, el Ayuntamiento de Coripe, es un brillante ejercicio de dominio de la luz como si se tratara de un



Juán Domingo Santos. Casa Chipie



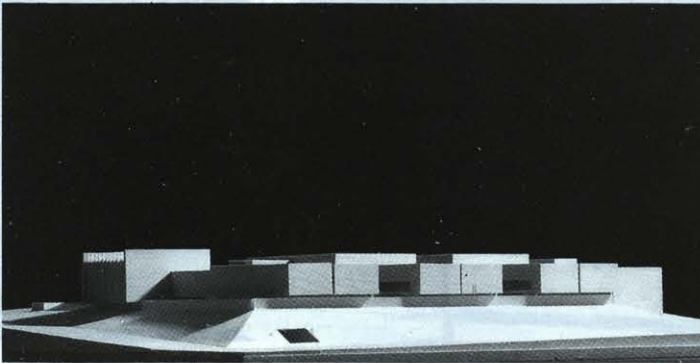
P. J. Ravetllat y C. Ribas. Cementerio de Santa Coloma de Gramanet, 1996



I. Rubiño, P. García Márquez y L. Rubiño. Centro Cultural en Sanlúcar de Barrameda



M. A. Alonso del Val y R. Hernández Minguilón. Edificio polideportivo de la Universidad de Navarra, 1995



R. Aranda, C. Pigem y R. Vilalta. Facultad de Derecho, Universidad de Gerona, 1997



ceñido toreo. Cabe esperar que la construcción del Auditorio de Zamora, realizado con José María Romero, sirva para consolidar su posición. Desarrollan su docencia en la Escuela de Sevilla en un grupo de enorme interés, que despierta una especial expectativa.

Llegar a construir en la India, como Le Corbusier o Kahn no parece cosa fácil. Pues allí, en Laore, Alfredo Payá construyó su primera y hermosísima casa, a la que la última, recién terminada en Tarifa, no le va a la zaga. En ambas queda patente su gran capacidad de precisión en una arquitectura que destaca por su claridad y su lógica. El Museo para la Universidad de Alicante, ganado por concurso, es una caja rotunda flotando en una profunda excavación en el terreno. Todavía en construcción, dará la medida de su autor. Como docente, tiene lugar propio en la Escuela de Valencia.

Todavía recuerdo la impresionante presencia del "gran vidrio" con el que Juan Domingo Santos culminaba su exposición en los Reales Alcázares de Sevilla. Docente prestigioso en la Escuela de Granada, colabora con Alvaro Siza (buen ojo y buena barba) en el edificio que va allí a construir. Tiene ya a punto su Tesis Doctoral, donde estudia y nos convence de la capacidad de la arquitectura moderna para continuar adecuadamente el discurso de la ciudad histórica; lo hace al hilo de la obra de Siza. Ha terminado una luminosa casa en San Matías y remata el proyecto de una impresionante casa Chipie.

Debo confesar que no me fue nada fácil el que se incorporaran a la III Bienal de Arquitectura, aunque sólo fuera como finalistas, las estupendas viviendas en Vigo de unos jóvenes y para mí entonces desconocidos arquitectos, Jesús Irisarri y Guadalupe Piñera. El proyecto, las viviendas del patio circular, es claro y limpio. Como lo fuera aquel también impecable edificio para oficinas del INEM en Vigo o su primer y rotundo montaje con cartones para la Bienal de Fotografía en el 94. Su docencia se desarrolla en la Escuela de La Coruña.

Del grupo de los todavía jóvenes arquitectos de Pamplona, trabajando y enseñando allí, habría que apuntar al menos a dos, que no sólo son los que más obra construída tienen sino que además son los más reconocidos. Aunque Miguel A. Alonso del Val y Patxi Mangado estén en esa edad todavía temprana, y con esa voluntad crítica y esa labor docente, su arquitectura está ya madura. Con unos frutos maduros y abundantes.

Alonso del Val que empezara fulgurantemente en la Universidad de Columbia, ha construído edificios de tanta calidad como el del Polideportivo para la Universidad de Navarra. Su acertado tratamiento de la luz y el buen acuerdo de sus materiales hacen que la pieza sea de primer orden. Como

docente, ha ejercido de Profesor Titular conmigo en la Escuela de Madrid.

Patxi Mangado que hizo sus primeras y ya estupendas obras con Maite Apezteguía, ha desplegado una brillante trayectoria, jalonada por arquitecturas de gran interés, donde ha subrayado de modo especial el hecho constructivo, experimentando con nuevos materiales hoy usados por todos. Su casa de Irache o el Club de Golf son clara expresión de su magnífica obra.

Desde Valladolid y desde su Escuela de Arquitectura, se alza la voz de Gabriel Gallegos y Juan Carlos Sanz, que ya en su intervención en la sede del Colegio Oficial de Arquitectos habían mostrado su alta calidad. Y si la casa de la Cultura de Villamuriel de Cerrato en Palencia, de planta muy bien articulada y de poderosos volúmenes, era una espléndida arquitectura, no lo es menos la más pequeña escuela pública en Pozal de Gallinas en Valladolid. El juego de tapias con que encierran en una blanca caja el sencillo organismo de amarillas paredes, y cómo lo tensan, es perfecto.

Y desde la escuela de Las Palmas, Luis Correa, con obras tan estupendas como la reelaboración del cine Cuyás. Y desde la escuela de San Sebastián, el loosiano Santos Barea brilla con luz propia.

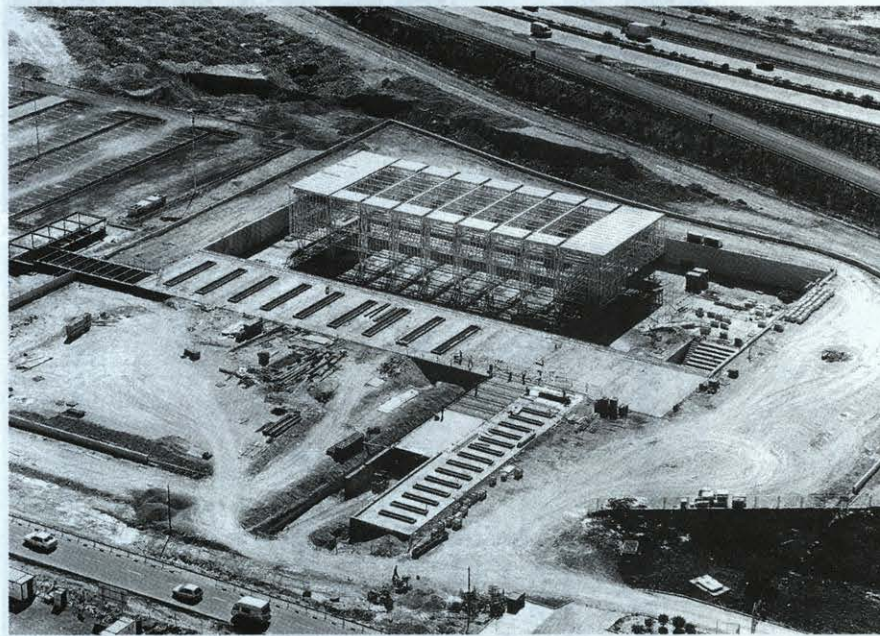
Decía, dice una espléndida escritora muy amiga mía, que "la novela es el no parar, el continuar a ver qué pasa, el avanzar montados sobre la palabra. Y que la poesía es el detenerse, el quedarse frente a frente a la palabra, para deleitarse desgranándola, y caer rendido a sus pies." Pues todos estos malditos creadores, todos estos arquitectos más malditos, tienen en común que están todos del lado de la poesía; y del tiempo necesario para hacer las cosas bien. Frente a los arquitectos que se precipitan presurosos en las fauces de la fama, de la popularidad o del dinero, sin saber el qué ni el porqué ni el para qué, estos más malditos, como aquellos, van seguros que no lentos al paso que estiman necesario para hacer bien las cosas: una arquitectura al paso de la poesía, con aliento poético, con rigor y profundidad, con la que nos regalan. Y es que saben bien estos más malditos todavía que, sin poesía, nada.

El mar, dice Sabines el poeta, se mide por las olas. Y el arquitecto, por sus obras. Este mar de los arquitectos más jóvenes, los malditos más malditos, es ahora un mar encrespado de grandes olas, de grandes todavía subidas y bajadas, con la vehemencia que es propia de su estado y "deber de su edad". De estos ahora bravíos arquitectos cabe esperar que lleguen con el tiempo a empapar con las olas ya sosegadas de su arquitectura más madura las arenas de la sociedad del nuevo milenio. ■

Patxi Mangado



J. Morales y J. González Mariscal. Ayuntamiento de Coripe, Sevilla

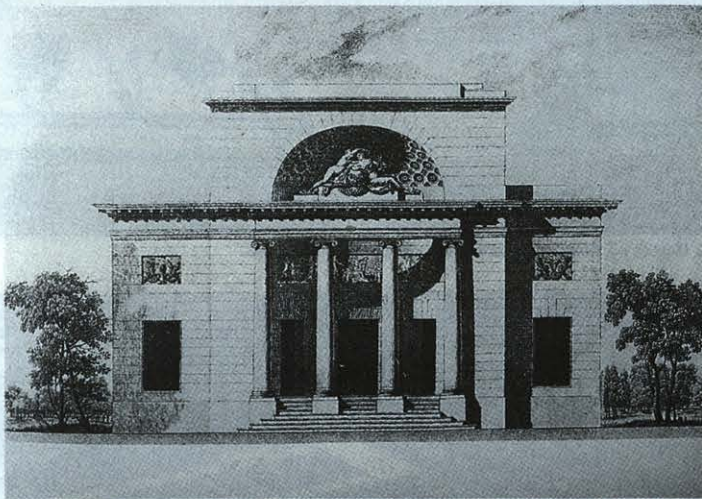


A. Payá. Museo Universidad de Alicante

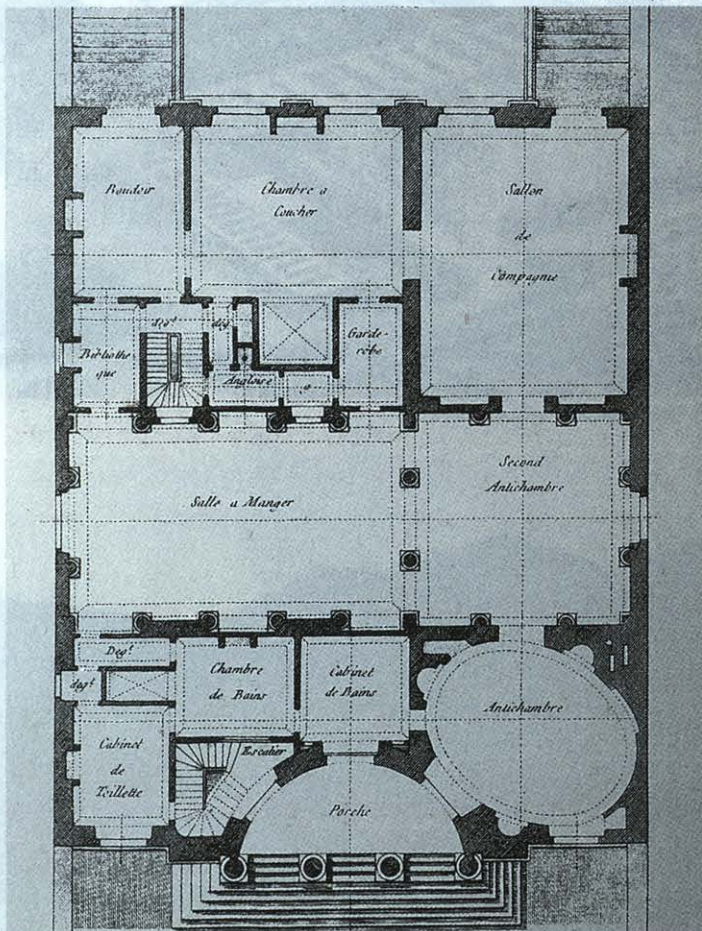


La Diva en Casa: Arquitectura Doméstica y la Diva

Adam L. Bresnick



Casa Guinard, Ledoux



La casa de la diva es un santuario a ella misma, un escenario, y enseña a su fan que la casa debe ser tan grande como la ópera, que la casa no es un sitio donde uno debe tolerar disminución. En casa, tal como se describe en los mitos de la diva, la gran dama expande, devana y crea monumentos a su propia grandeza. La casa de la diva no es necesariamente el emplazamiento de la domesticidad represiva, o el bastión de la femineidad o masculinidad tradicional.

En su descripción de la casa de una diva como extensión de su conducta, Wayne Koestenbaum nos marca un camino para empezar un recorrido arquitectónico. Explicando el espacio doméstico de la diva, Koestenbaum nos proporciona una nueva clasificación de subjetividad dentro del ámbito de la arquitectura doméstica. En este caso son una subjetividad y un espacio casi siempre auto-construidos, con la diva exigiendo y creando su propio templo. Pero en algunos casos singulares, cuando un arquitecto ha tenido que realizar el espacio doméstico, vemos cómo esta subjetividad influye en la casa de la diva y marca la obra construida. La diva no es ni masculina ni femenina, es un hombre, una mujer; todo un personaje cuya personalidad pública se confunde y se funde con su privado. La diva en términos arquitectónicos tampoco es privativo de una profesión concreta o de un género definido. Se incluyen todas aquellas personas que por su trayectoria y estatus están envueltos en un halo de excepcionalidad, ficticio o no, merecido o no, que los eleva a esta categoría. Una diva como cliente, proporciona otro sujeto, que no necesariamente incorpora las normas tradicionales.

La diva es aquel o aquella cuyo trabajo es ser otro, interpretando o asumiendo a otros, como los actores o los cantantes de ópera, o incluso auto-interpretándose como en el caso de otro tipo de famosos. Los arquitectos de éxito a veces son divas. Ver como proyectan sus propias casas es un buen ejemplo de este tipo de arquitectura. Se comprende así el éxito mundial del libro de Anatxo Zabalbeascoa *La Casa del Arquitecto*, de la editorial Gustavo Gili. En el análisis de la arquitectura, y en particular en el espacio doméstico, podemos indagar sobre la definición de la subjetividad y su relación con la obra física. Acompañando al proyecto construido existe todo un discurso sobre el proyecto implícito. La búsqueda por parte de muchos arquitectos de describir esta subjetividad ha dado lugar a invenciones de todo tipo. Frente a estas especulaciones, podemos investigar sobre un género (la casa de la diva), un sujeto (la diva), una intervención con una cuestión clara: ¿Cómo se refleja en la obra construida la subjetividad de la diva?

Hay todo un aspecto popular asociado al espacio privado de las divas, cuyo culto incluye el obligado peregrinaje a las casas de las estrellas en Hollywood, o el mítico Graceland de un Elvis fallecido, pero no desaparecido. El fetichismo del cuerpo es un fenómeno ya descrito en términos arquitectónicos, y su relación con la arquitectura de la diva es clara. Pero aquí no tratamos de

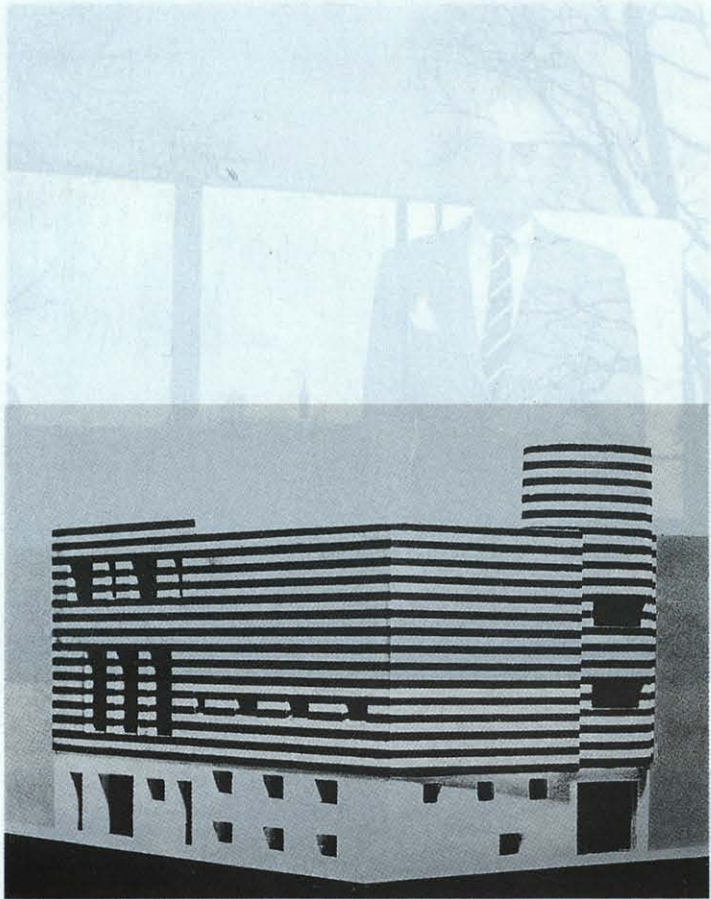
las caracterizaciones más kitsch; nos acercamos tan solo a algunas obras que asumieron la subjetividad de la diva.

La arquitectura ha estado ligada al mundo del teatro y a los espacios de representación teatral desde sus orígenes; sin embargo, solamente desde que ésta se consolida como disciplina, durante el siglo de las luces, aparece una arquitectura más claramente conectada con la individualidad. El arquitecto ilustrado, Claude-Nicolas Ledoux, nos muestra un continuo interés por las formas derivadas del teatro. Su proyecto para las Salinas Reales de Chaux está organizado de forma semicircular a modo de anfiteatro, que en una operación tipológica convierte la fábrica en teatro y la casa del director en escenario. Para representar la sala del Teatro de Besançon, en un dibujo inquietante e inolvidable, Ledoux traza el patio de butacas reflejado en la pupila del ojo del actor sobre el escenario. El historiador Anthony Vidler liga esta imagen a un concepto ilustrado de gobierno, y añadido a este aspecto rouseauiano, podemos entender la preeminencia de la visión de la diva, en cuya pupila vemos la imagen de la sala. Así Ledoux invierte la experiencia visual del público que va al teatro a favor de la vista del público reflejada en la diva. En esta inversión de los términos, el público que está en la mirada de la diva, también literalmente crea y forma a ella, quien no existiría si no fuera por la mirada recíproca del público. El análisis de Vidler nos lleva a ver un ideal de gobierno. También podemos entender cómo Ledoux expresa su interés por las operaciones visuales en el teatro, donde los gestos son más grandes, exagerados, y engendran la definición de la diva, cuya persona yace en el fondo de otra de las obras del arquitecto.

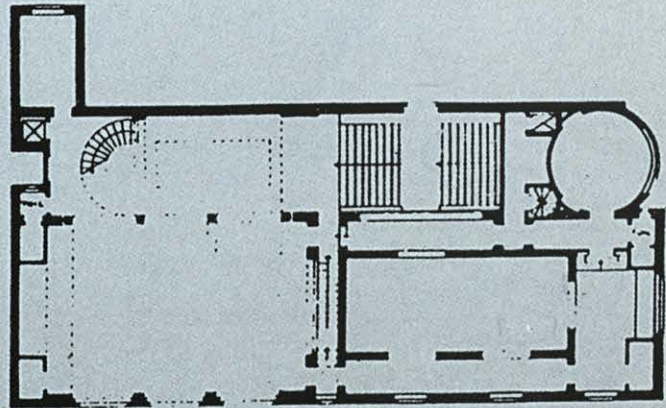
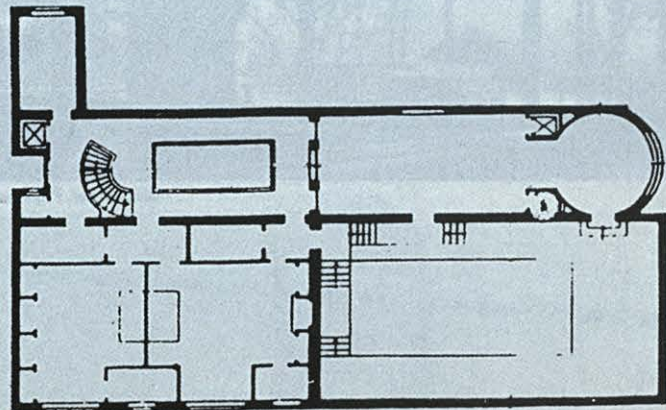
Este vínculo entre la arquitectura y la diva está presente desde los comienzos de la carrera profesional de Ledoux. En 1769, Ledoux recibe el encargo de diseñar la casa y el teatro privado de la bailarina Marie-Madeleine Guimard, bailarina de La Opéra de París a partir de 1762 y la que fue primera bailarina de La Comédie-Française. La casa, inaugurada en 1772, se desarrolla con un pabellón de entrada que alberga espacios de servicio en la planta baja. La sala de teatro está situada en el piso superior. Le sigue tras un patio de entrada, el volumen prismático de la casa con su jardín detrás.

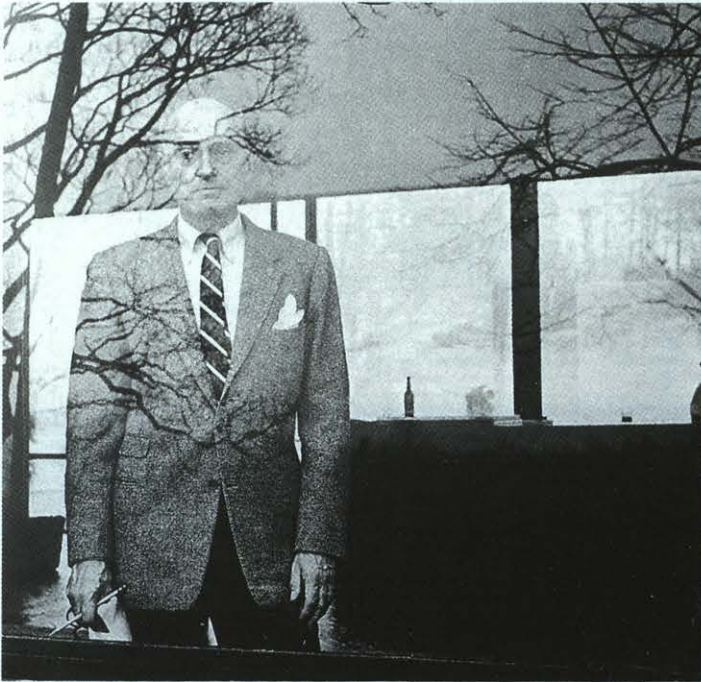
La fachada principal de la casa se desarrolla con un porche semicircular, un vaciado en el volumen prismático. Este porche simétrico, protegido por un peristilo de cuatro columnas jónicas, sujeta un escultura de la coronación de Terpsícore, la musa de la danza. A modo de nicho, este vacío subraya la figura que debe ocuparla: la divina Mlle Guimard. Este templete da un aspecto simétrico a una planta asimétrica, cuya entrada es hacia la derecha, mientras que el cabinet de toilette de la mademoiselle ocupa el lugar privilegiado del eje central. No cabe duda de que la protagonista es la diva, cuya presencia física marca la composición arquitectónica de la casa. De este modo Ledoux coloca el espacio íntimo de la toilette en el sitio más público y dominante de la casa.

El pequeño teatro construido encima del porte cochère es una versión en miniatura del Teatro de La Opéra de Versailles,

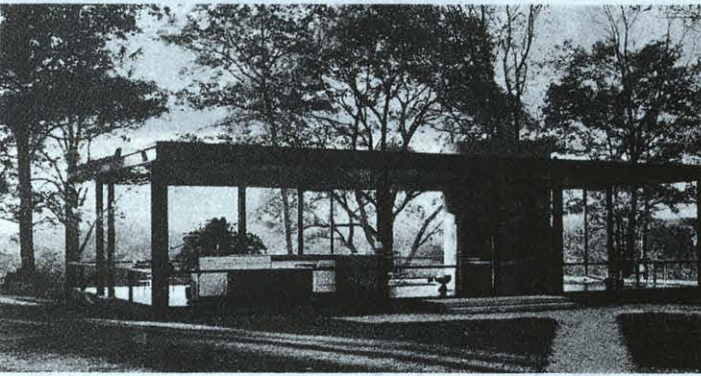


Casa Josephine Baker, Loos

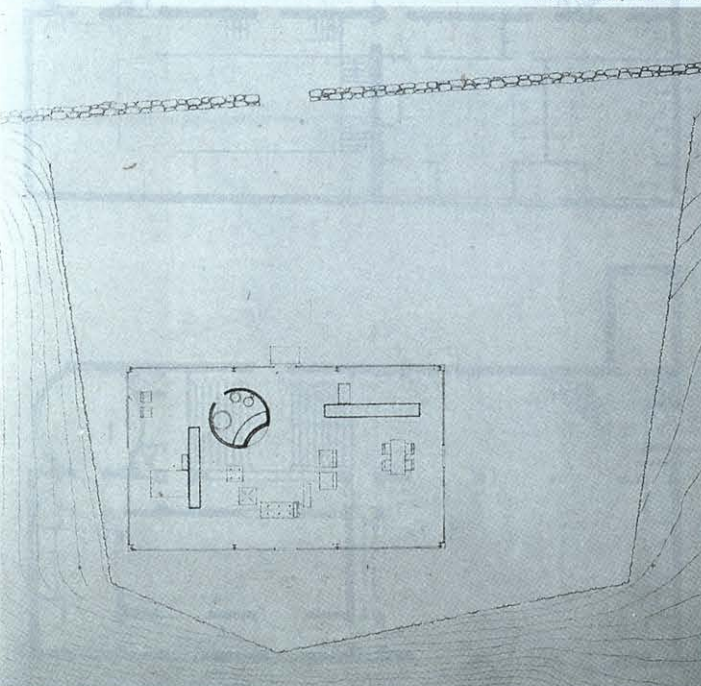




P. Johnson



Glass House, P. Johnson



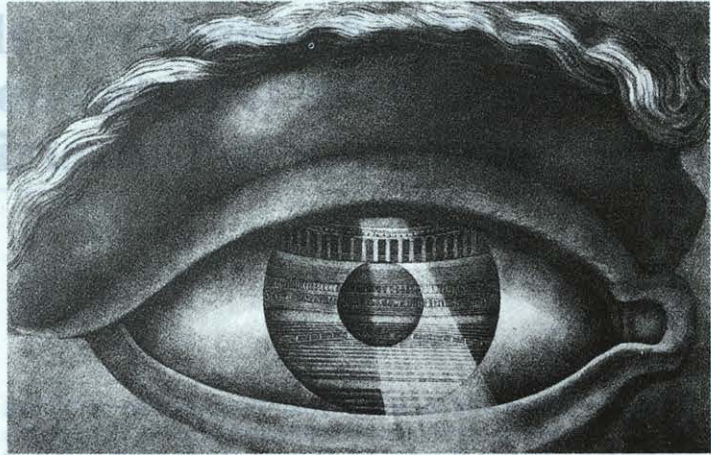
construido en 1769 por el arquitecto Gabriel. Con un foro para quinientos invitados, era el lugar donde Mlle Guimard montó "lujosas producciones, fiestas, y actuaciones quasi-pornográficas", y era conocido por la íntima relación creada entre público y actores. El hecho de tener su propio teatro en casa nos muestra la faceta más divina de Mlle. Guimard, que convirtió su hogar en un espacio literal de representación.

Mlle. Guimard, nos cuenta Koestenbaum, encarcelada por algún embrollo con la dirección de la ópera, decía a su criada, "No te preocupes, he escrito a la Reina para contarle que he descubierto un nuevo peinado. Estaremos libres antes de anochecer". Esta frívola anécdota muestra un aspecto más de la actitud de las divas, un comportamiento real que se emplea subversivamente para aislarse del desdén de los demás, protegiéndose de cualquier daño emocional. El fuerte carácter, que logra su libertad a cambio de secretos de toilette, es el mismo que luce en el engarce de la casa creado por Ledoux. El encanto de la diva reside en su capacidad fascinadora de crear mundos sublimes ubicados en su propio ser. Es la personalidad sobre-dimensionada que ocupa el eje central de la arquitectura que plasma Ledoux. Ella es la estatua viva que llena el porche/nicho de entrada con su figura; y es ella la estrella en su propio teatro. El Hotel Guimard, junto a otra construcción para Madame du Barry, eran, en las palabras de Vidler, "paradigmáticos, logrando una perfecta equivalencia entre el carácter de sus dueñas y el de la arquitectura".

La casa parisina que Adolf Loos proyectó en 1928 para la cantante y vedette Josephine Baker también utiliza operaciones arquitectónicas en torno de la presencia física de la famosa estrella del música hall. El proyecto consigue inscribir el exuberante ser de Josephine Baker en todos sus aspectos, mediante la distribución a modo de raumplan en sección de los distintos espacios.

El proyecto se marca desde el exterior en una piel de mármol negro y blanco, a rayas, que señala gráficamente su presencia. Hay que recordar que Josephine Baker era una mujer de origen afro-americano, y su fama se debía tanto a sus bailes y cantos como a su aspecto exótico en el París de los felices años '20. De este modo, la arquitectura, como la misma diva, marcan en la propia piel su diferencia. Distintamente al sutil palacio del amor que construyó Ledoux, Loos en esta casa va al meollo de los temas raciales y a la sexualidad que eran presentes en la figura de la Baker. Entrando en la casa, el interior está marcado por el desarrollo de espacios alrededor de una piscina. La piscina, "paradigma de un espacio sensual", se convierte en protagonista espacial. Unos corredores con ventanales de vidrio grueso rodean la piscina por debajo del agua. Estos huecos coinciden con ventanas en la fachada, de modo que el espectador, a modo de voyeur, puede mirar hacia la piscina, ocultando su identidad de la vista de la persona que disfruta del agua iluminada cenitalmente. Esta operación que tanto se parece al juego de luces de un teatro deja el ser de la diva abierto a la mirada del espectador y es una inversión del dominio visual que subraya la sexualidad de la diva y su calidad de objeto aun en su propia

Teatro de Besançon



casa. Igual que en el teatro, ella siempre está en el punto de mira. Cabe destacar que esta imagen de una Josephine Baker exuberante y sexualmente libre contraste con su propia biografía. La Baker finalmente se retira al campo donde cría una familia numerosa que ella sola adopta.

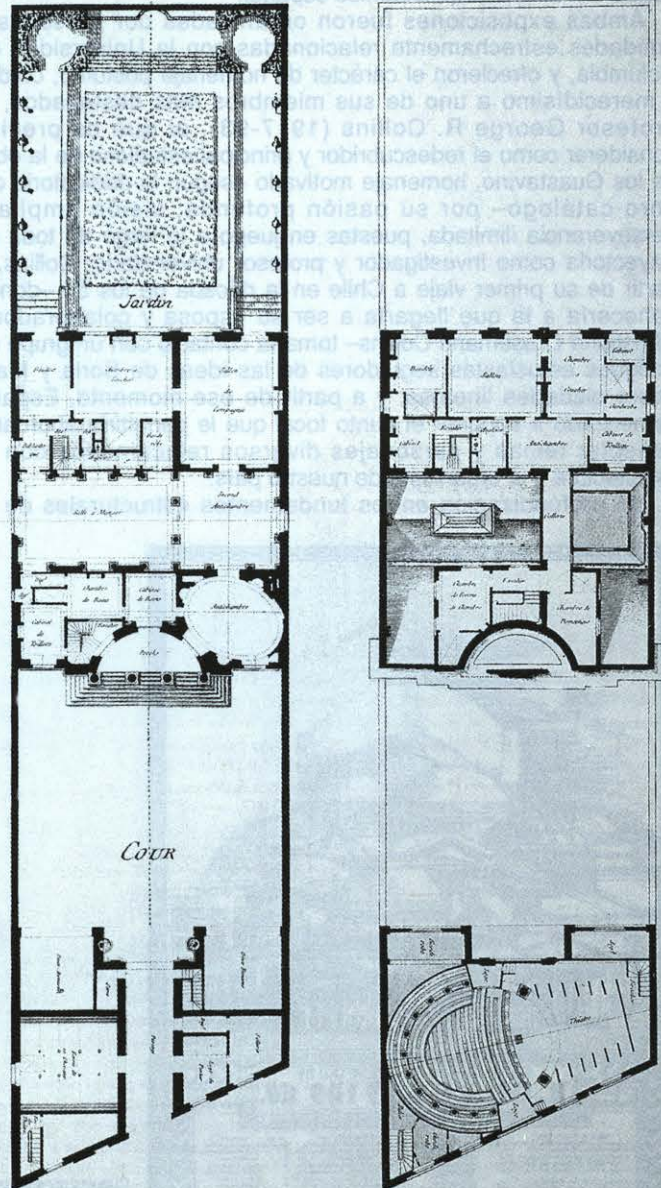
Como última parada en nuestro recorrido podemos incluir la casa que el arquitecto Philip Johnson diseñó y construyó en su finca en New Canaan, Connecticut en 1949. Es un ejemplo de una arquitectura doméstica que auto-determina y auto-diseña, el mismo divo. Esta construcción comienza una serie de edificaciones, cuya última adición ha sido terminada este año. En el caso del primero, el Glass House, Johnson no solo nos muestra su primera etapa como arquitecto, sino también nos subraya su propio carácter.

Basada en los bocetos de Mies van der Rohe para la Casa Farnsworth, la casa de Johnson es una exploración de él mismo a través de la arquitectura. El Johnson arquitecto construye una casa para el Johnson divo. La resultante estructura es más que un ejercicio en construcción, es todo el ser del arquitecto ligado al discurso de la arquitectura misma. Nos explica Johnson: "Considero mi propia casa no tanto un hogar (aunque lo es para mí) como un banco de liquidación de ideas que pueden filtrarse después, a través de mi propia obra o la de los demás". De modo que al hacerse una casa, Johnson, como el divo que es, sabe que la casa deja de ser un hogar para ser algo más grande, y más representativo: una fuente para los demás mortales.

La prismática casa de vidrio confunde interior con exterior. "Cuando entré en ella", decía Frank Lloyd Wright, "no supe si me encontraba dentro o fuera. Dudaba si debía quitarme o conservar puesto el sombrero". Podemos entender esta ambigüedad como aspecto generalizado de la personalidad múltiple de este divo. Johnson es arquitecto, e historiador, miembro de los más altos círculos sociales neoyorquinos, y representante a los noventa años del orgullo gay desde la portada de la revista norteamericana Out. Johnson, como un divo, conscientemente construye un manifiesto que declara su propio ser, una vitrina para exponerse, múltiple, literal y figurativamente.

La casa de la diva es para ver y ser visto, e inscribe la presencia física de la diva en su arquitectura. La diva asume aspectos de sexualidad o libertad de expresión transgresores de las normas de su tiempo. El hotel que Claude-Nicolas Ledoux diseñó para la bailarina Marie-Madeleine Guimard articula, dentro de su entorno clásico, todo un alarde voluptuoso que haría las delicias del Conde de Valmont. Adolf Loos, cuando diseñó para Josephine Baker, expresa la vivacidad y sensualidad que presentaba y representaba a la sociedad europea de los '20. Finalmente, Philip Johnson, cuando se pone a edificar su propia casa, se adelanta al propio Mies y de este modo inscribe su posición en la historia de la arquitectura moderna que él mismo había escrito. En todos estos casos cuando el arquitecto diseña a disposición de una gran diva, el resultado es siempre una exploración de la propia alteridad que representa la diva. Para un ser excepcional, su casa no puede ser menos. ■

Hotel Guinard, Ledoux



El Viejo Mundo construye el Nuevo. La historia de la Guastavino Company, rememorada por la Universidad de Columbia

Carlos Flores

Durante el pasado año tuvieron lugar, en la ciudad de Nueva York, dos muestras consecutivas sobre la figura y la obra de los constructores Rafael Guastavino Moreno (1842-1908) y Rafael Guastavino Expósito (1872-1950), nacidos en Valencia y Barcelona, respectivamente, y fallecidos ambos en Norteamérica después de haber desarrollado en aquel país una extraordinaria labor –tanto en cantidad como en calidad–, apenas conocida dentro del ámbito arquitectónico español.

Ambas exposiciones fueron organizadas por personas y entidades estrechamente relacionadas con la Universidad de Columbia, y ofrecieron el carácter de homenaje póstumo, cordial y merecidísimo a uno de sus miembros más destacados, el profesor George R. Collins (1917-93), al que es preciso considerar como el redescubridor y principal estudioso de la obra de los Guastavino, homenaje motivado –según la dedicatoria del libro-catálogo– por su pasión profunda, visión amplia y perseverancia ilimitada, puestas en juego a lo largo de toda su trayectoria como investigador y profesor universitario. Collins, a partir de su primer viaje a Chile en la década de los 50 –donde conocería a la que llegaría a ser su esposa y colaboradora, Christiane Crasemann Collins– tomaría contacto con un grupo de antiguos estuasiastas seguidores de las ideas de Soria y Mata sobre ciudades lineales; y a partir de ese momento, España comenzaría a suponer el punto focal que le permitiría abordar y conectar temas y personajes diversos relacionados con la arquitectura y el urbanismo de nuestro país.

Su profundización en los fundamentos estructurales de la

arquitectura gaudiana facilitaría su acceso al tema de las bóvedas tabicadas y, tras la pista de tal sistema estructural, el encuentro con la obra norteamericana de los Guastavino y el último período de la Guastavino Company, que a través de casi ocho decenios había ido construyendo en los Estados Unidos innumerables muestras de una interesante y muchas veces sorprendente labor, llevada a cabo por los Guastavino bien en solitario, bien en colaboración con algunos de los más destacados arquitectos de la época, entre ellos McKim, Mead and White, Cass Gilbert, Warren and Wetmore, Woorhes, Gmelin and Walker, Carreré and Hasting, Ernest Flagg, Bertram Goodhue, Richard Morris Hunt, etc. en cuyas obras participaron bajo el doble aspecto de constructores y proyectistas de estructuras abovedadas.

Guastavino senior –valenciano de origen, como se ha señalado– había cursado en Barcelona estudios superiores, graduándose como Maestro de Obras, un título que antes de que las escuelas de arquitectura aparecieran como entidad autónoma, independiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, representaba un grado intermedio entre lo que luego serían los de aparejador y arquitecto. Parece que durante sus años de formación profesional, Guastavino Moreno se había sentido muy interesado por una obra francesa publicada décadas atrás, de la que existía traducción española: “Manière de rendre toutes sortes d’edifices incombustibles”. Con ella, no sólo conoció el procedimiento de obtener construcciones incombustibles, sino la forma de que tal condición se cumpliera de un modo sencillo y



Cúpulas construidas en U.S.A. por la Guastavino Company hasta 1915

Baker Hall, Carnegie Institute of Technology. (1914-19) Pittsburg, Pa



La propia imagen. El vientre o la dignidad del arquitecto

económico. Tales serían los dos postulados sobre los que la Guastavino Company basaría toda su actuación futura.

En una Cataluña que durante la segunda mitad del siglo XIX se estaba situando a la cabeza de España en cuanto a su incorporación a la revolución industrial estos dos principios básicos —construcción económica/construcción incombustible— atraerían hacia la firma de Guastavino toda la atención de ese nuevo empresariado industrial que estaba poniendo los cimientos de una Cataluña próspera y moderna. El gran mérito de Guastavino residió en conseguir que aquellas dos condiciones óptimas se cumplieran sin más que hacer uso de una técnica tradicional, ampliamente conocida y experimentada en el país desde tiempo inmemorial: la técnica de las bóvedas ligeras de ladrillo. Esta técnica, pese a su indiscutible interés, venía siendo por entonces más estimada por albañiles y artesanos que por los propios arquitectos. Y Guastavino la desarrollaría en todas sus variedades de rosca y nervadas, utilizando materiales tan usuales y sencillos como el ladrillo cerámico en sus diversas formas y los morteros de hormigón o yeso, según las condiciones de fraguado rápido o lento precisas en cada caso.

El camino americano se abrió para Guastavino Moreno a partir del trabajo presentado con motivo del Centenario de la fundación de Filadelfia, en 1876. Sus métodos y sistemas de construcción incombustible —de los que llegaría a patentar más de veinte modalidades— causaron auténtico impacto en un país volcado hacia cualquier innovación capaz de mejorar las soluciones convencionales. Guastavino, al principio de su cuarta década de existencia, con su esposa y un hijo de corta edad se instala definitivamente en los Estados Unidos. El triunfo profesional y económico será rotundo en pocos años; su hijo se incorporará a la firma llegando a ser su presidente entre 1908-1950.

Pocos años después, sin embargo, los Guastavino aparecen en U.S.A. poco menos que olvidados y prácticamente ignorados también en el ambiente español (una excepción vendría dada por el arquitecto Luis Moya Blanco, que cita y documenta su labor en el libro "Bóvedas Tabicadas").

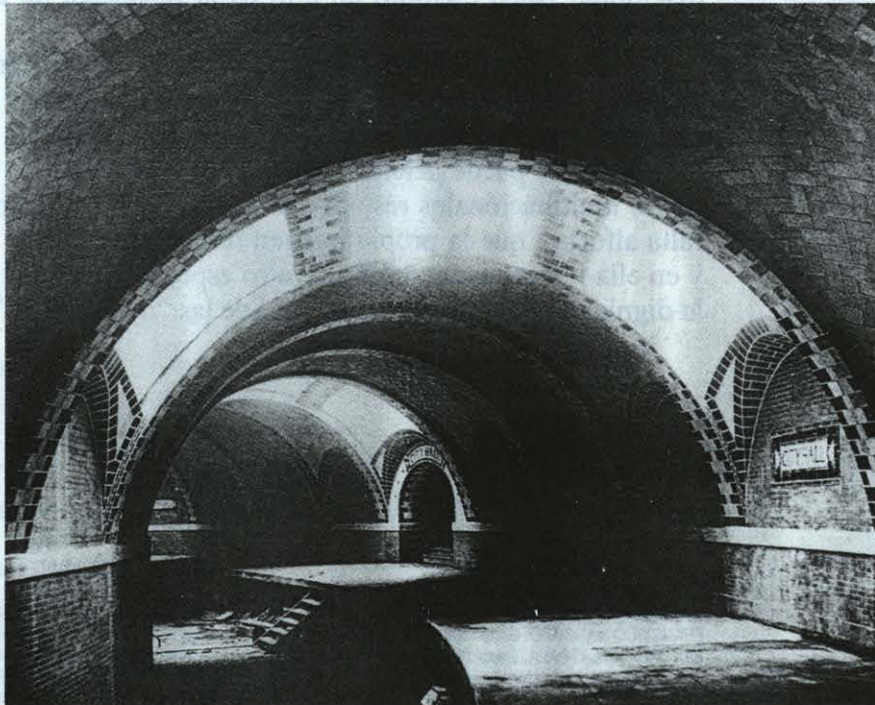
En ese tiempo, principio de los años sesenta, el profesor George R. Collins, al hilo de las bóvedas tabicadas de Gaudí, tomará contacto con A.M. Bartlett, a la sazón presidente de la Guastavino Company, entidad que, fallecidos ambos fundadores, se halla en una etapa de literal liquidación. Collins comprenderá enseguida el enorme valor histórico del Archivo Guastavino y logrará que a la clausura de la Compañía sea cedido a la Universidad de Columbia, entidad que lo mantiene a la disposición de estudiosos e investigadores desde el mismo año, 1963, de su donación.

Más de 2.600 dibujos originales dan idea de la importancia del archivo, a la vez que documentan la asombrosa labor de estos hoy casi olvidados pioneros, cuya obra, a veces semioculta a veces espectacular y evidente, quedará como una valiosa y singular aportación de carácter esencialmente artesanal del Viejo Mundo a aquella Norteamérica que había iniciado ya un Tiempo Nuevo de cada vez más sorprendentes e innovadoras conquistas tecnológicas. ■



Seminario de San José; Yonkers, N.Y. 1891

City Hall Subway Station; Nueva York, 1904



La propia imagen. El vientre o la dignidad del arquitecto

En la estela dejada tras de sí por el “porqué no” venturiano se ha venido instalando una enorme cantidad de propuestas formales pretendidamente individualizadas, que en cierto sentido se presentan como logotipos de marca.

Parece una respuesta lógica a una sociedad de masas que busca abrir mercados sin otro objetivo aparente que la simple comercialización para el consumo más rápido posible de cualquier producto, mejor si no es necesario, susceptible de ser inmediatamente abandonado.

Resulta fundamental, para cumplir ese nuevo propósito de la forma arquitectónica, su inconsistencia estructural. La contradicción interna que ello supone respecto a los contenidos que culturalmente le corresponden a la Arquitectura puede apreciarse en el desasosiego que transpiran algunas de las propuestas más llamativas. Ese resquicio inquietante se puede convertir, sin embargo, en tabla de salvación de quienes se han visto atropellados por su propia impaciencia.

Si comparamos, en una visión panorámica, algunas de las imágenes que la bibliografía reciente nos ofrece de una situación extendida, podemos apreciar que la exasperación formal no es el único recurso ofertado por los arquitectos del fin del milenio. Aunque resulta evidente el abandono institucional a la hora de proponer contenidos, la oferta formal que se solicita puede resolverse con solvencia a base de la propia disciplina. Buen ejemplo de ello es la respuesta de algunos arquitectos españoles.

Nuestra propia imagen, la mejor al menos, se sustenta en la seriedad y en el ejercicio riguroso de algunos profesionales muy notables. La comparación que proponemos a continuación, tomada intencionadamente y al azar, nos puede aclarar algunas cosas. Entre otras, que la oferta visual de las multinacionales resulta agotadora. Que para ciertos viajes no hacen falta alforjas; que la propia imagen refleja obviamente el esfuerzo interior y en ella podemos encontrar nuestro espejo; y que, por ello, aún es posible la dignidad del arquitecto, más allá de las “necesidades” de su “vientre”.

Miguel Ángel Baldellou

LAS FOTOGRAFÍAS QUE SIGUEN HAN SIDO TOMADAS DE LAS SIGUIENTES PUBLICACIONES:

ESPINET&UBACH. G.Gili-1996
CRUZ Y ORTIZ. Tanáis-1996
JOSEP LLINAS. Tanáis.1997
FRANCISCO MANGADO. G.Gili-1994
SANTIAGO CALATRAVA. Electa-1996
ANGEL FERNANDEZ ALBA. Argentario-1996
BACH / MORA. G.Gili-1996

CATALOGO DE ARQUITECTURA CONTEMPORANEA. G.Gili-1994
LUIS MARIA URIARTE. Colegio de Arquitectos de Almería-1997
CONTEMPORARY EUROPEAN ARCHITECTS I. Taschen-1990
CONTEMPORARY EUROPEAN ARCHITECTS III. Taschen-1995
CONTEMPORARY ASSIAN ARCHITECTS. Taschen-1995
CONTEMPORARY CALIFORNIA ARCHITECTS. Taschen-1995

CIERTA ARQUITECTURA CONTEMPORANEA

RICHARD ROGERS



Lloyd's Bd. 1979-86

LONDRES

C I E R T A A R Q U I T E C T U R A C O N T E M P O R A N E A

CHRISTIAN DE PORTZAMPARC



Ciudad de la Música. 1984-90

PARIS

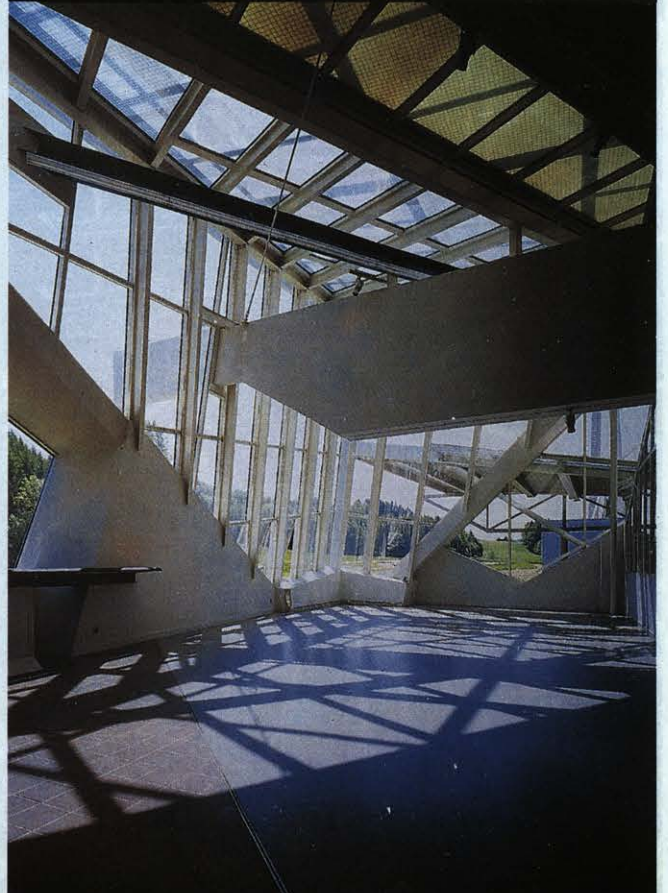
JEAN NOUVEL



Palais des Congrès. 1989-93

TOURS

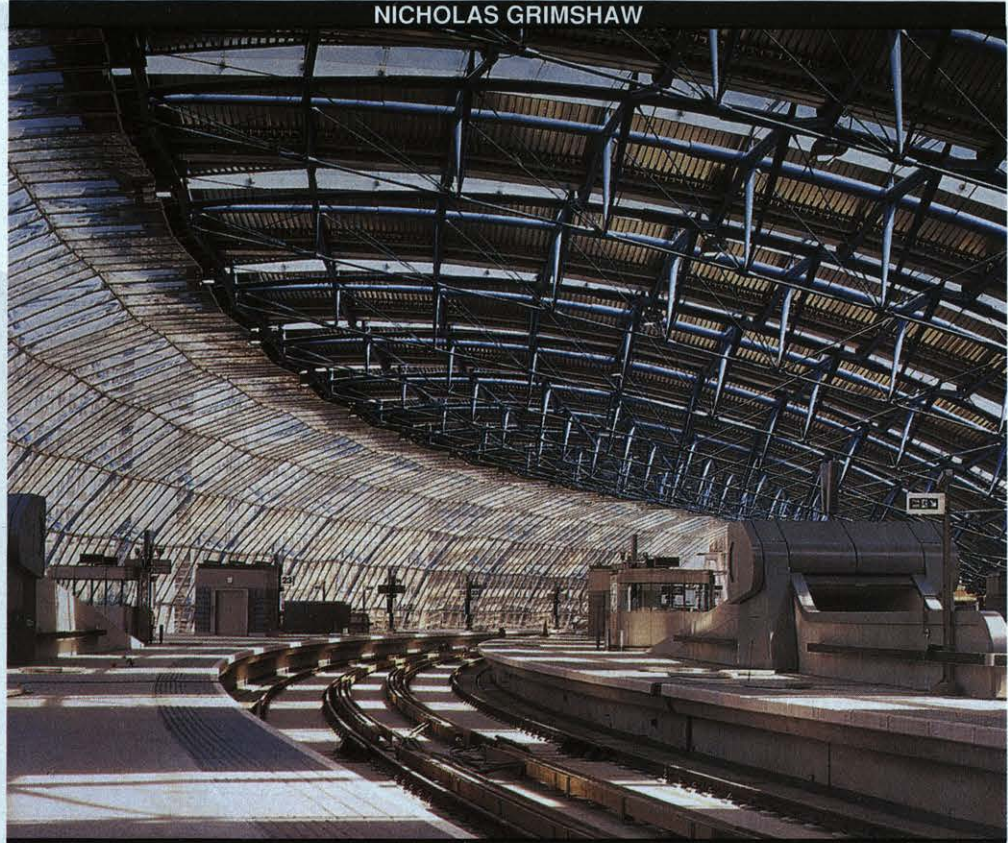
WOLF D. PRIX+HELMUT SWICZINSKY



Fábrika Funder. 1988-89 ST. VEIT/GLAN, KÄRNTEN. AUSTRIA

C I E R T A A R Q U I T E C T U R A C O N T E M P O R A N E A

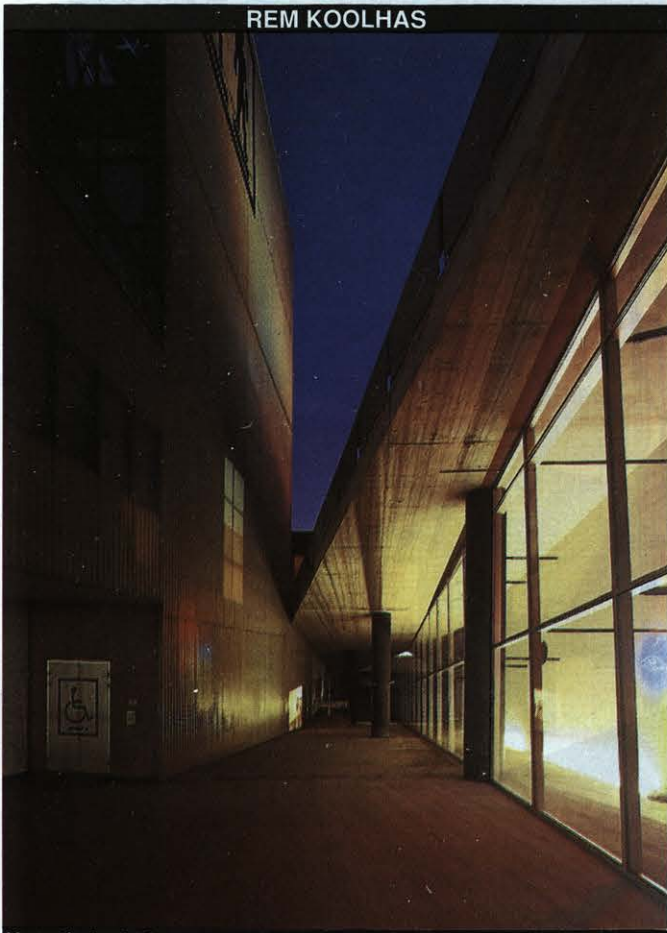
NICHOLAS GRIMSHAW



Waterloo Station. 1990-93

LONDRES

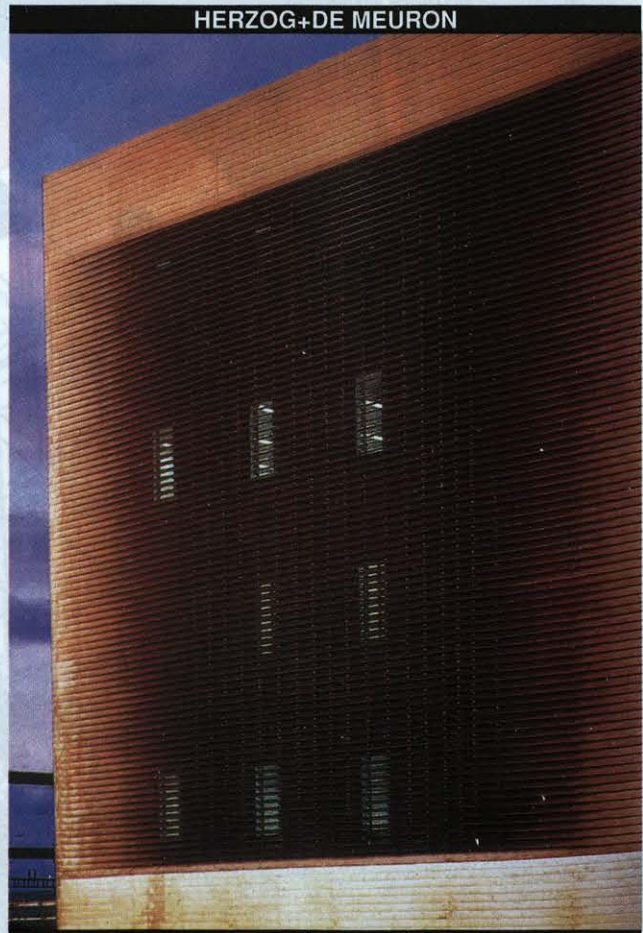
REM KOOLHAS



Kunsthall. 1996

ROTTERDAM

HERZOG+DE MEURON



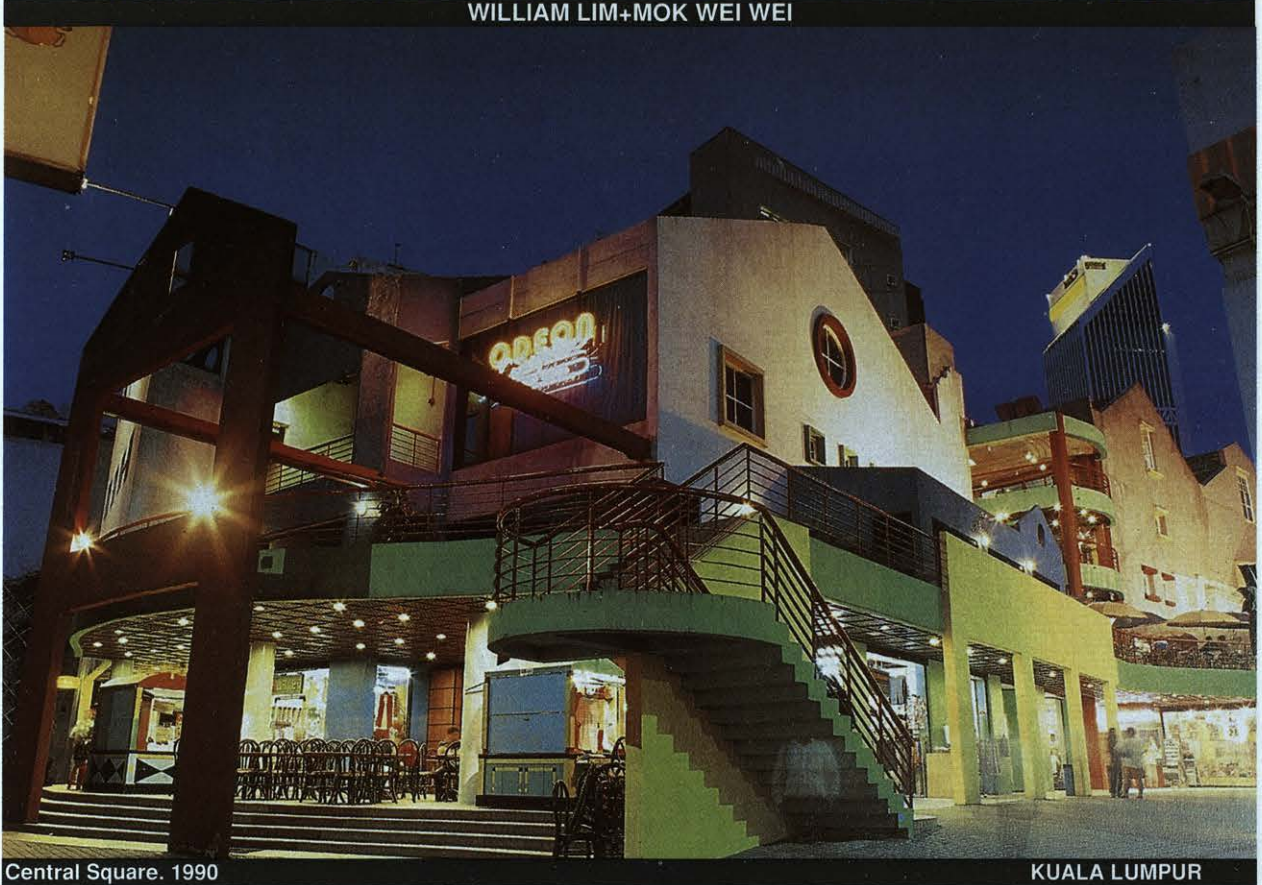
Signar Box. 1992-95

BASILEA



Institutional Hill apart. bd. 1988

C I E R T A A R Q U I T E C T U R A D E C O N T E M P O R A N E A
WILLIAM LIM+MOK WEI WEI



Central Square. 1990

KUALA LUMPUR

SUMET TUMSAI



Robot Building. Bank of Asia. 1986

BANGKOK

T. R. HAMZAH+K. YEANG



Menara Mesiniaga. 1992

SELANGOR K. LUMPUR

RENZO PIANO



Kansai Airport. 1988-94

OSAKA

C I E R T A A R Q U I T E C T U R A C O N T E M P O R A N E A

LISE ANNE CONTURE+HANI RASHID



Steel Cloud. 1988

WEST COAST GATEWAY. LOS ANGELES

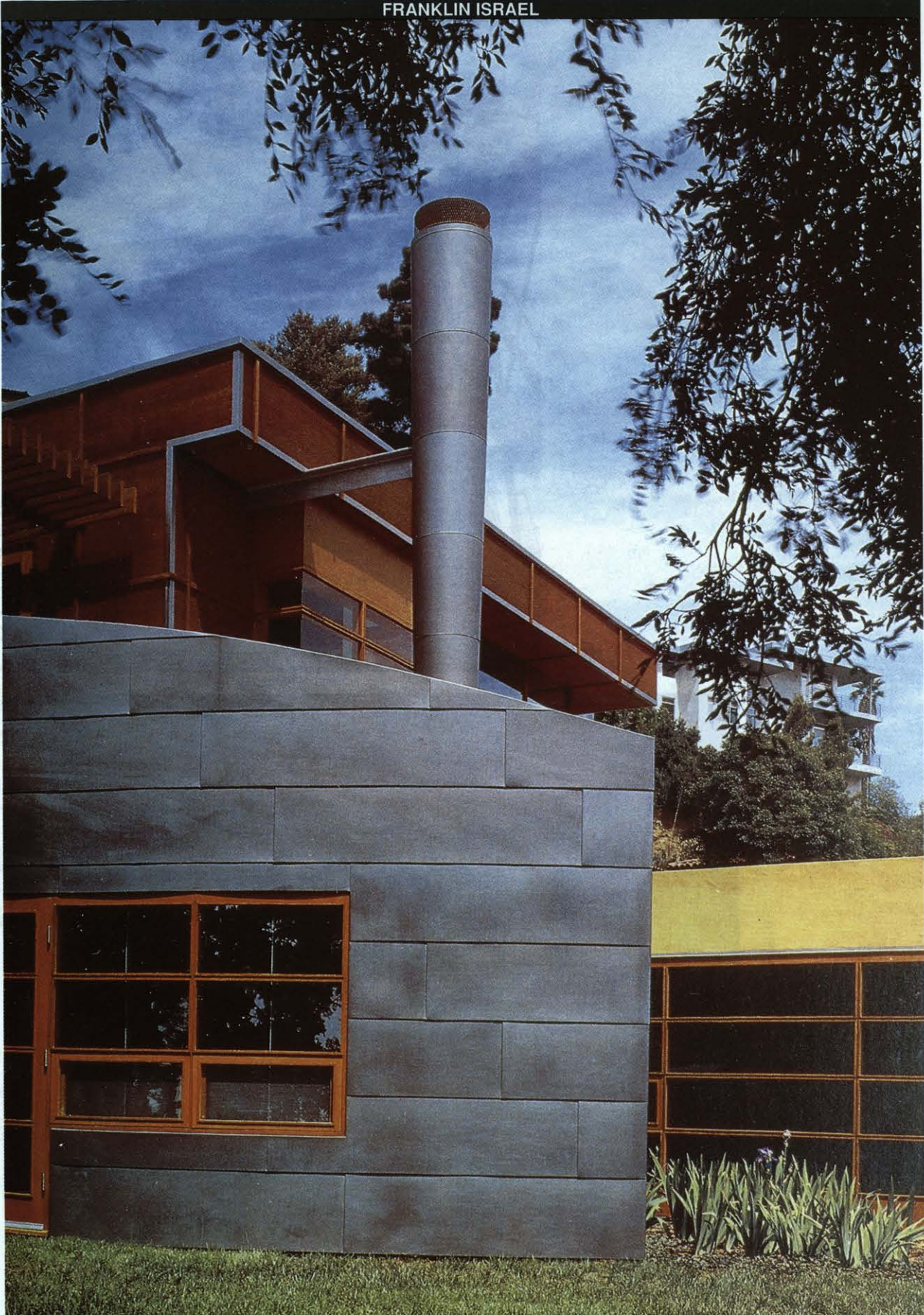
ERIC OWEN MOSS



The Box. 1990-94

CULVER CITY. CALIFORNIA

FRANKLIN ISRAEL



Goldberg-Bean Residence. 1991

HOLLYWOOD HILLS. CALIFORNIA

C I E R T A A R Q U I T E C T U R A C O N T E M P O R A N E A

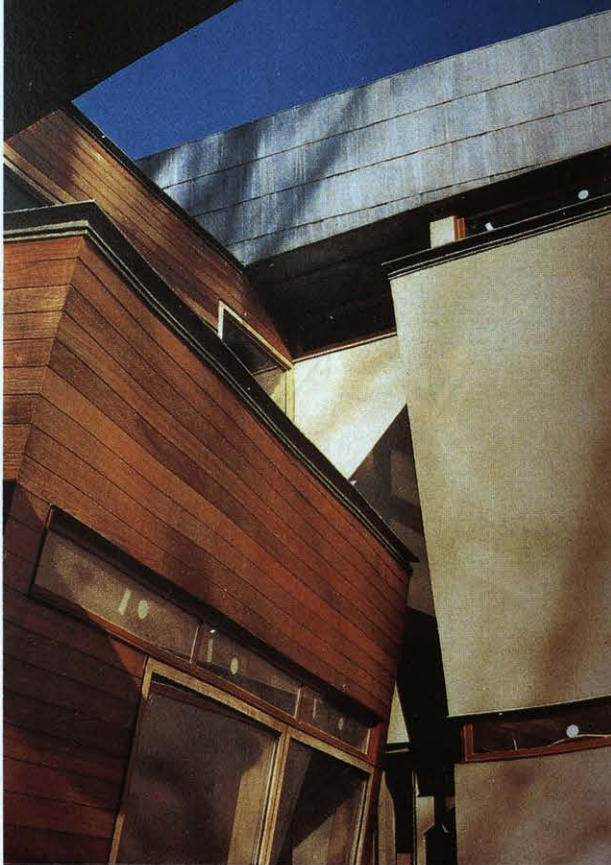
CRAIG HODGETTS+HSIN-MING FUNG



Powell Temporary Library. 1991-93

UCLA. LOS ANGELES

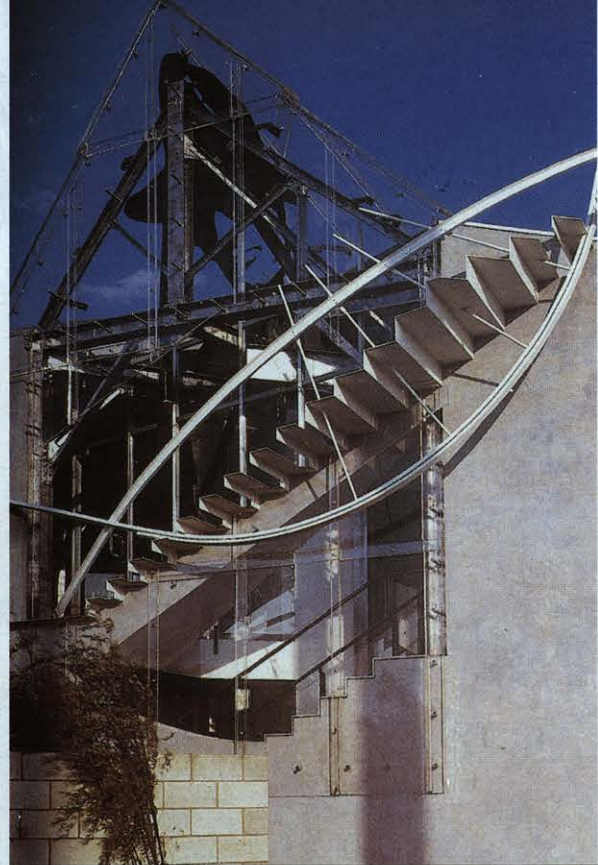
MITCHAEAL ROTONDI+CLARK STEVENS



Qwfk House. 1989-95

NEW JERSEY

ERIC OWEN MOSS



IRS Building. 1993-94

CULVER CITY. CALIFORNIA

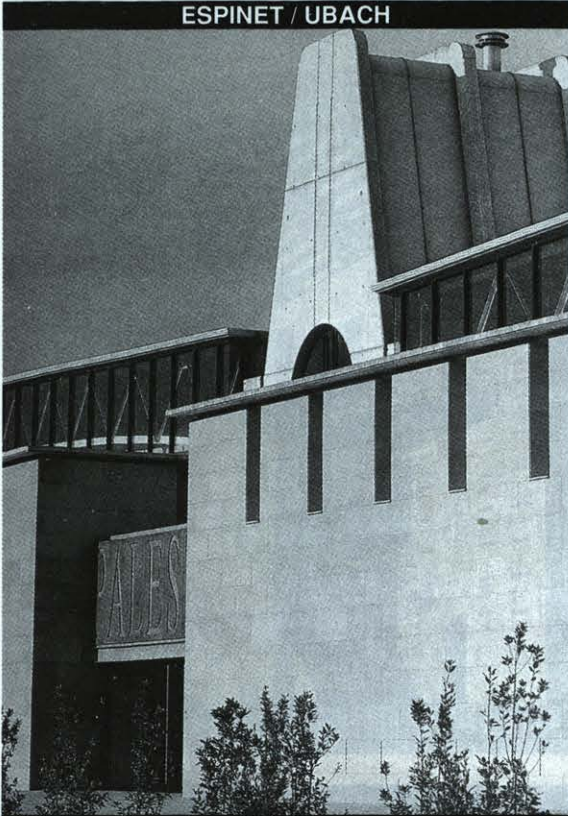


Lawson-Western House

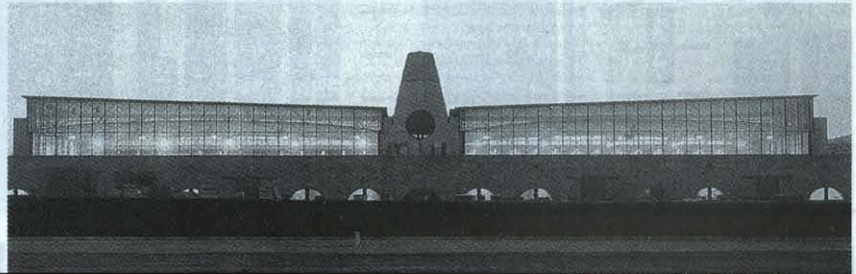
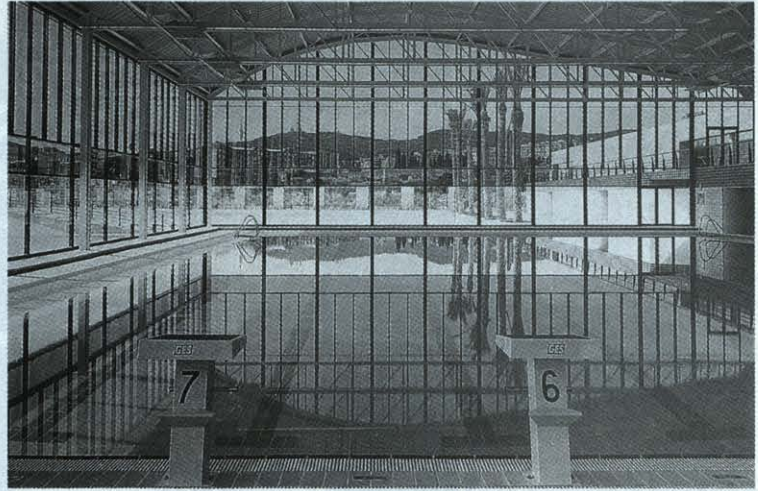
BRENTWOOD, CALIFORNIA

CIERTA ARQUITECTURA ESPAÑOLA

ESPINET / UBACH

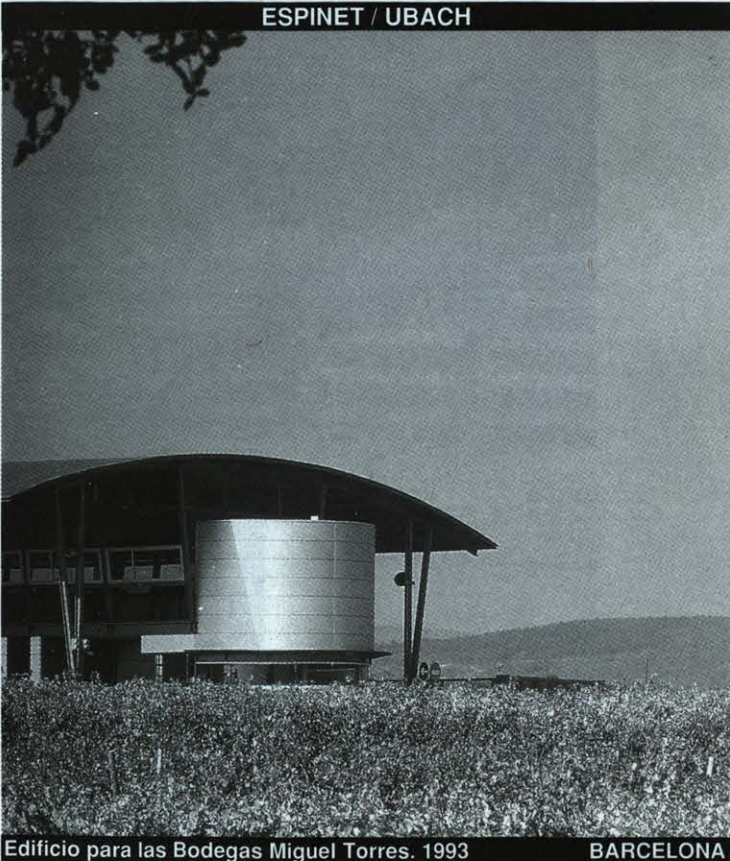


Edificio polideportivo. 1991-92



CAN DRAGÓ. BARCELONA

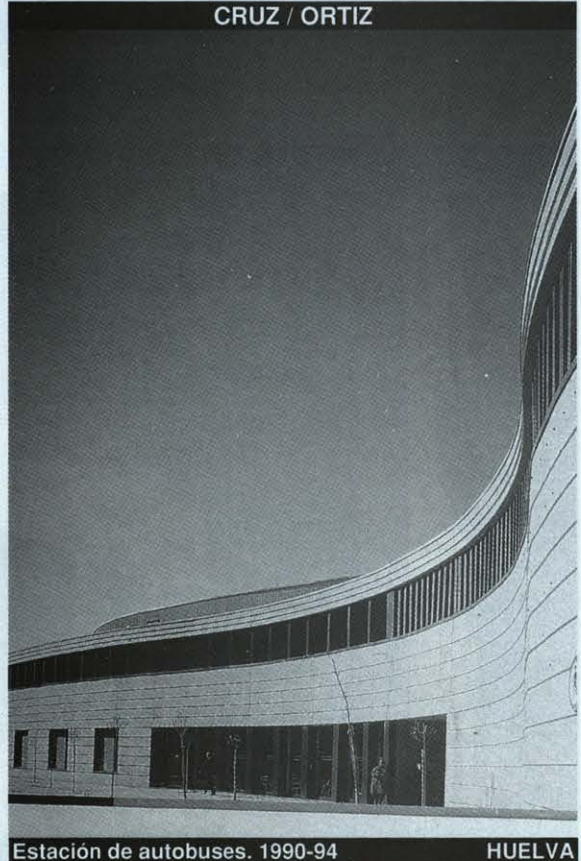
ESPINET / UBACH



Edificio para las Bodegas Miguel Torres. 1993

BARCELONA

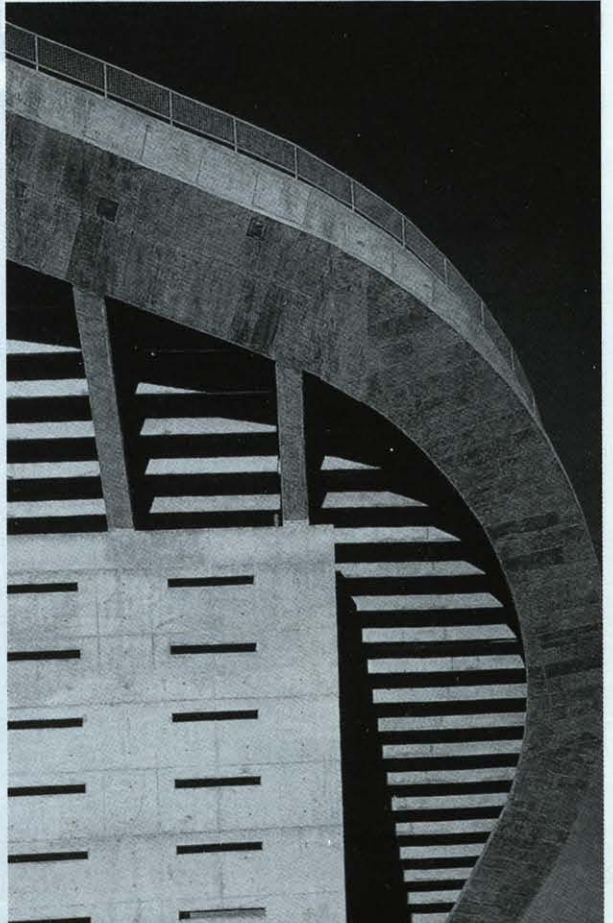
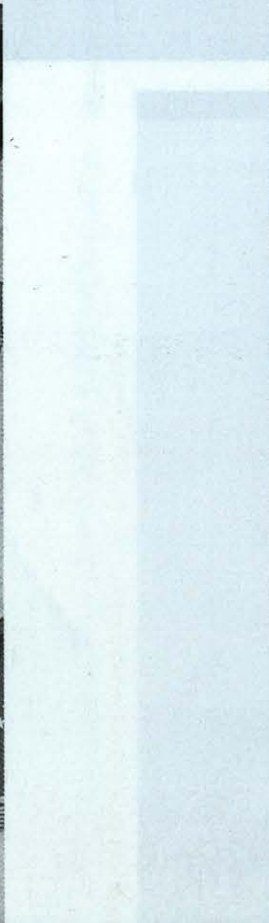
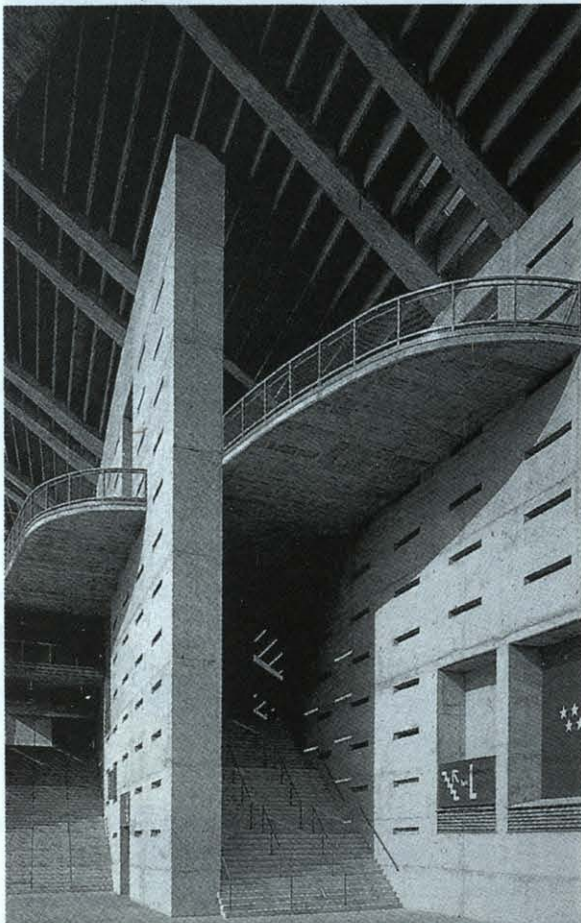
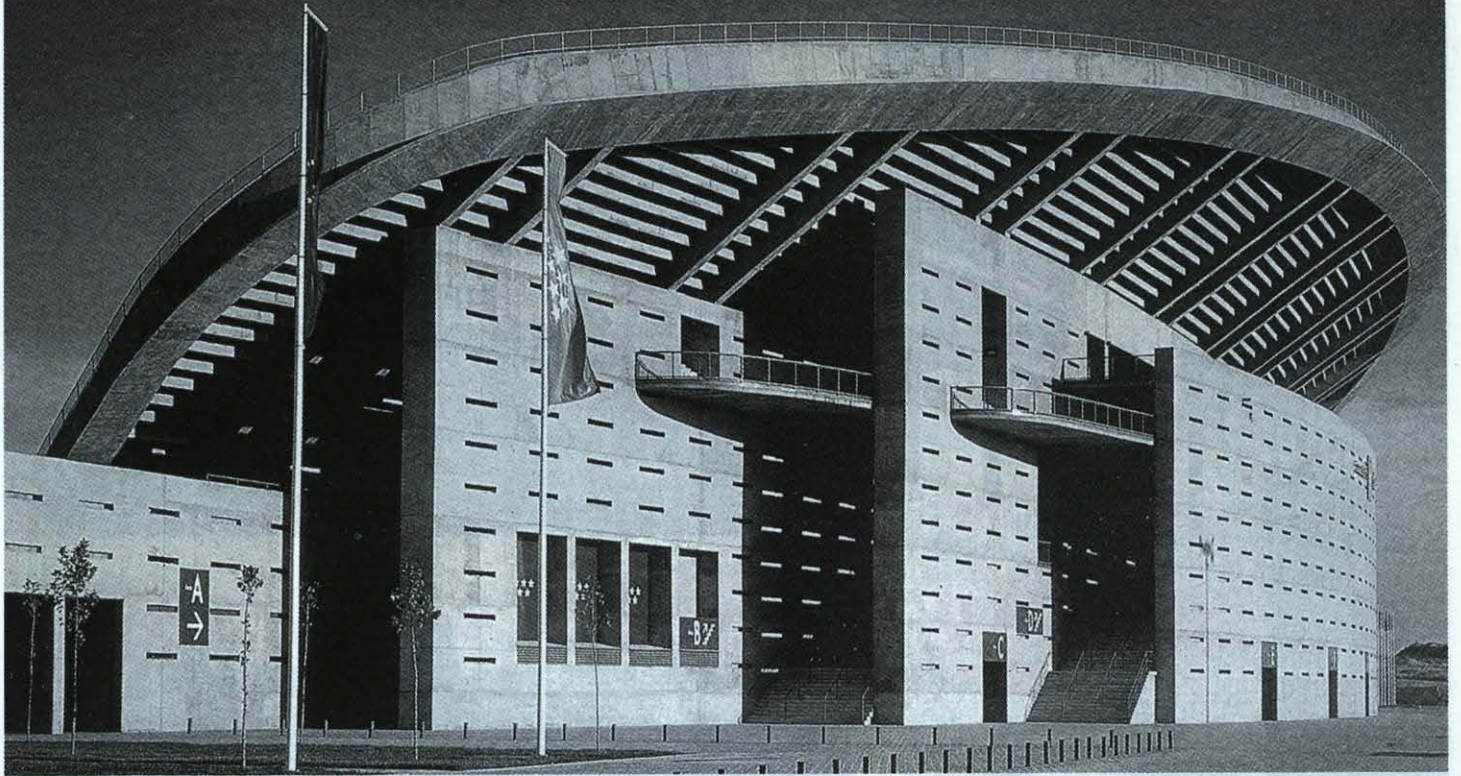
CRUZ / ORTIZ



Estación de autobuses. 1990-94

HUELVA

CRUZ / ORTIZ

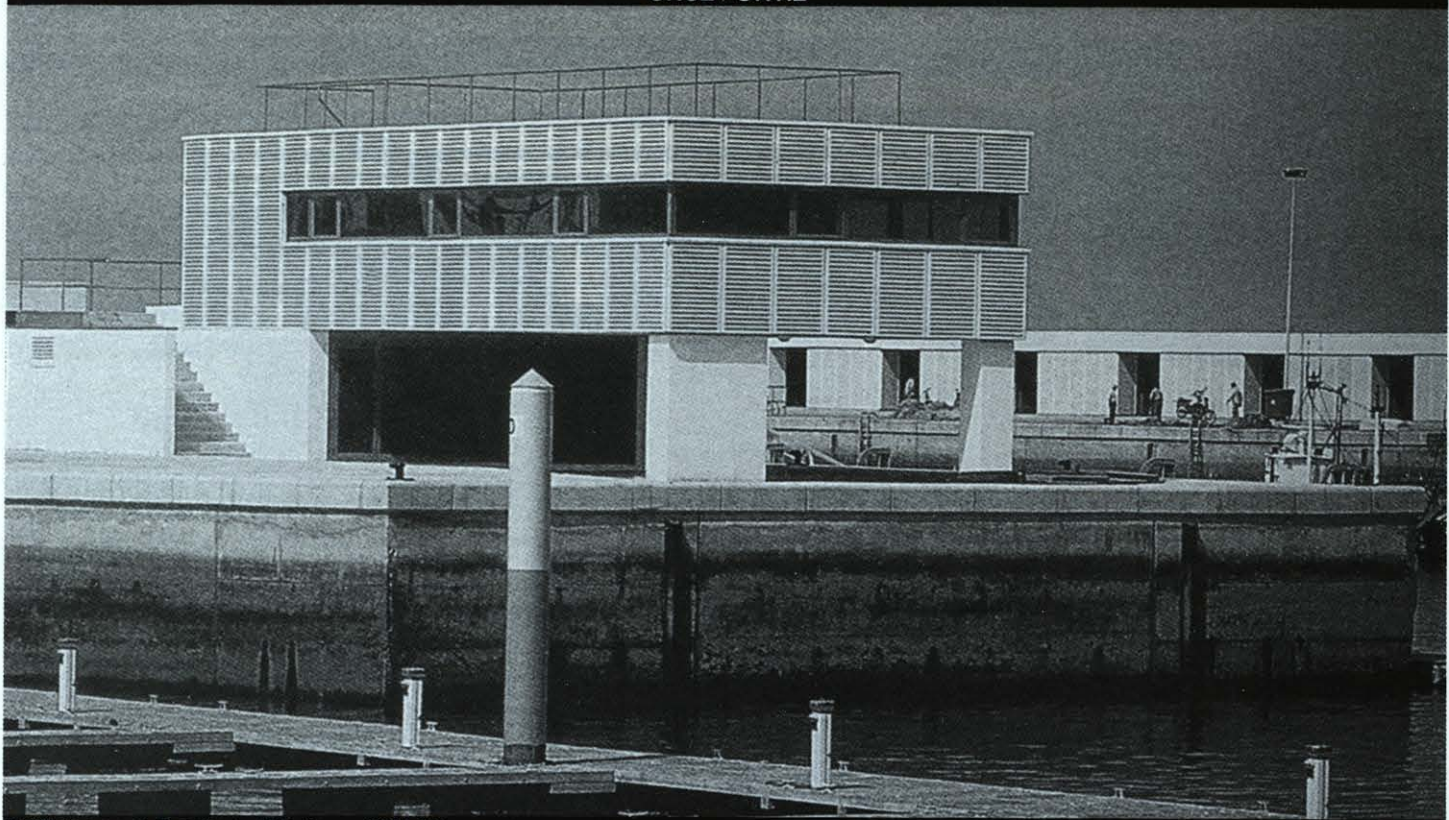


Estadio de la Ciudad Deportiva de la Comunidad de Madrid. 1989-94

MADRID

C I E R T A A R Q U I T E C T U R A E S P A Ñ O L A

CRUZ / ORTIZ



Edificios en el Puerto de Chipiona. 1994-95

CADIZ

CRUZ / ORTIZ



Oficinas C. de Cultura. 1989-92

SEVILLA

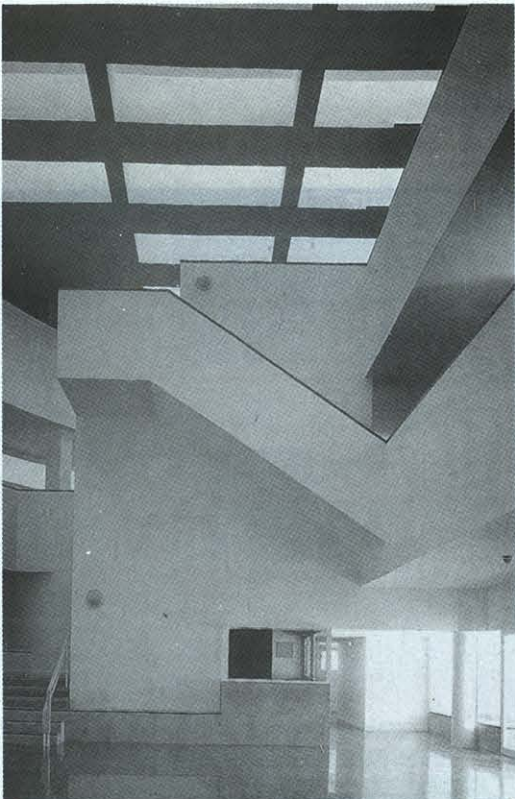
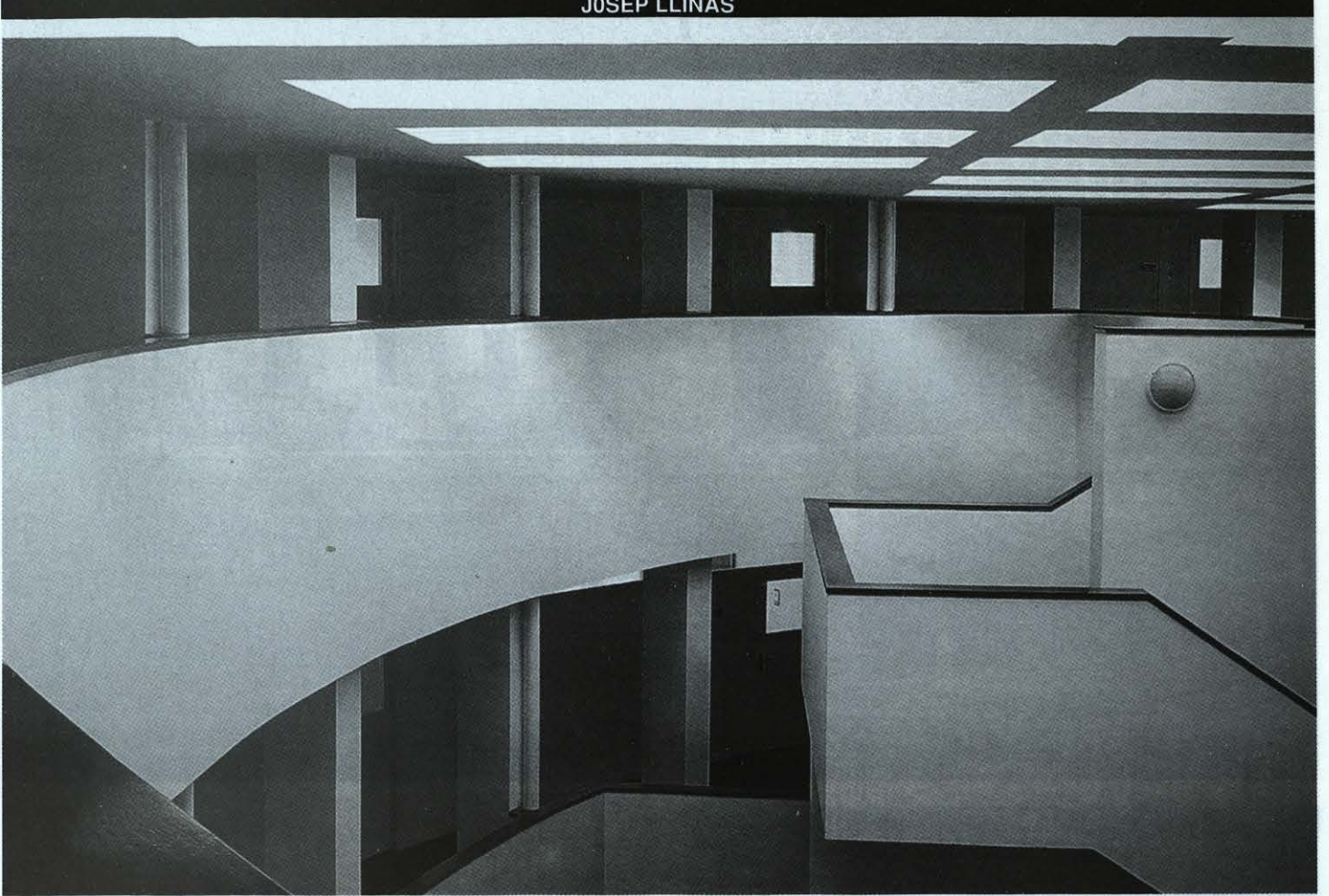
CRUZ / ORTIZ



ARCHIVO Municipal. 1983-85

SEVILLA

C I E R T A A R Q U I T E C T U R A E S P A Ñ O L A
JOSEP LLINÁS



E. de enseñanza primaria. 1987-96 BARCELONA



Vivienda unifamiliar en Begur. 1978-80 GERONA

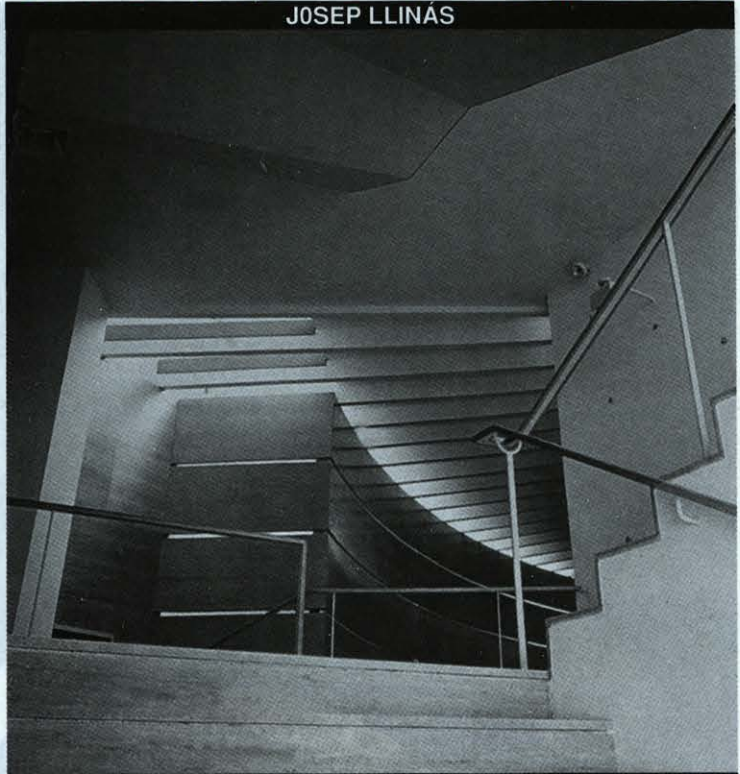
C I E R T A A R Q U I T E C T U R A E S P A Ñ O L A

JOSEP LLINÁS



Reforma del Teatro Metropol. 1992-95 TARRAGONA

JOSEP LLINÁS



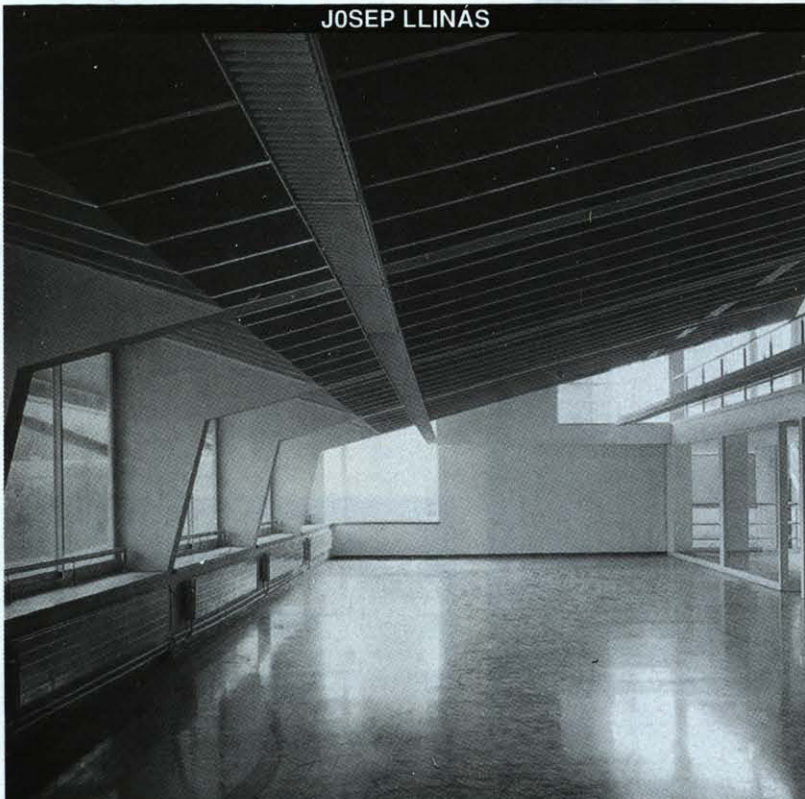
Reforma del Museo Arqueológico. 1984-89 BARCELONA

JOSEP LLINÁS



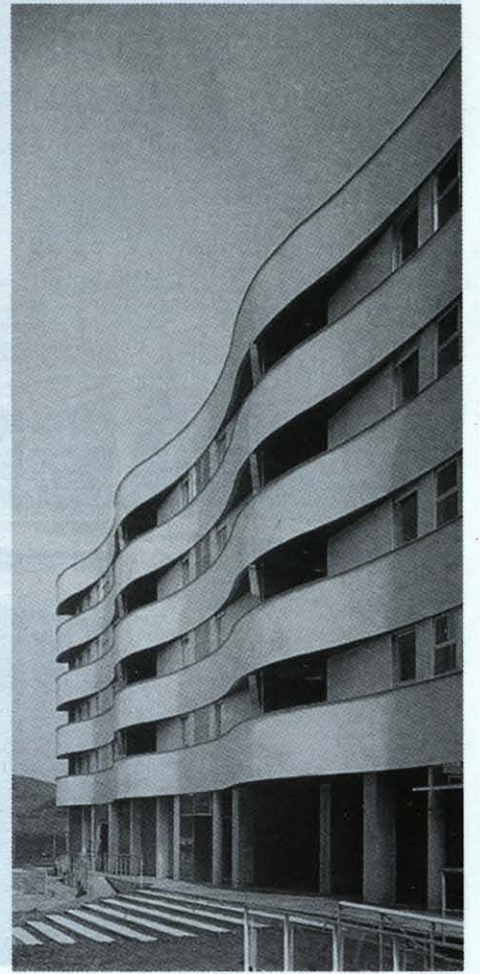
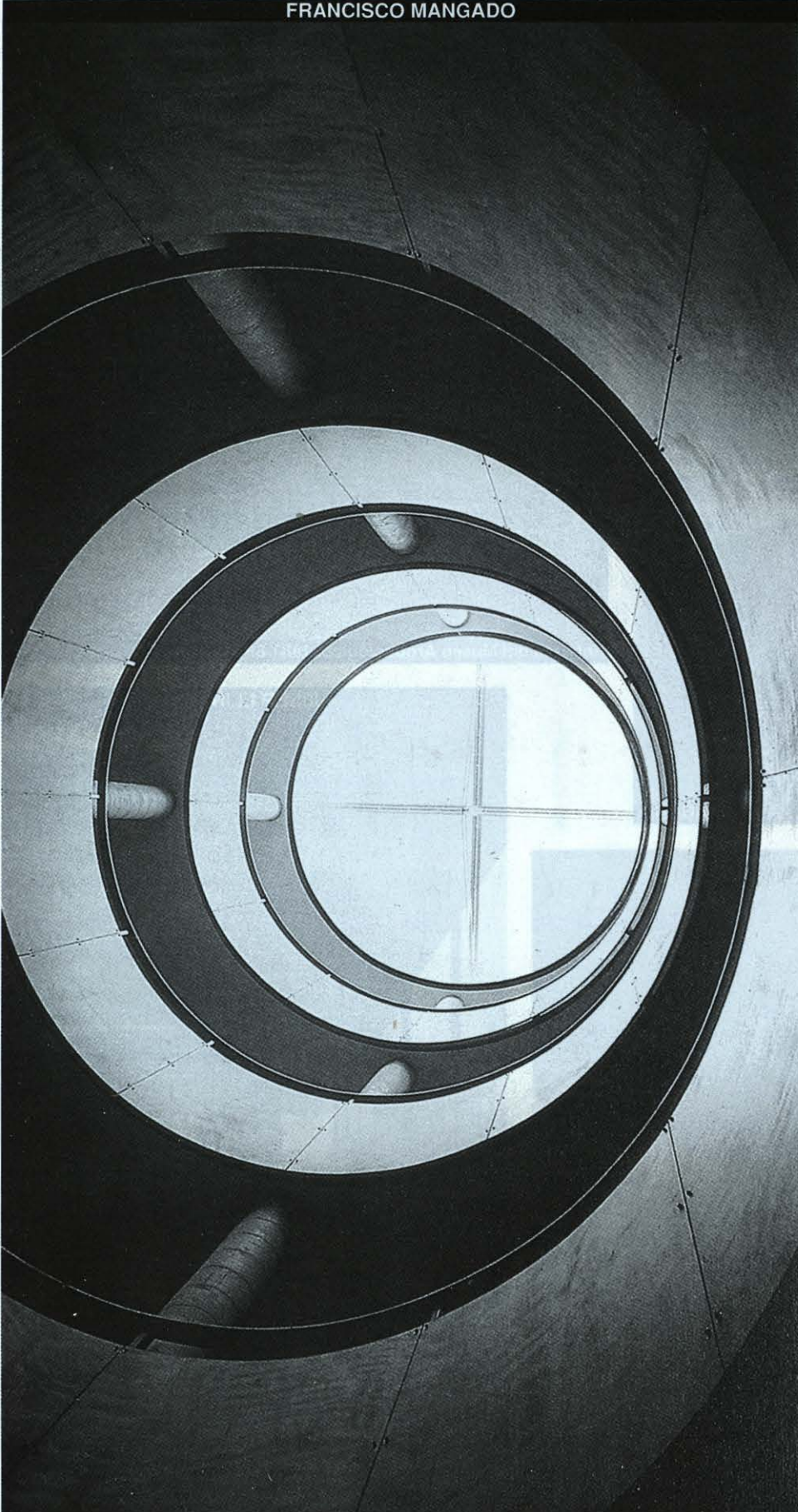
Facultad de Informática. 1993-95 BARCELONA

JOSEP LLINÁS



Edificio de la Facultad de Derecho. 1993-96 BARCELONA

FRANCISCO MANGADO



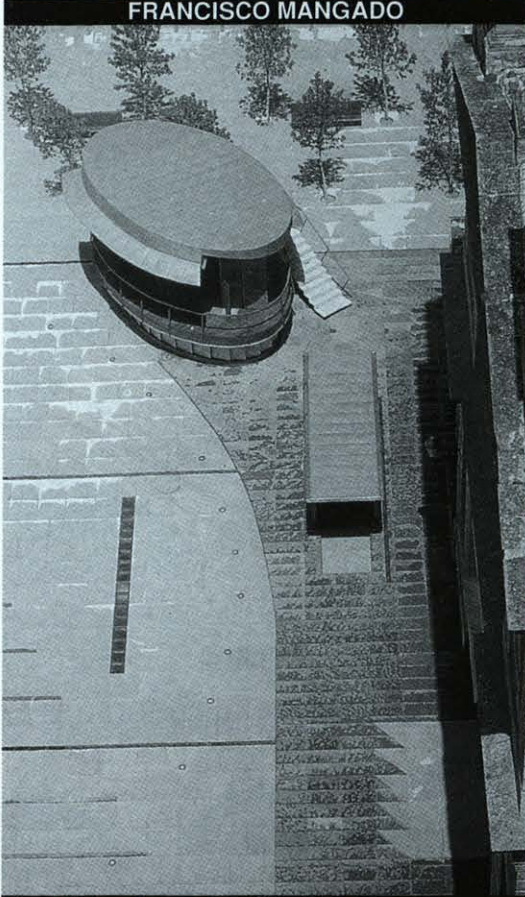
JOSEF FLIMM



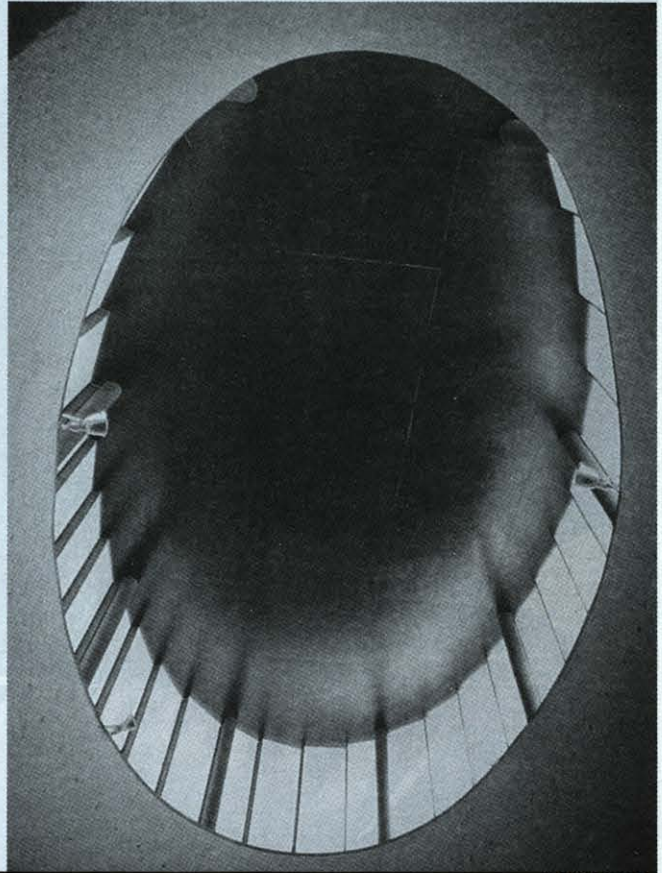
Edificio de viviendas en Mendillorri. 1989-94

PAMPLONA

FRANCISCO MANGADO



Plaza de los Fueros, Estella. 1992-93



NAVARRA

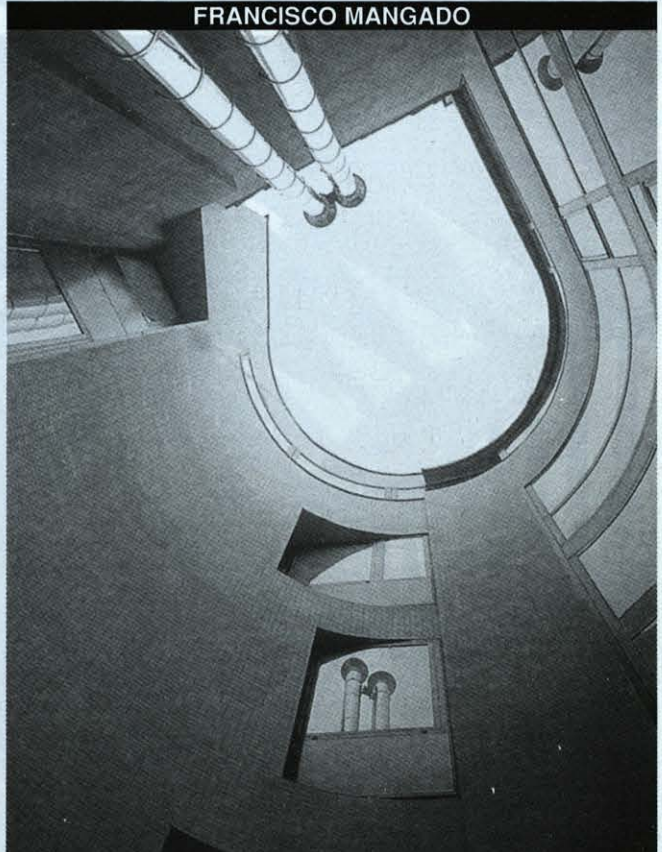
FRANCISCO MANGADO



Casa de Cultura, Olite. 1990-94

NAVARRA

FRANCISCO MANGADO



Viviendas en Estella.

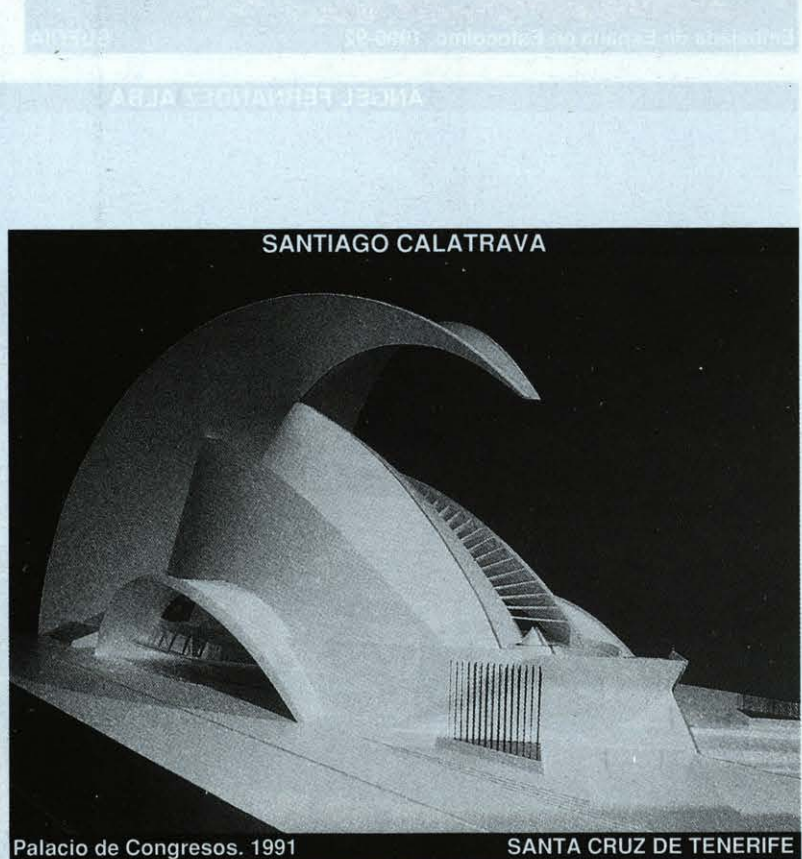
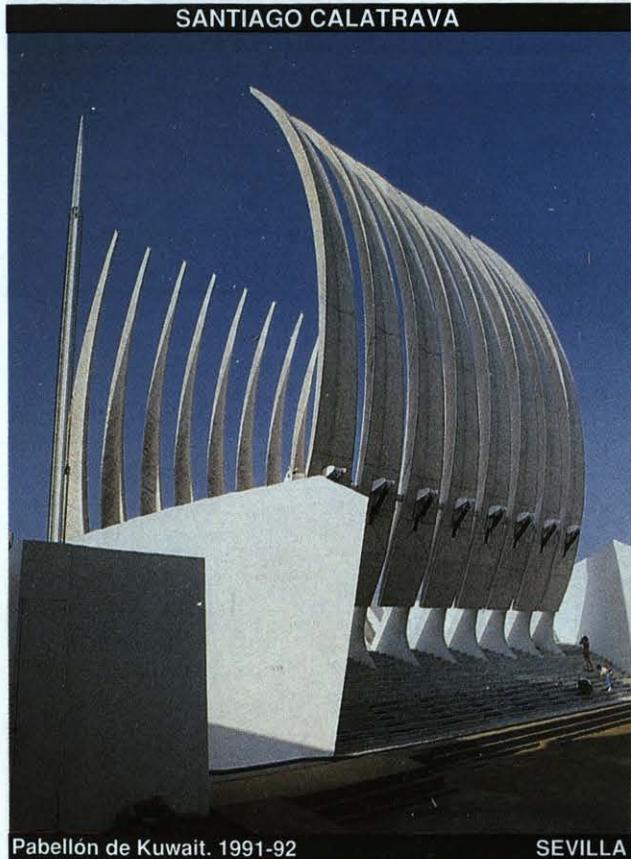
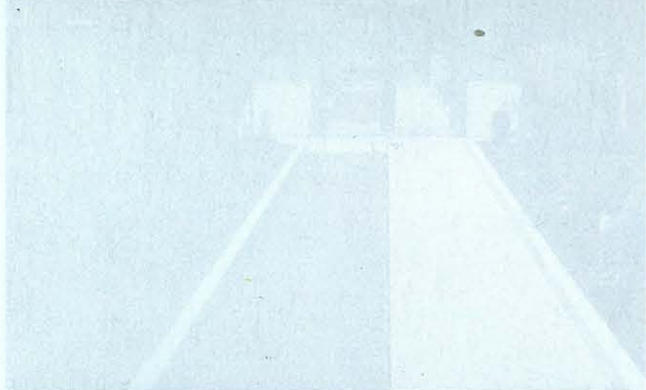
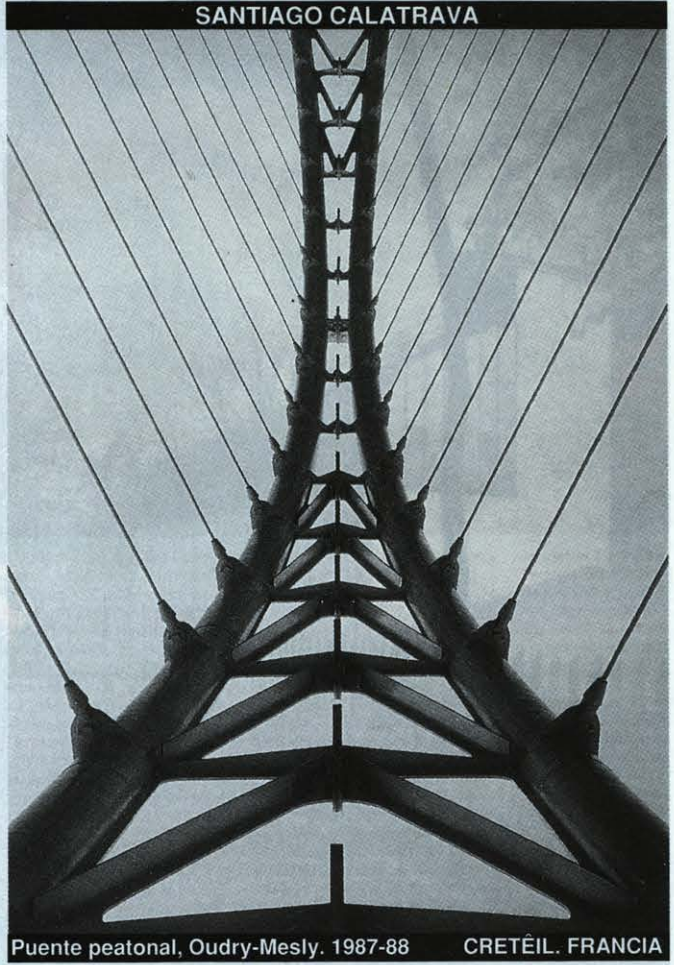
NAVARRA



Estación TGV, Rhône-Alpes. 1889-94

LYON. FRANCIA

C I E R T A A R Q U I T E C T U R A E S P A Ñ O L A



C I E R T A A R Q U I T E C T U R A E S P A Ñ O L A

ÁNGEL FERNÁNDEZ ALBA



Embajada de España en Estocolmo. 1990-92

SUECIA

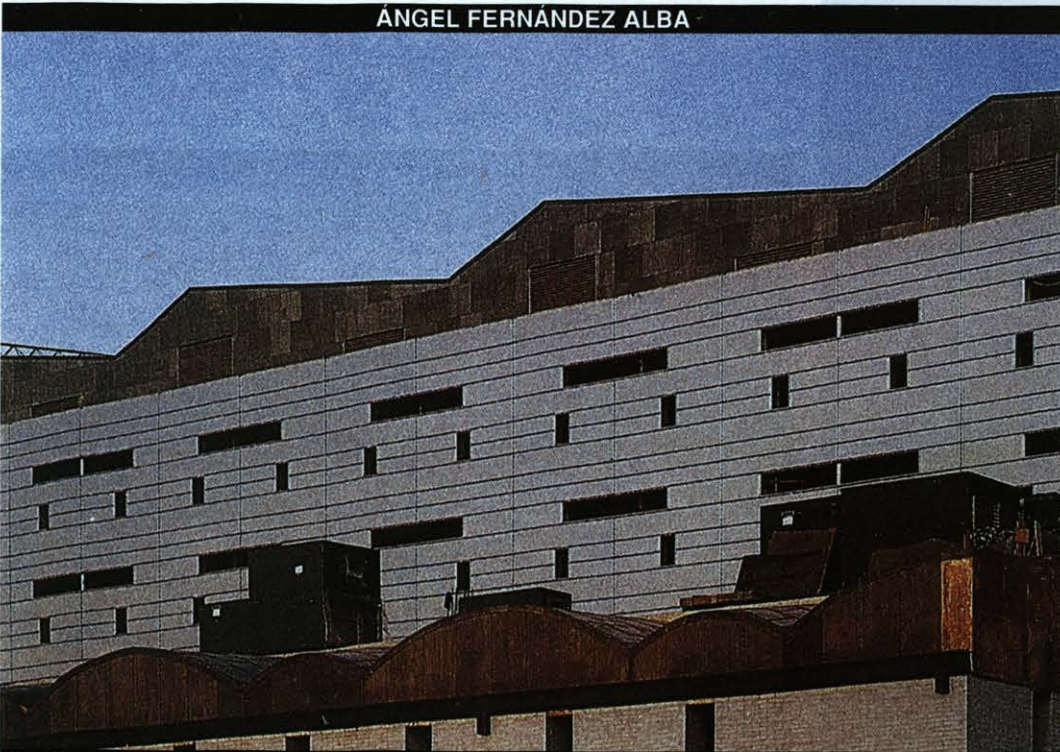
ÁNGEL FERNÁNDEZ ALBA



Invernadero, Jardín Botánico. 1991-93

MADRID

ÁNGEL FERNÁNDEZ ALBA

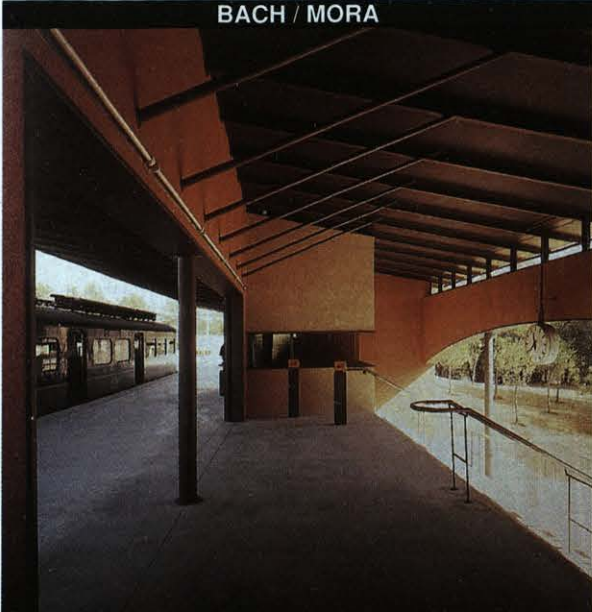


Hospital en Manacor. 1991-95

MALLORCA



BACH / MORA



Estación, Univ. Autónoma. 1984

BARCELONA

BACH / MORA



Estadio Olímpico de Hockey. 1991-92

BARCELONA

BACH / MORA



Estación, Universidad Autónoma. 1990-95

BARCELONA

BACH / MORA

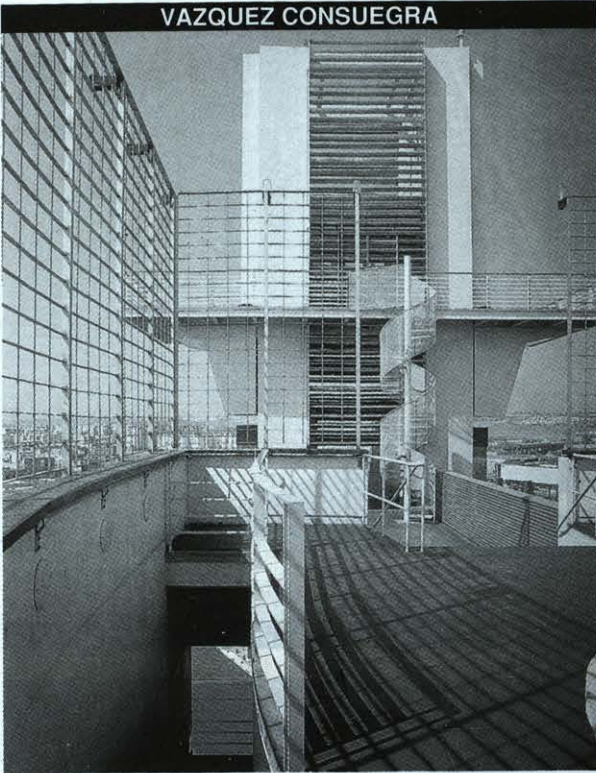


Estación de Sabadell. 1989-93

BARCELONA

C I E R T A A R Q U I T E C T U R A E S P A Ñ O L A

VAZQUEZ CONSUEGRA

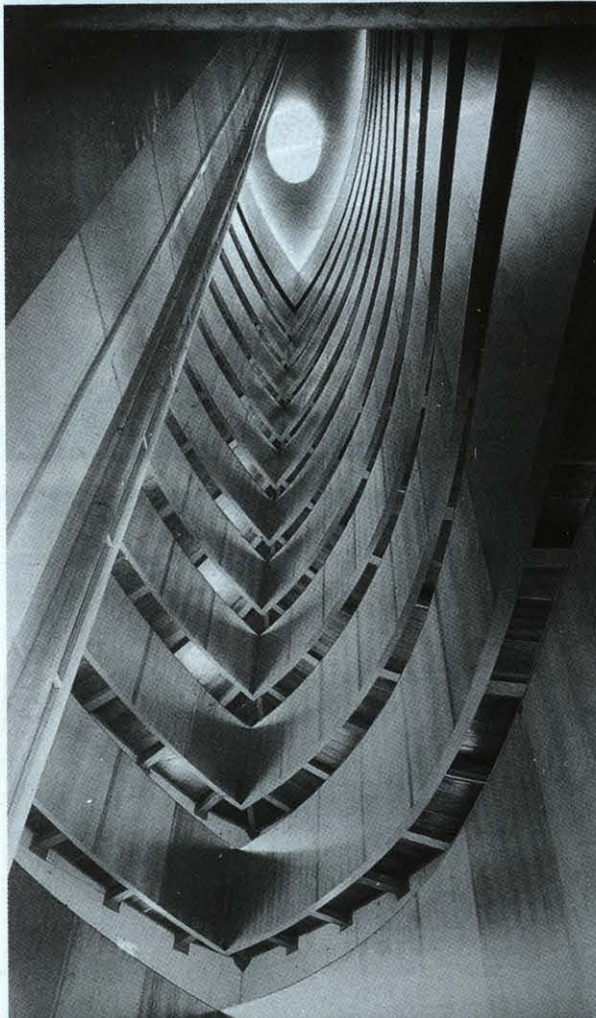


CARLOS FERRATER / CARTANA



Hotel Juan Carlos I. 1990-91

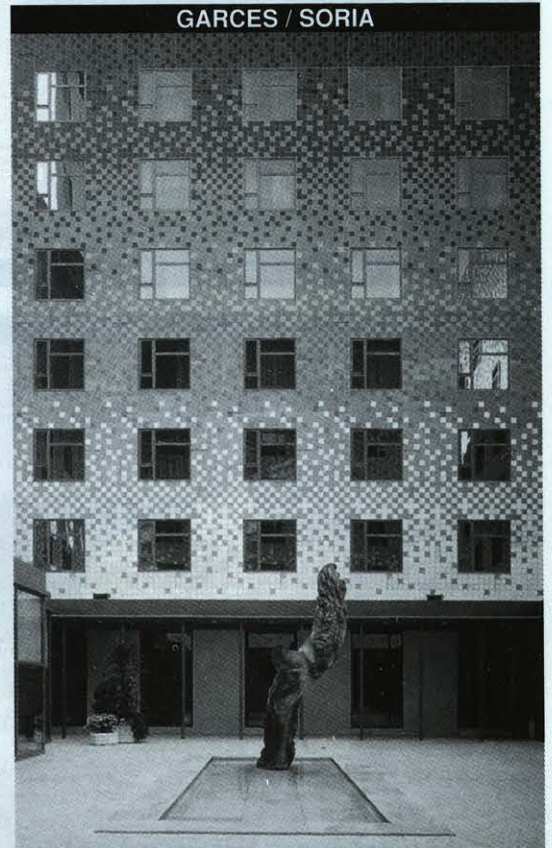
BARCELONA



Pabellón de la Navegación. 1990-92

SEVILLA

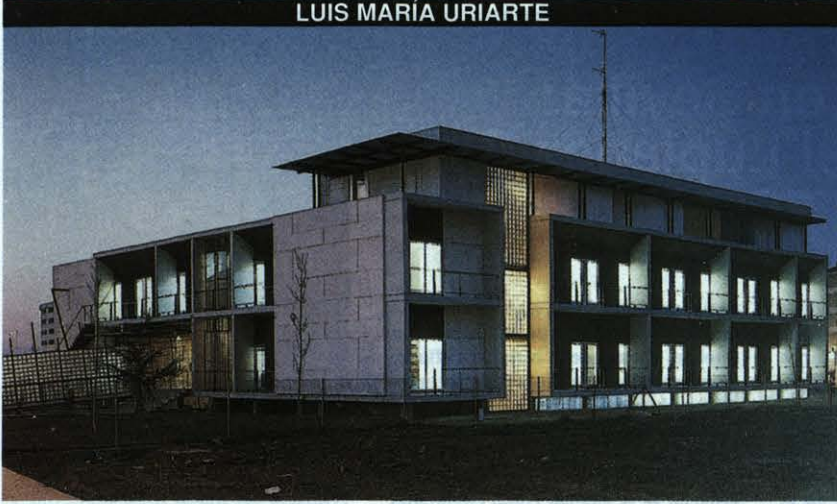
GARCES / SORIA



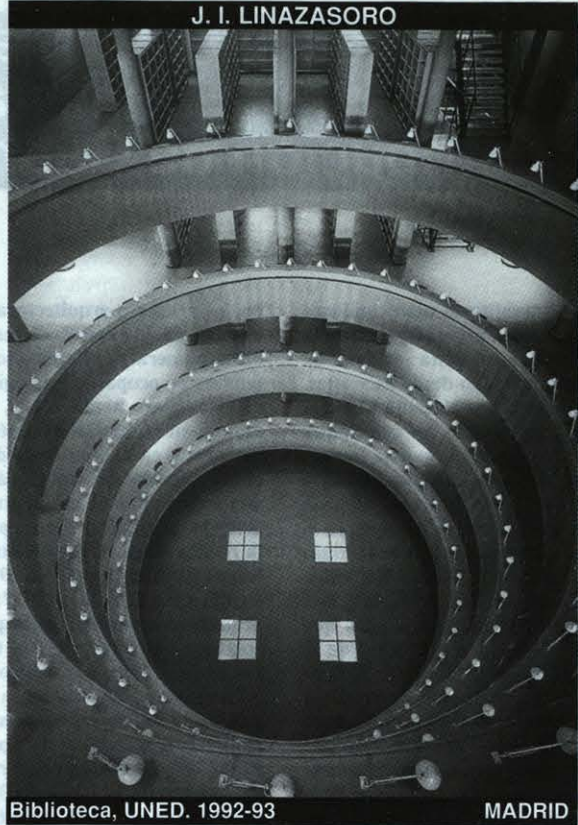
Barcelona Plaza Hotel. 1990-92

BARCELONA

LUIS MARÍA URIARTE



J. I. LINAZASORO



Biblioteca, UNED. 1992-93

MADRID



Viviendas en Cabrieles / Santurtzi. 1992

VIZCAYA

J. MANUEL GALLEGO



Vivienda unifamiliar en Veigue. 1988-92

LA CORUÑA

Una noticia acerca de la arquitectura racionalista en Sevilla: la contribución de Gabriel Lupiáñez Gely.



Dentro del igualitario planteamiento inicial del trabajo general que sobre la arquitectura racionalista sevillana he venido desarrollando desde hace años, Gabriel Lupiáñez se decantó desde el principio como uno de los principales temas a estudiar, tanto por la importancia que progresivamente adquiría su obra como por el casi absoluto desconocimiento general de ella que, en el momento de comenzar la investigación, se evidenciaba. Sólo el Dr. Villar Movellán en sus trabajos sobre el Regionalismo sevillano (1), y sin que formara parte clara por tanto de la acotación historiográfica por él establecida, había recogido parte de la obra del arquitecto y trazado su semblanza biográfica. Varios hechos, que se fueron destacando sucesivamente durante el desarrollo de la investigación, fueron reforzando la importancia de la figura de Lupiáñez y articulando los contenidos de los distintos capítulos del discurso (2).

El primero de los hechos es la datación de su primer proyecto. Ya a finales de 1926 nuestro arquitecto, recién regresado de la Escuela de Arquitectura de Madrid, proyecta, en colaboración con Aurelio Gómez Millán, el Mercado de la Puerta de la Carne, presentándolo al concurso que, con tal fin, había sido convocado por el Ayuntamiento (Fig.1).

Si atendemos a la cronología de las aportaciones españolas publicadas en la revista *Arquitectura*, hasta Agosto de 1926 no se publica la primera de las tres obras consideradas generalmente por la historiografía sobre el racionalismo español como una de las tres primeras incursiones nacionales en la arquitectura del movimiento moderno: la gasolinera para Petróleos Porto Pi, de Casto Fernández Shaw. Habrá que esperar hasta julio y septiembre de 1928 para que se publiquen el Rincón de Goya, de Fernando García Mercadal, y la Casa para el Marqués de Villora, de Rafael Bergamín, las que, con la primera, componen la célebre terna de obras pioneras. Entre ellas se había publicado, en junio de 1928, el Dispensario Antituberculoso en la calle de Andrés Mellado, de Amós Salvador. El resto de las obras racionalistas españolas, que se publicaron en la revista, lo hicieron con posterioridad a estas fechas.

Cuando se proyecta el mercado de la Puerta de la Carne, sólo se ha publicado un proyecto español con cierta aproximación al movimiento moder-

no, las primeras arquitecturas mediterráneas de Mercadal. El resto de las obras pioneras, y en concreto, la terna famosa, no ocuparán las páginas de la revista, como hemos visto, hasta, al menos, ocho meses después. Si nos detenemos en la cronología de las tres obras referidas, los datos más detallados sobre ellas se encuentran en el artículo que Carlos Flores publicó en la revista *Hogar y Arquitectura*, en el número de mayo-junio de 1967, con el significativo título de: "1927: Primera arquitectura moderna en España". La colaboración directa de los tres autores de aquellas en el mismo artículo, interviniendo en una mesa redonda sobre el tema, dota de una excepcional fiabilidad a las fechas aportadas. Según estos datos, la primera en proyectarse sería la Casa de Bergamín, proyectada en 1926, construida en 1927 e inaugurada en Febrero de 1928. La gasolinera de Fernández Shaw y el Rincón de Goya de Mercadal comparten fecha de proyecto en 1927; pero, mientras que la primera se termina de construir en el mismo año, la segunda no lo hace hasta mayo de 1928, cuando se inaugura.

Esto quiere decir que cuando se presenta el proyecto del Mercado, en Diciembre de 1926, sólo está proyectada, de las tres famosas precursoras, la Casa para el Marqués de Villora. Tanto la Gasolinera como el Rincón de Goya, no sólo no se habían publicado ni construido, sino que ni siquiera se habían proyectado.

En Diciembre de 1926, salvo las incursiones protomodernas de Anasagasti, algunas arquitecturas dibujadas de Mercadal y la, ya vista, casa para el Marqués de Villora, de Rafael Bergamín, en España aún no se había proyectado ninguna de las obras que integran nuestro patrimonio racionalista. Hay que esperar a 1927 para que empiecen a surgir ejemplos aislados en distintos enclaves (Madrid, Canarias, Córdoba,...) y a la década de los treinta para que éstos proliferen. Para cuando se termina, en 1929, que es la fecha con la que en algunas publicaciones se data, ya han aparecido muchos de los edificios que, por su menor envergadura, han podido terminarse con antelación, aun habiéndose proyectado con bastante posterioridad. Por ello, cuando por sus características se ha confundido su fecha considerándosele de época republicana, se le estaba, en realidad, otorgando un valor específico, de antelación, no ya

en el panorama local, sino en el mismo marco nacional en que se mueven las célebres obras que la historiografía ha consagrado como pioneras. Su erección en la Sevilla exposicional, su particular composición tipológica, que funde toda una serie de registros, su expresión estructural y su concepción espacial se le añaden como cualidades definitorias, complementarias a su precocidad racionalista, al mismo tiempo que marcan un punto de partida singularmente significativo de la trayectoria profesional del arquitecto (Fig.2 y 3).

El segundo hecho de importancia se refiere a su puntual pero importante incursión urbanística. El 2 de abril de 1935, Gabriel Lupiáñez publica un "estudio para Sevilla", al que titula "La Ciudad Funcional", como suplemento del segundo (y último) número de la efímera revista *Hojas de Poesía*. Esta era una vanguardista publicación literaria, fundada por un grupo de poetas jóvenes, disidentes del grupo de Mediodía. Aunque sea en forma de un artículo de escasa extensión incluido en una revista con ese título, su aportación con este proyecto resulta de una especial trascendencia en el marco disciplinar del urbanismo sevillano y del fenómeno racionalista en la ciudad. Lo es tanto por suponer la única propuesta urbanística de carácter vanguardista para Sevilla en todo el período estudiado como por evidenciar la voluntad de intervención militante del arquitecto en la tarea colectiva del Movimiento Moderno. Este, institucionalizado en los C.I.A.M., se planteaba trabajar en aras de la redención de la vida colectiva mediante la intervención disciplinar del urbanismo entendido como objetivo de la propia arquitectura (Fig. 4 y 5).

Si hubiera que definir con sólo tres palabras el centro del debate y estudio arquitectónico-urbanístico del período internacional de entreguerras, que se corresponde con el marco temporal de la Segunda República Española, éstas serían, precisamente: La Ciudad Funcional. Ese es literalmente el título del tema del IV C.I.A.M., celebrado del 29 de Julio al 15 de Agosto de 1933, a bordo del Patris II en Atenas, congreso de especial trascendencia, por cuanto supuso el origen de los artículos de la Carta de Atenas, publicada inexplicablemente diez años después. A finales de 1935 se preveía la celebración en 1936 del V Congreso del C.I.R.P.A.C., el V C.I.A.M., que desa-

rollaría las líneas de trabajo que se establecieron en el anterior. El esquema gráfico que elaboraron los grupos polaco, francés y español, publicado por la revista *A.C.*, órgano del G.A.T.E.P.A.C. en el número 20, ilustra mejor que cualquier comentario la continuidad temática que entre los dos congresos se establecía. Se puede prácticamente concluir, refiriéndonos al período de entreguerras, que decir nuevo urbanismo, urbanismo racionalista o ciudad funcional es utilizar distintos sinónimos.

Lupiáñez se salta la primera fase analítica planteada por la ortodoxia del C.I.A.M. y, aunque realiza un escueto y lúcido análisis de la situación actual de la ciudad, pasa a utilizar los conceptos básicos de la metodología racionalista para la generación de una propuesta, de un proyecto formal, de un plano, a fin de cuentas. Se pasa, habiendo prácticamente rodeado la primera fase, a realizar la segunda. Él no podía saber, en aquel momento, que a esta segunda fase, proyectiva, que se planteaba el Comité, no se llegaría nunca. Incumpliendo de nuevo las directrices del Congreso, que instaba a una acción gestora que permitiera equilibrar el interés público y el privado, Lupiáñez se limita a soñar su ciudad ideal, alentado por las imágenes de Neutra, Le Corbusier y el Gatepac que ha ido recibiendo en las páginas de la revista *AC*, de la que era uno de los tres suscriptores sevillanos (José Galnares Sagastizábal y Antonio Delgado Roig eran los otros dos).

Las posibilidades que la informática brinda han permitido, a nivel doméstico, una restitución volumétrica de la ciudad de Lupiáñez, completando así, sesenta años más tarde, la representación del proyecto con un nivel de definición e iconocidad que el arquitecto no tuvo posibilidad de realizar. Este restitución, que se plantea como modesto homenaje a D. Gabriel, pone de manifiesto, sin embargo, cómo, pese a su expresa intención de seguir los criterios de la *Rush City Reformed* de Neutra, la imagen de la ciudad de Lupiáñez poco tiene que ver con la extensiva horizontalidad de la

del maestro austro-americano. No se encuentra en la propuesta para Sevilla el fuerte contraste, que se da en la Neutra, entre los altos edificios singulares y el tejido urbano de una o dos plantas, contraste amplificado por la asimétrica disposición de su planteamiento. Por el contrario, la ciudad de Lupiáñez, que estas imágenes nos muestran, se aproxima bastante más a las propuestas barcelonesas de ascendente corbuseriano e incluso a los planteamientos de Hilberseimer. En cualquier caso y pese a las contradicciones, indeterminaciones y reminiscencias académicas de que el proyecto adolece, estas vistas evidencian la imagen de una ciudad moderna. Sacan a la luz, a fin de cuentas, el sueño de Lupiáñez y nos demuestran como éste era sorprendentemente vanguardista en el entorno social, cultural e incluso disciplinar de la Sevilla de los años treinta (Fig. 6 y 7).

El tercer descubrimiento es la consideración de que el Instituto Anatómico de la Universidad Literaria de Sevilla, proyectado en 1932, es un edificio que se relaciona, tanto por su estricta contemporaneidad de fecha como por la correspondencia de uso y de recursos formales, con las construcciones republicanas de la Ciudad Universitaria de Madrid (Fig. 8, 9 y 10). Sin embargo, el edificio sevillano trasciende de forma importante a la mayoría de aquellas, al quedar plasmado en su volumen y en la organización de su entorno, gracias a una composición decididamente asimétrica y centrífuga, el concepto de espacio-tiempo (enunciado por Giedion), ausente de los beauxartianos planteamientos volumétricos de la gran mayoría de sus referencias madrileñas. Debo hacer aquí una inexcusable puntualización a la colaboración entre Gabriel Lupiáñez y Rafael Arévalo Carrasco, amigo y socio con el que compartió gabinete profesional desde 1930 hasta su fallecimiento en 1942, y que firma con Lupiáñez este importante proyecto. Debido a las múltiples contradicciones a que conduce la atribución de las distintas obras de uno y otro en función de la firma de los documentos, en el marco de este trabajo se adopta el criterio de atribuir a la colaboración de ambos toda la producción del estudio en dicho período. Sin embargo, el hecho, importante de que en los dos expedientes fundamentales antes citados (mercado y ciudad funcional) no éste Rafael Arévalo justifica, amén de otras consideraciones, la personalización en Gabriel Lupiáñez del protagonismo del estudio.

De la lectura de la memoria del proyecto del Instituto Anatómico, afortunadamente conservada en el Archivo de la Diputación, se desprende un posicionamiento verdaderamente racionalista ante el proyecto con un fuerte componente ético. En ningún caso su formalización puede ser entendida como una aproximación superfi-

cial, de racionalista epidérmico o al margen, a la nueva estética del movimiento moderno. Incluso utilizando los exigentes parámetros críticos de Luis Lacasa o de Oriol Bohigas, el sincero racionalismo del Instituto Anatómico puede ser demostrado. La rigurosa utilización del "unit system" —en una concepción concordante con los planteamientos del mismo Lacasa, pero con resultados formales decididamente más progresistas— el desarrollo de su volumetría, que incorpora el concepto espacio-tiempo (Fig. 11), la concordancia en sus motivos formales con los tres principios a-estéticos de la arquitectura internacional y su concepción de edificio abierto, ampliable, le confieren un innegable valor como testimonio de una forma de hacer arquitectura: la racionalista. Si a todo esto añadimos la ya mencionada coincidencia de la fecha de su proyecto con la de los conocidos edificios republicanos de la Ciudad Universitaria —muy lejanos, en su vinculación racionalista, del edificio sevillano y, sin embargo, ampliamente reconocidos por la historiografía de la arquitectura española de su tiempo—, queda evidenciada la enorme injusticia que con el edificio se ha hecho, no ya al dejarlo fuera de la historiografía española, sino incluso por haber sido absolutamente olvidado en todas las publicaciones que, por su ámbito, podrían haberlo incluido (Fig. 12 y 13).

Otro de los descubrimientos es que la actitud disciplinar del arquitecto (o los arquitectos, según los casos), confirmada por escrito en el Instituto Anatómico, es prácticamente la misma a lo largo de toda su trayectoria profesional, estableciendo una línea de continuidad racionalista, un particular (e internacional) *modus operandi* que, a poco que se profundice en el análisis del corpus de su obra, se encuentra en casi toda ella. Este es un caso decididamente insólito dentro del marco arquitectónico sevillano. Las aproximaciones al racionalismo de Talavera, Galnarez, Delgado Roig, Medina Benjumea, y del resto de los arquitectos, con la posible aunque no comparable excepción de Díaz Langa, presentan un muy distinto posicionamiento disciplinar. Esta actitud ética impregna toda su obra, pese a la multiplicidad de las confirmaciones, en ningún caso formalistas o epidérmicas, que adopta.

Así, aparece en el uso del ladrillo como renovación (y redención) figurativa en las casas de la calle Feria, iniciada ya en 1931. La utilización del ladrillo, con una nueva interpretación, ha sido generalmente considerada en la historiografía de la arquitectura moderna española, como una de las líneas o vías de introducción de una nueva concepción arquitectónica en nuestro país. Los conocidos ejemplos de la casa para el marqués de Villora o la casa de las Flores de Zuazo son singulares referencias de esta línea. Situándonos en la Sevilla de alrededor

de 1930 observamos cómo tampoco nuestra ciudad es ajena a una tradición técnica del uso del ladrillo. De hecho, los arquitectos regionalistas, en una combinación de la exacerbada voluntad ornamentalista de movimiento con la expresión de la habilidad técnica del alarife, llegan a apurar, si no a sobrepasar, todas las posibilidades del material. Manipulan los aparejos, multiplican los aplantillados y llegan incluso, en un gesto límite, al tallado in situ de los ladrillos, como si se tratase de sillarejos pétreos.

La sorprendente novedad que aparece en la primera de las casas proyectadas por Arévalo y Lupiáñez para esta calle, dentro del casco antiguo de nuestra ciudad, es el tratamiento dado a su volumen, la rotundidad prismática de la edificación, que se evidencia en la pureza y desnudez de los tersos parámetros de ladrillo. Frente a los bizarros artificios a los que el material es sometido por el regionalismo, aquí se busca su esencia expresiva en la misma línea en que pueden inscribirse los ejemplos madrileños. Su fecha, 1931, vuelve a ser considerablemente precoz en el marco nacional, contemporánea de la importante obra de Zuazo, posterior a la de Bergamín, pero anterior a la mayoría de los reconocidos ejemplos madrileños del período republicano (Fig. 14). Mientras que la casa para el Marqués de Villora se ubica en una ciudad jardín, y constituye por tanto una edificación aislada, y la Casa de las Flores se plantea como una alternativa para la construcción de las manzanas del ensanche madrileño, la casa de la calle Feria se inserta en el casco antiguo de la ciudad. Tiene que contribuir, con el resto de las edificaciones preexistentes, a la construcción de la ciudad antigua y lo hace con un planteamiento que, en una clara novedad, aúna la tradición de la Sevilla de Balbino Marrón con los postulados que acerca del volumen exponía Le Corbusier en su *Trois rappels...* Frente al abigarrado ornamento del regionalismo —ornamento que pretende fundamentalmente huir de la monotonía que en el universo del Balbino Marrón (3) rechazaba la nueva burguesía regionalista y conducía a una fragmentadora pugna por descartar la individualidad—, la casa de calle Feria se presenta desnuda y con voluntad silente. En esta desnudez y austeridad expresiva puede leerse un reencuentro con la tradición ochocentista sevillana —con el clasicismo, a fin de cuentas—, rechazando, de plano, la equívoca interpretación de la tradición que el regionalismo exhibía. Pero el reencuentro no se proyecta como un sencillo "revival". La nueva sensibilidad hacia el volumen geométrico simple, que el citado manifiesto de Le Corbusier ilustra paradigmáticamente, invierte la relación fondo-figura que, en la construcción de la ciudad ochocentista, relegaba a las manzanas edificadas al papel de fondo en el que los viales y plazas se destaca-

ban como figuras. En esta casa no hay la menor duda de que la figura es el volumen de la casa, el cubo. Tanto da si éste es único como si no es más que un fragmento de un volumen mayor, que sería la manzana, como puede desprenderse del planteamiento de los siguientes proyectos para la misma calle. Frente a las esquinas ligeramente redondeadas y la estratificación tripartita de las construcciones decimonónicas, Lupiáñez y Arévalo presentan el volumen cerámico, rotundo y perfectamente aristado, como forma de construcción de la ciudad. La recurrencia al ladrillo quedaría pues como único nexo con las preexistencias regionalistas, nexo que, por su distanciada orientación, no puede dejar de adquirir un cierto sentido crítico.

Si bien en las casas de la calle Feria no hay referencia alguna al "raumplan" de Loos (difícilmente podría haberla en unas casas de piso para alquiler), sí hay la misma predilección por la forma cúbica y algo del dictado aséptico que, vedando cualquier transacción con lo agradable, tiene el orgullo de reducir los medios expresivos a la esencialidad más descarnada, que Zevi ve en la obra del maestro vienés. En esta dirección apunta la transición, reductiva, que se produce entre la casa de 1931 y la de 1935, en lo que se refiere a la renuncia a los balcones en ángulo, con lo que se hace más patente la rotundidad volumétrica de la casa, a lo que colabora la valoración expresionista del paño ciego (Fig. 15 y 16).

El otro gran ejemplo de racionalismo de ladrillo visto realizado por nuestros arquitectos es el conjunto de cinematógrafo y viviendas en la calle de Menéndez Pelayo, el conocido cine Florida, proyectado en 1939 (Fig. 17). El programa que se plantea esta edificación incluye una serie de viviendas y un salón cinematógrafo, programa mixto que introduce, ya de partida, la dificultad de encontrar una imagen urbana para la fachada del cine compatible con la de las viviendas. Se adopta el bloque lineal de doble crujía, elemento emblemático, aunque no exclusivo, del Movimiento Moderno para construir la fachada del casco antiguo de la ciudad a la primera ronda. La fachada es simétrica y de una austeridad compositiva tan radical que, en una primera aproximación, aparenta vocación de anonimato, compuesta fundamentalmente de un año homogéneo horadado regularmente por una serie de balcones, todos iguales. Frente a la tersura cubista de los parámetros lisos, abstractos, de las fábricas de las casas de la calle Feria, nos encontramos una materialización casi violenta, en la que un aparejo que alterna bandas rehundidas y salientes dota al paño de ladrillo de una textura tan acusada que el parámetro que sirve de fondo al despliegue de los huecos reclama así la atención sobre su presencia (Fig. 18).

El revestimiento estucado de las

mochetas y dinteles de los balcones, en forma de marco abocinado que se abre hacia el exterior, constituye el elemento más inquietante del diseño. Confíere a los vanos el carácter de objetos encastrados en el parámetro, no meros orificios practicados en él, como un gesto expresionista. La similitud de esta fachada con los planteamientos formales del edificio de seguros Hausleben en la Dorotheenstrasse en Berlín (1920) de Erich Mendelsohn, pese a sus evidentes diferencias, avalaría esta interpretación. La correspondencia vista, por Wolfgang Pehnt (4), entre los pioneros intentos cubistas checos y el Instituto Tecnológico de la Universidad de Nueva York, de Marcel Breuer (1964-69) bien podría extenderse, aunque con un entendimiento menos radical en su cubismo, a los vanos abocinados del cine Florida.

Otra de las obras emblemáticas de la producción de los arquitectos es el edificio de viviendas en la plaza del General Franco. Fue, por su radicalidad formal y su excepcional ubicación, el catalizador de un rechazo a la modernidad que hasta entonces -y estamos hablando de 1940- no se había producido en la ciudad. De hecho se puede demostrar que incluso en su obra pública las aproximaciones racionalistas se suceden sin solución de continuidad en las distintas etapas políticas que comprende nuestro marco temporal (Fig. 21) Implicándose en su contra numerosas personalidades, se llegó a que la Comisión Central de Sanidad acordara solicitar de la Superioridad el derribo del inmueble a costa del Ayuntamiento, responsable de haberse autorizado esta construcción tan dañosa para la ciudad. El Ayuntamiento solicita informe del arquitecto municipal Juan Talavera y Heredia, que con habilidad consigue evitar que tan demoleedor acuerdo se lleve a efecto. Para la implicación oficial en este rechazo, que llegó a altas esferas de la Administración del Estado, hemos de tener presente, al margen de la personalidad de los oponentes, un hecho de singular importancia. El ensanche de la calle de San Pablo es la principal operación urbanística en que se empeña el primer Ayuntamiento franquista. La extensión y el pormenorizado detalle con que se describe la operación en el librito propagandístico Labor del Primer Año Triunfal, y la cantidad de fotografías con que se ilustra nos hablan de la importancia y pompa que las nuevas autoridades querían dar a este "sventramento". La implicación que este ensanche presenta con el embellecimiento del centro de la ciudad (que es como se la denomina en el libelo) es un compromiso que ha adquirido, mediante su publicación a bombo y platillo, la Comisión Gestora Municipal. El hecho de que, aprovechando el solar resultante de tal iniciativa, Lupiáñez y Arévalo erigieran un edificio radicalmente moderno en su aspecto y el que esta construcción

levantara un verdadero revuelo, del que su apodo Cabo Persianas da idea, debió de ser especialmente doloroso para el nuevo régimen. La irrupción de la nueva arquitectura en el centro de la ciudad ya se había producido años antes con la casa Lastrucci, los locales Galnares; estaba prácticamente terminada en dicha fecha y tampoco había suscitado polémica alguna, de la que tengamos noticia. Son la radicalidad de su planteamiento formal -que, al igual que vimos en calle Feria, responde a un dictado aséptico que veta cualquier transacción con lo agradable- y la instalación en el principal de los lugares ya vendidos como imagen de la nueva Sevilla franquista las que justifican este ofendido rechazo. A partir de entonces comienzan las reiteradas críticas a los alzados que algunos, por error, llaman modernistas. En esto tuvo una especial participación D. Joaquín Romero Murube, que, desde su cargo municipal, pretendió prohibir mediante ordenanzas incursiones racionalistas en el centro de la ciudad.

En la misma línea del Cabo Persianas, nuestros arquitectos redactan algo después un proyecto de edificio en la calle del Doctor Letamendi. Sin embargo, a diferencia de su antecedente, aquí no aparece una fachada como la principal ni se centra en ella ninguna portada ni se puede hablar de simetría. Hay un tema continuo que gira una esquina en ángulo agudo (Fig. 22). Si en el Cabo Persianas cabía preguntarse sobre si podría calificarse de expresionista, aquí la respuesta es afirmativa. El mendelsohniano expresionismo funcionalizado -según expresión de Juan Daniel Fullaondo, que Bohigas recoge- encuentra aquí un nuevo ejemplo. Las presiones que desde la misma alcaldía se produjeron para la modificación del proyecto, tras el escándalo del edificio de la Magdalena, llevaron a que varios años más tarde se hubieran de reformar las fachadas hasta quedar como podemos ver en la actualidad. Esta reforma se hizo en 1944, después del fallecimiento de nuestro protagonista (Fig. 23).

Precisamente en el momento en que se está produciendo el total rechazo de Cabo Persianas, los hermanos Rey Guerrero, directores del colegio San Francisco de Paula, vinculados al Ateneo y afines a la Institución Libre de Enseñanza, le encargan su residencia, doble, en el barrio de Nervión (Fig. 24 y 25). En este proyecto, Lupiáñez hace gala de una verdadero racionalidad, de una adhesión sincera a los principios e intenciones de la nueva arquitectura, no a sus formalismos ni a aquellos estereotipos que pudieran resultar, aunque agraciados formalmente, inadecuados o antieconómicos por innecesarios. Por ello no es de extrañar que, a la vista de las perspectivas que hemos construido, uno recuerde bastante más la buena arquitectura europea de entreguerras que casi todas las obras que se reco-

gen en el catálogo. Nos encontramos con un Lupiáñez sobre el racionalismo, no bajo el racionalismo, en la célebre acepción de Luis Lacasa expuesta en 1929 en su artículo con ese título en esta misma revista (Fig. 26 y 27) La que puede ser adjetivada de milagrosa conservación de estas viviendas nos permite la percepción del único de los interiores de Lupiáñez que ha quedado inalterado.

No quisiera terminar este recorrido por la obra racionalista de nuestro arquitecto sin referirme a las dos intervenciones en la casa número 54 de la Alameda de Hércules. El primero de los proyectos es de 1932, contemporáneo por tanto del Instituto Anatómico y consiste en la reforma de una casa preexistente. El hecho de que la propietaria de la casa fuera Doña Leonor Muntadas, Viuda de Gely, tía política de Gabriel Lupiáñez, le da la oportunidad de intervenir con criterios modernos en el interior del caso antiguo y en una vivienda unifamiliar. Esta primera transformación se ve complementada de forma muy importante con un proyecto de 1938 con el que, mediante la adición de una pequeña habitación en la planta primera, en fachada, el arquitecto crea todo un sistema volumétrico netamente racionalista y completa de tal forma la intervención anterior que no es descabellado pensar que ya estuviera previsto cuando se realizó aquella en 1932 (Fig. 28).

Nos encontramos, casi con toda seguridad, con uno de los elementos de la arquitectura doméstica más directamente enraizados, en su aspecto formal, con el racionalismo "gropiusiano" y de la "neue sachlichkeit" que se ha construido en nuestra ciudad y, paradójicamente, se trata de la remodelación de una construcción preexistente, de gruesos muros de carga. Es una paradoja de algún modo similar, salvando las distancias y sólo en este sentido, a la que permite a la Torre de Einstein, de Erich Mendelsohn, construida con fábrica de ladrillo, ejercer de expresión de las posibilidades formales del hormigón armado, cuando éste se reduce, en realidad, a una mera capa de recubrimiento.

Desde los inicios de su actividad profesional hasta su prematura muer-

te, Lupiáñez mantiene a lo largo de toda su obra un permanente diálogo con la tradición decimonónica, clasicista, de la ciudad de Sevilla. Desde el mismo Mercado de la Puerta de la Carne o la primera casa de la calle Feria hasta el Cine Florida, pasando por el Cabo Persianas o el edificio de calle Doctor Letamendi, las referencias a esta difícil conjunción han ido apareciendo en los distintos ejemplos lo cual parece confirmar la interpretación de esta consciente y comprometida toma de postura. En este diálogo se encuentran, más que se enfrentan, la mentalidad de renovación ética que el movimiento moderno propugnaba (nueva objetividad) con la sensibilidad figurativa del clasicismo de Balbino Marrón (racionalista al cabo), recontrada en la obra americana de arquitectos como Sullivan, Richardson, Le Baron o la europea de Berlage, Perret, Loos o el mismo Gropius. Este gesto le aproxima, con este enfoque y en mi opinión, a la actitud de Luis Lacasa, de Secundino Zuazo, de García Mercadal o de la obra clásica de José Manuel Aizpurúa.

Aparte del componente clasicista que se ha podido observar en los ejemplos que hemos ido viendo, hay una serie de intervenciones, fundamentalmente en los primeros años de su actividad profesional, en que la figuratividad clasicista adquiere un mayor protagonismo. El hotel Eritaña, construido con motivo de la Exposición Iberoamericana, constituye el fundamental de ellos. Su rotundidad volumétrica, que huye de la fragmentación regionalista, su abstracta utilización del orden y su aproximación al Loos de la Michaelerhaus le confieren un particular interés dentro del marco de la arquitectura expositiva (Fig. 29).

También resulta destacable la fusión de clasicismo y modernidad en el conjunto de almacén y viviendas en la Huerta de la Violeta, en el que una interesante innovación tipológica se resuelve con una formulación ambigua de la fachada, en el que unos arcos en planta baja horadan una simple tapia, que cierra un espacio diáfano bajo pilotis (Fig. 30).

José María Jiménez

FIGURAS.

Las figuras a las que hace referencia este artículo pueden verse en la cara posterior del desplegable.

NOTAS

1. Villar Movellán, Alberto, *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla (1900-1935)*, Sevilla, 1979; *Introducción a la arquitectura regionalista. El modelo sevillano*, Córdoba, 1978.
2. El problema tenía, para mí, un planteamiento básico. Se trataba de leer atentamente determinadas obras, de mirárlas de nuevo construyendo cuidadosamente esa mirada con la minuciosa atención a su contexto cultural, social y personal, de evocar hermeneúticamente el ambiente, el sentido de unas obras concretas en el momento en que se produjeron. Ello se haría pretendiendo tomar conciencia de la distancia, incluso conceptual, que nos separa de ellas y tratando también de eludir el peligro de que la necesidad de responder a unas determinadas y complejas construcciones críticas -nuestro inevitable presente- terminara convirtiendo el discurso en un opaco diálogo para iniciados, en la manifestación de un prejuicio conceptual superpuesto, como una veladura, a la apenas entrevistada realidad de los hechos.
3. Término acuñado por Antonio González Córdón, en su *Vivienda y ciudad*. Sevilla 1849-1929 (Sevilla, 1985), que personifica en la figura del que fue importante arquitecto municipal en la Sevilla de mediados del XIX la imagen de la ciudad ochocentista.
4. *La arquitectura expresionista*, Barcelona, 1975.

PLANO-GUIA DE LA ARQUITECTURA DEL RACIONALISMO EN SEVILLA

1- Mercado de la Puerta de la Carne.
c/ Demetrio de los Ríos, Pedro Roldán y Alejo Fernández.
Gabriel Lupiáñez Gely y Aurelio Gómez Millán.
1926-29.

2- Autoibérica.
c/ Sierpes, 72.
Antonio Gómez Millán y Aurelio Gómez Millán. 1926.
3- Hotel Eritaña (actual cuartel de la Guardia Civil).
Avda. de la Borbolla, 8 y Avda. de Eritaña.
Gabriel Lupiáñez Gely. 1928-29.

4- Casa Duclos.
c/ Cea Bermúdez, 5 A.
Josep Lluís Sert. 1930.

5- Casa de viviendas en la Huerta del Arbol Gordó.
c/ Vicente Alanís, 4.

Gabriel Lupiáñez Gely. 1930.

6- Edificio de viviendas.
c/ Feria, 126 y Antonio Susillo, 17.
Gabriel Lupiáñez Gely y Rafael Arévalo Carrasco.
1931-32.

7- Villa Donostia y Villa Moya.
c/ San Salvador, 19-21.

José Granados de la Vega. 1932 y 1933.

8- Escuela Maternal en la Huerta del Retiro.
Jardines del Alcázar.
Juan Talavera y Heredia. 1932-37.

9- Instituto Anatómico Forense.

c/ Don Fadrique, s/n.
Gabriel Lupiáñez Gely y Rafael Arévalo Carrasco.
1932-7

10- Casa Lastrucci.

c/ Alvarez Quintero, 5.
Juan Talavera y Heredia y Antonio Delgado Roig.
1934-35.

11- Casa de pisos.

c/ Mazarredo, 2.
José Galnares Sagstizábal.
1934-35.

12- Grupo Escolar en la Huerta de los Granados
(Colegio Público Calvo Sotelo). c/ Arroyo, 44 y Urquiza.
Juan Talavera y Heredia y Leopoldo Carrera Díez.
1934-36.

13- Grupo Escolar en la Huerta del Pícaro
(Colegio Público Arias Montano).
c/ Dr. Jiménez Díaz, 1 y Manuel Villalobos y Conde de Halcón (La Barzola).
Juan Talavera y Heredia y Leopoldo Carrera Díez.
1934-36.

14- Grupo Escolar en la Huerta de Santa Marina
(Colegio Público Padre Manjón).
c/ Padre Manjón, 25 y Bordador Rodríguez Ojeda, 10.
Juan Talavera y Heredia y Leopoldo Carrera Díez.
1934-37.

15- Grupo Escolar en la calle Procurador (Instituto de E.M. Los Viveros).
c/ Clara de Jesús Montero, 1 y Procurador.
Juan Talavera y Heredia y Leopoldo Carrera Díez.
1934-37.

16- Edificio de viviendas.

c/ Feria, 118 y Relator.
Gabriel Lupiáñez Gely y Rafael Arévalo Carrasco.
1935-36.

17- Edificio del reloj. Pirotecnia Militar.

c/ Avión Cuatro Vientos, 4.
Autor desconocido. 1935-37.

18- Kioscos de Prensa.

c/ Andueza, Plaza del Museo y Alameda de Hércules.
Juan Talavera y Heredia. 1936.

19- "Casas baratas" del Sector Sur.

Avda. Reina Mercedes, c/ T. de Ensanche y Condesa.
Antonio de la Vega y Jerónimo Junquera. 1936-37.

20- Clínica del Dr. Vázquez Elena (Fundación El Monte).
Ronda de Capuchinos, 38.
Gabriel Lupiáñez Gely y Rafael Arévalo Carrasco.
1937.

21- Guardería y Consultorio de Puericultura.

Avda. María Auxiliadora y Ronda de Capuchinos.
Juan Talavera y Heredia y Antonio Delgado Roig.
1937-38.

22- Reforma de las Escuelas de la Maestranza.

c/ Feria, Bécquer y Resolana.
Juan Talavera y Heredia. 1937-38.

23- Escuela Politécnica.

c/ Niebla y Virgen de África, 27.
Antonio Illanes del Río. 1937-44.

24- Edificio de viviendas.

c/ Luis Montoto, 91-98, Eduardo Rivas y San Ignacio.
Luis de Sala y María. 1937-39.

25- Edificio de viviendas (ahora de oficinas).

c/ Adolfo Rodríguez Jurado, 6.
José Galnares Sagstizábal. 1938-40.

26- Conjunto de viviendas "Vista Florida".

Plaza Vistaflorida (Avda. de la Cruz Roja).
Luis de Sala y María. 1937-39.

27- Reforma y ampliación de Casa Leonor

Mutaditas (Clínica Veterinaria).
Alameda de Hércules, 67.
Gabriel Lupiáñez Gely y Rafael Arévalo Carrasco.
1932 y 1938.

28- Edificio de Cocimiento de la Fábrica de la Cruz

del Campo, S.A.
Avda. Luis Montoto, s/n.
Rodrigo de Medina Benjumea. 1938.

29- Edificio de viviendas (ahora de oficinas) "Cabo

Persianas".
c/ San Pablo, 2 y Plaza de la Magdalena.
Rafael Arévalo Carrasco y Gabriel Lupiáñez Gely.
1938-39.

30- Edificio de acceso y oficinas de

Construcciones Aeronáuticas, S.A.
Avda. de García Morato.
Autor desconocido. 1938-40.

31- Edificios de la antigua HYTASA.

c/ Héroes de Toledo, 71.
Juan Talavera y Heredia y José Galnares
Sagstizábal. 1938-41 y ss.

32- Estación de autobuses y viviendas.

Prado de San Sebastián, c/ José M^a Osborne, M.
Vázquez Sagstizábal.
Rodrigo de Medina Benjumea. 1937-44.

33- Edificio de viviendas.

c/ Felipe II y Progreso, 20.
José Manuel Bringas Vega. 1939.

34- Edificio de viviendas.

c/ Porvenir, 29 y Exposición, 17 y 19.
José Manuel Bringas Vega. 1939.

35- Cine Florida y viviendas.

c/ Menéndez Pelayo, 29 y 31.
Gabriel Lupiáñez Gely y Rafael Arévalo Carrasco.
1939-41.

36- Vivienda.

c/ Resolana, 22.
Joaquín DíazLanga. 1939.

37- Edificio de viviendas.

c/ Doctor Letamendi, 1 y Joaquín Costa.
Gabriel Lupiáñez Gely y Rafael Arévalo Carrasco.
1939-47.

38- Casas Rey Guerrero.

c/ José Luis de Caso, 79.
Gabriel Lupiáñez Gely y Rafael Arévalo Carrasco.
1940-41.

39- Farmacia.

c/ Gamazo, 1 y Jimios, 2.
Gabriel Lupiáñez Gely y Rafael Arévalo Carrasco.
1940.

40- Cine Bécquer.

c/ Bécquer, 19.
Felipe y Rodrigo Medina Benjumea. 1940.

41- Barrida de la Barzola.

c/ S. Francisca Dorotea, Manuel Villalobos,
Abuyacub, M. de San Marcelo, Madreselva y Conde
de Halcón.
José Fonseca y Llamedo. 1942.

42- Edificio de viviendas.

c/ Recaredo, 32.
Joaquín DíazLanga. 1943.

43- Edificio de viviendas.

c/ Torneo, 64.
Antonio Delgado Roig y Alberto Balbontín de Orta.
1944.

44- Bar Laredo (Interior).

c/ Sierpes y plaza de San Francisco, 19 acc.
José Manuel Sánchez. 1945.

Selección elaborada por José María Jiménez y

Victor Pérez Escolano

(Plano base facilitado por la Gerencia Municipal de

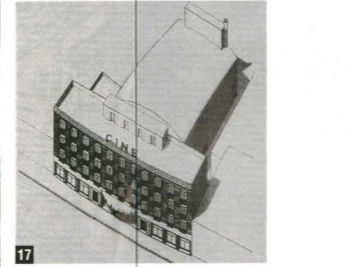
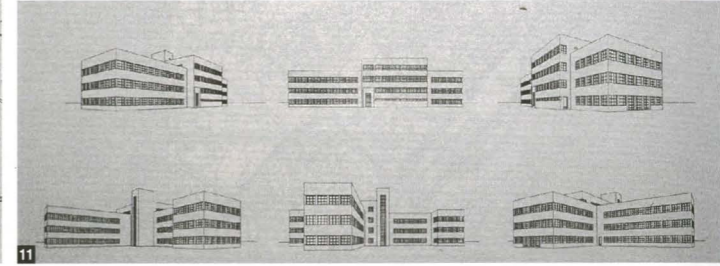
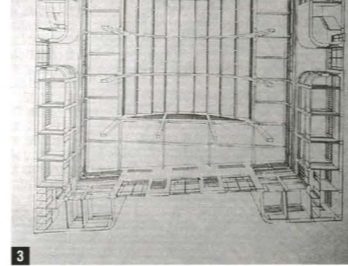
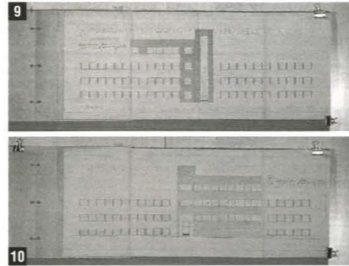
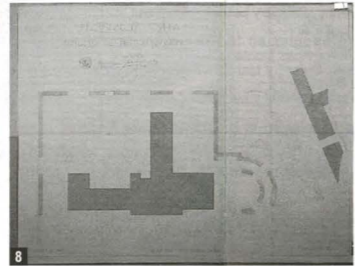
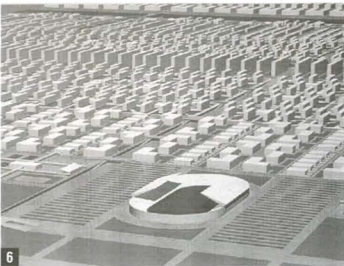
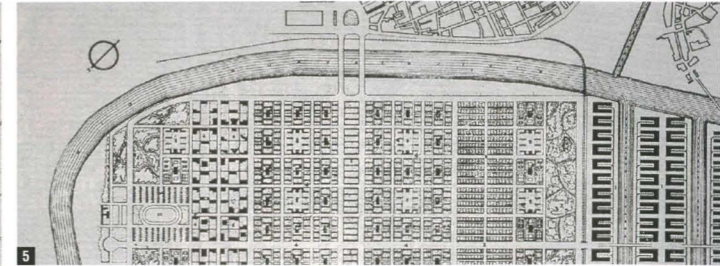
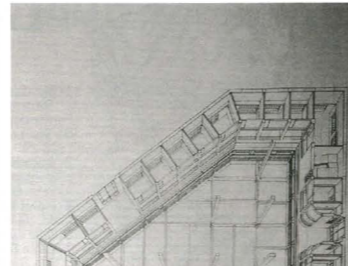
Urbanismo de Sevilla)



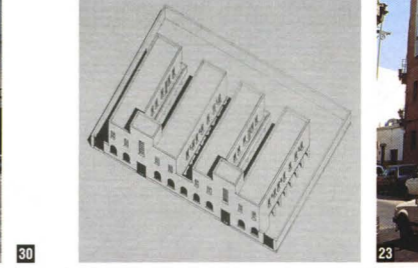
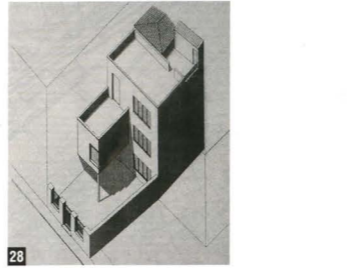
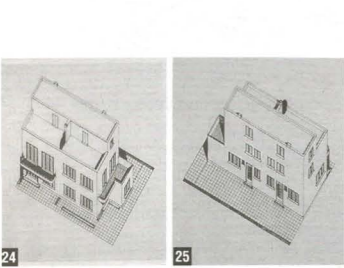
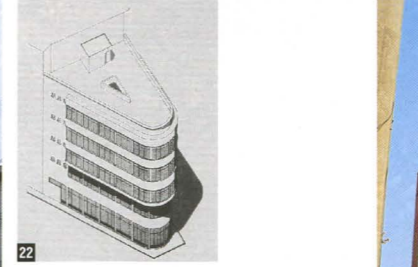
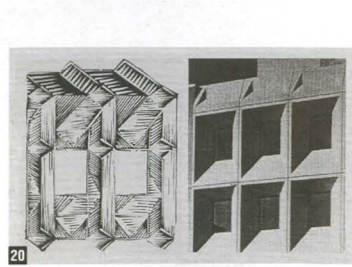
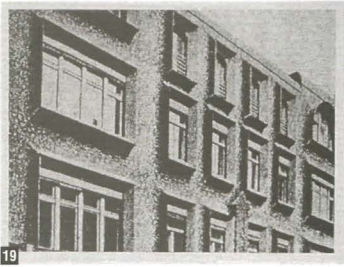
Arquitectura racionalista en Sevilla

GABRIEL LUPIAÑEZ GELY

Estas imágenes corresponden a las llamadas del artículo de JOSÉ MARÍA JIMÉNEZ. Pág. 66



Estas imágenes corresponden a las llamadas del artículo de JOSÉ MARÍA JIMÉNEZ. Pág. 66



ARQUITECTURA MODERNA
SEVILLA

Un intento de construir variedad : la Friedrichstadt de Berlín

Ilse Wolff

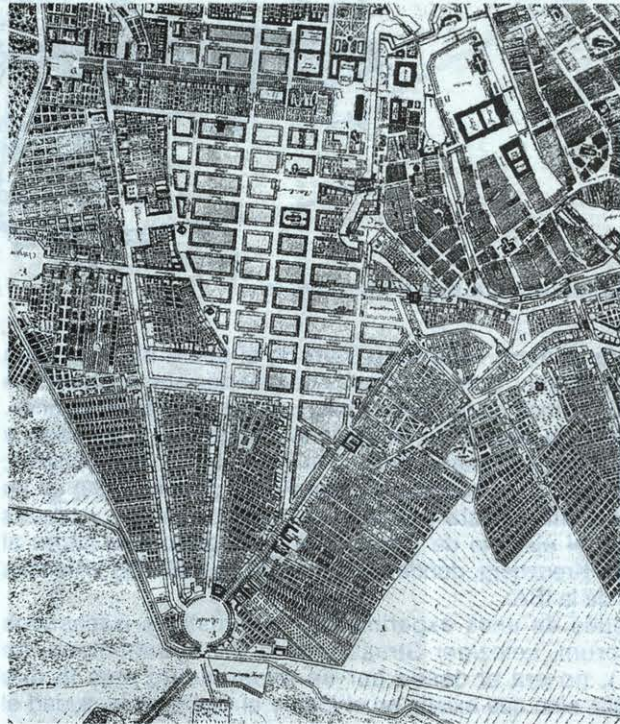
Traducción: María Soledad Sánchez Gómez
Fotografías: Ilse Wolff y Dany McCarthy

En Berlín-Mitte, cerca de la isla de los museos, se encuentra en el Staatsratsgebäude (antigua residencia de Erich Honnecker) la maqueta del futuro centro de Berlín en escala 1:500. Dicha maqueta mide casi unos 30 metros cuadrados y presenta los edificios y barrios nuevos en blanco claro, y lo existente, en un blanco sucio. En general, los dos tonos se encuentran casi en equilibrio; pero en muchas áreas el blanco claro domina el escenario (esto sucede, por mencionar lo más conocido, en la Postdamer Platz y la Alexanderplatz, ambas en el antiguo Este de Berlín y en la zona del nuevo gobierno).

Numerosas publicaciones con los resultados de concursos urbanísticos y arquitectónicos han dado a conocer los lugares anteriormente mencionados. Son proyectos grandes con firmas ilustres detrás, que sus autores se han preocupado de publicar.

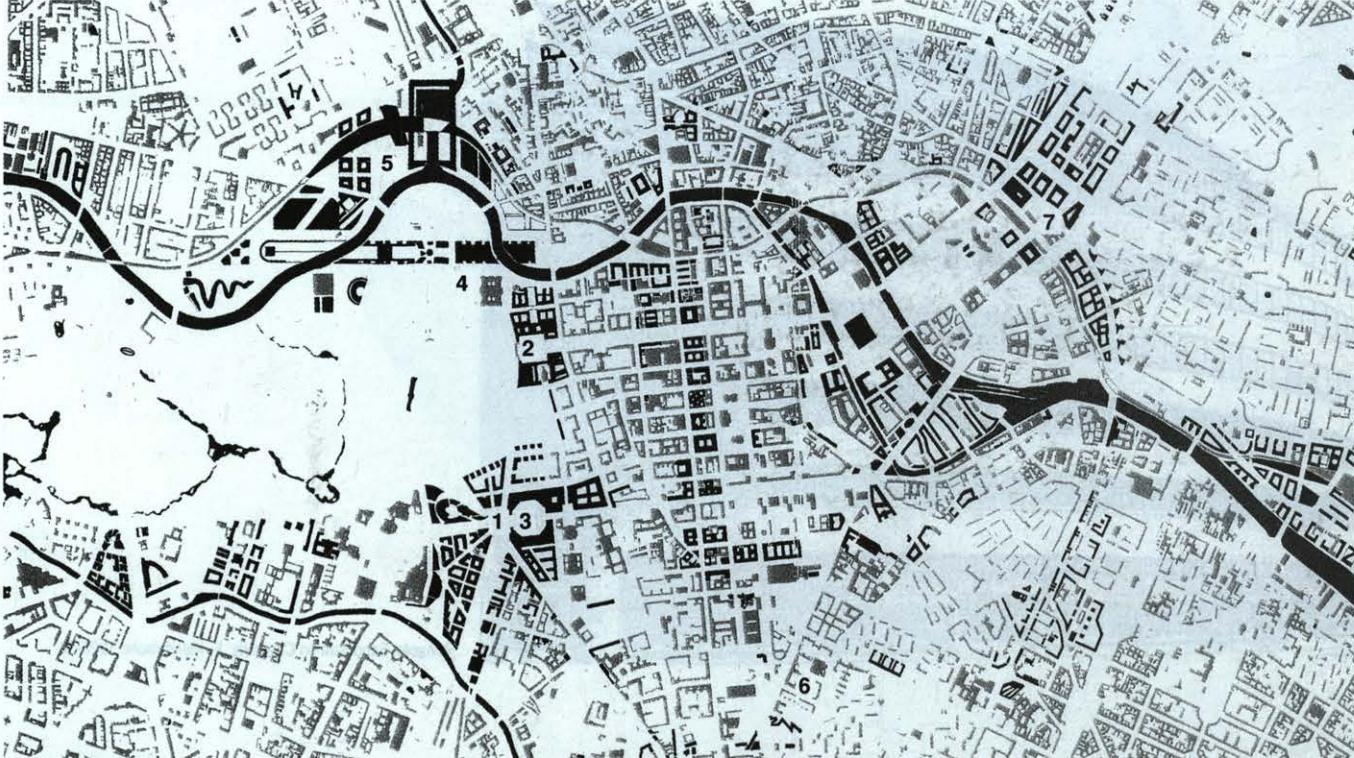
Estos lugares marcan límites o centros en el organismo urbanístico de Berlín y transmiten de una manera u otra muchos recuerdos. La guerra, el muro y finalmente los conceptos urbanísticos de la RDA (no tan diferentes en esencia de los de la RFA) dejaron muchas veces un vacío doloroso, en el que era difícil encontrar fuentes de inspiración a partir de las cuales comenzar un diseño. Considero doloroso este vacío porque conocemos lo que ya ha existido y con ello también la imposibilidad de rehacer el pasado en una ciudad que debía o ¿debo decir quizás que podía? ser reinventada.

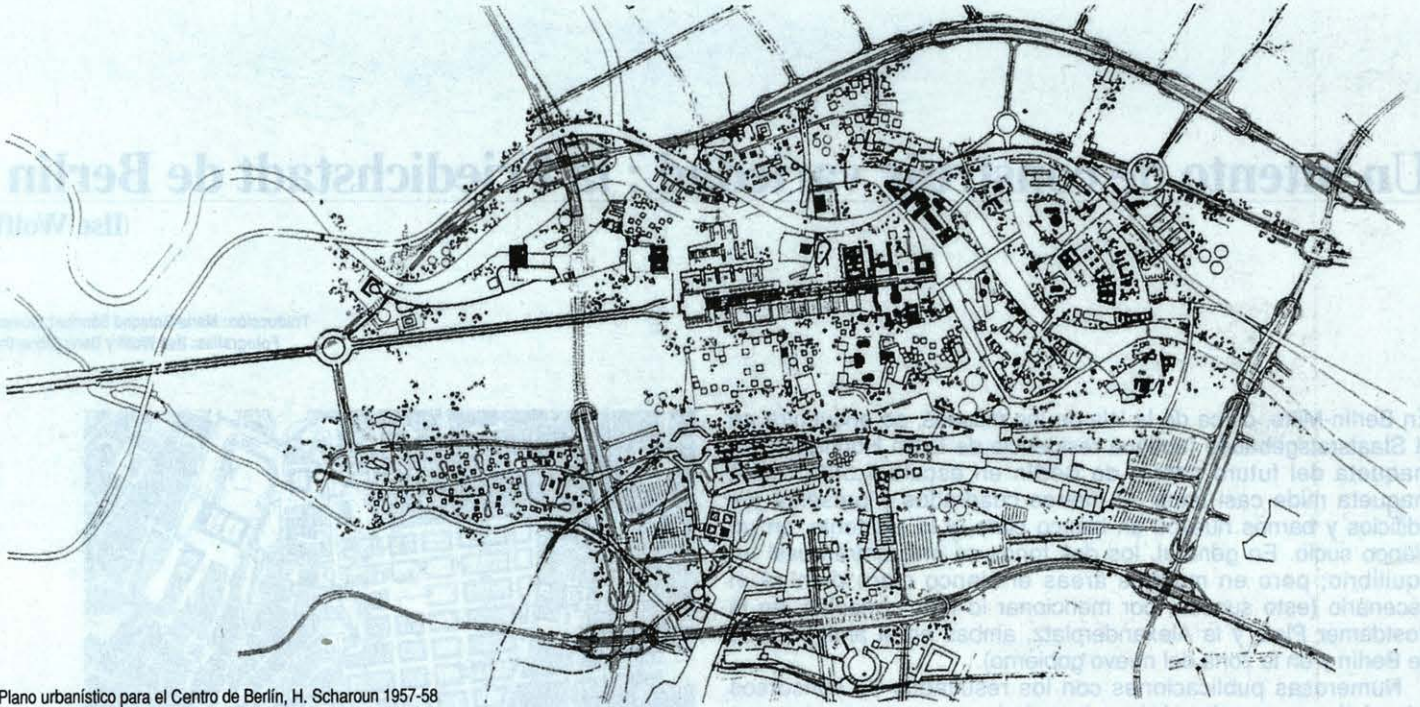
No voy a dedicarme a analizar aquí estos mega-proyectos, sino resultados construidos menos espectaculares, también de grandes nombres. Concretamente, la antigua Friedrichstadt



Plano de Berlín con ambas Friedrichstadt. Siglo XVIII

1. Postdamer Platz 2. Pariser Platz 3. Leipziger Platz 4. Area del Gobierno 5. Lehrter Bahnhof. Estación de tren 6. IBA 1987 7. Alexanderplatz





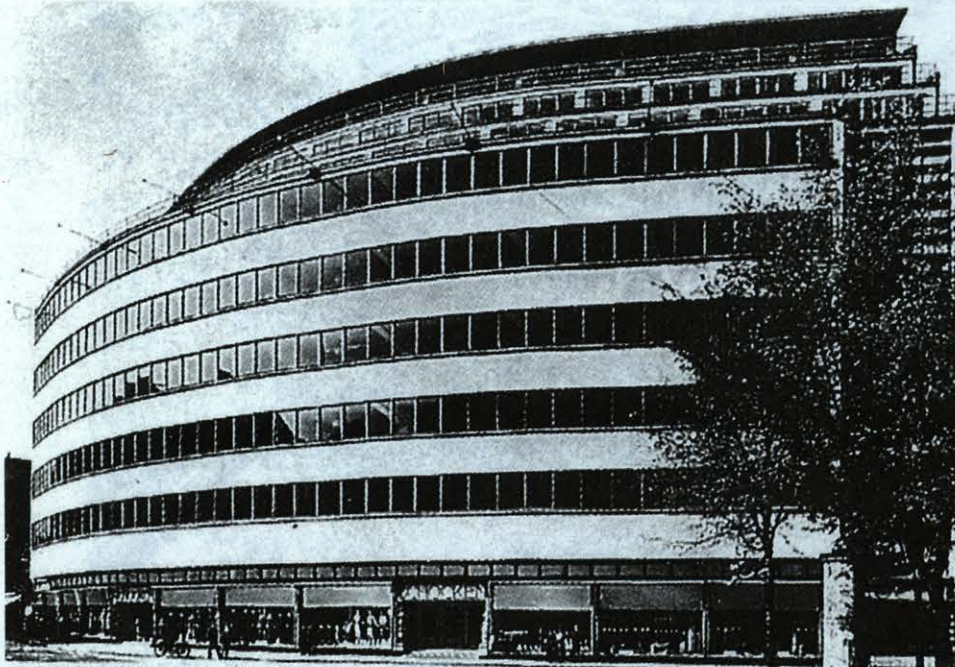
Plano urbanístico para el Centro de Berlín, H. Scharoun 1957-58

(1688), la primera expansión barroca al oeste de la antigua muralla de Berlín. Tamaño, forma y parcelación son equivalentes aquí a los planos de los ensanches coloniales norteamericanos. La forma de la parcela es, en general, rectangular y alargada, y en ella los lados menores lindan con los espacios más públicos. Al sur de esta zona conecta la joven Friedrichstadt (1732) en un ensanche sin retícula regular, con ejes de vistas y plazas siguiendo el ejemplo de París. Esta zona pertenece ahora al distrito de Kreuzberg, donde se realizaron en 1987 las viviendas sociales de la IBA.

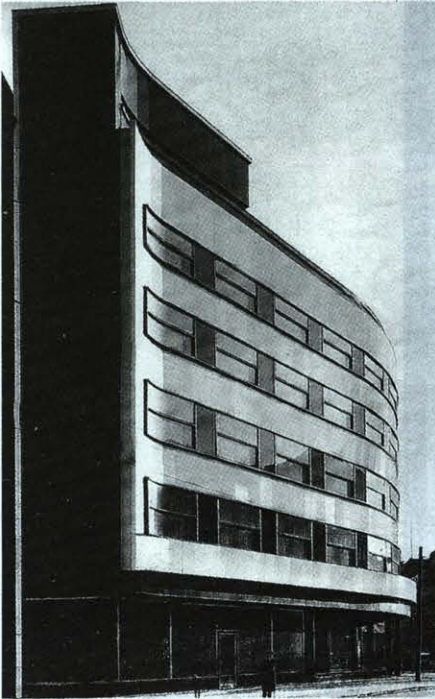
Después de unos experimentos urbanísticos fracasados (Kulturforum, Leipziger Strasse, zona del Ayuntamiento de Berlín..), no era el deseo por un experimento más lo que prevalecía, sino que existía en el Este y el Oeste de la ciudad el

deseo de reanudar la tradición urbanística anterior al Movimiento Moderno: llenar los bloques con casas adosadas y mantener una altura obligatoria de gotera de 22 metros, pero sin la profundidad que tenía en el siglo XIX. Por esta razón parecía claro adaptar para el planteo de la zona de la antigua Friedrichstadt el concepto de la Reconstrucción Crítica. Hay que añadir que en Berlín este concepto es muy conocido y no siempre tiene buenas connotaciones.

El concepto de la Reconstrucción Crítica (Kritische Rekonstruktion) nació en los tiempos de la preparación de la IBA y es un término creado por J.P. Kleihues en una fase de cansancio o quizás también de animosidad hacia la modernidad. Kleihues explica su construcción etimológicamente: el término crítico (kritisch) tiene su origen en el verbo "krinein" del griego



Almacén Schocken en Chemnitz, E. Mendelsohn 1928-30



Almacén Telschow, Potsdamer Platz, HH Luckhardt / A. Anker 1928



Edificio de oficinas Berlin, M. Taut 1931-32

antiguo y significa separar, decidir y juzgar. Un sustantivo derivado de este verbo es crisis: decisión o cambio significativo. La palabra reconstrucción (Rekonstruktion) aparece por primera vez en Alemania en el siglo XIX, cuando se inicia la restauración de edificios antiguos (catedrales góticas, castillos...) siguiendo las reglas de número, medida y proporción de la tradición europea.

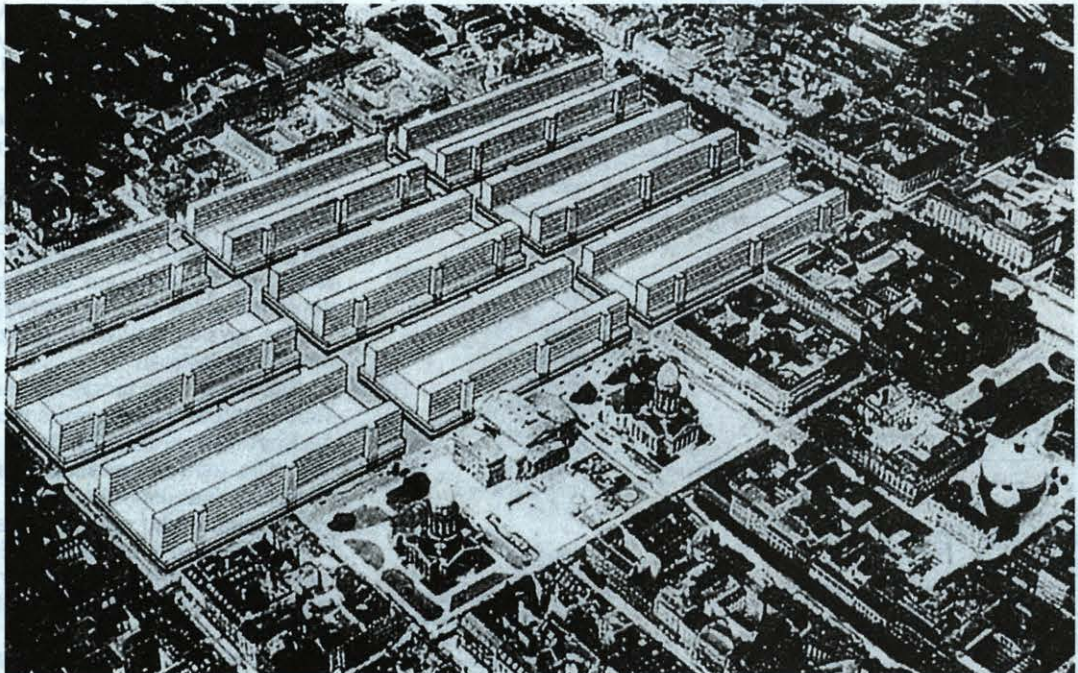
La Reconstrucción Crítica busca el diálogo entre la tradición y el Movimiento Moderno, lo que para J.P. Kleihues representa conciencia de crisis y no de ruptura. El Movimiento Moderno es, según Kleihues, parte de nuestra vida y de nuestra cultura, por lo que hay que mantener viva la protesta inherente a este movimiento. La cuestión principal no es la reconstrucción literal de lo que ya ha existido, sino la reconstrucción de una estructura urbanística diferenciada. Así pues, cabe preguntarse cómo es

posible que profesionales de 30 años puedan mantener una protesta que nació hace 60.

Todo lo anteriormente expuesto se articula de la siguiente manera:

- * Hay que respetar y reconstruir la red histórica de calles, sus ejes de vista y plazas históricas.

- * No hay que construir por encima de los 22 metros de altura de gotera y 30 metros de caballete. También se permite construir dos escalones de 60 grados en el ático. Ejemplos históricos son la Casa Columbus en la Potsdamer Platz (1931-32) y la Kaufhaus Schocken en Chemnitz (1928-30) ambas de E. Mendelsohn; el edificio de oficinas de M. Taut en Berlín y el



Plano urbanístico para la antigua Friedrichstadt, L. Hilbersheimer 1927



El "Boom". Situación en el Potsdamer Platz



almacén Telschow en la Potsdamer Platz (1928), de los hermanos Luckhardt y A. Anker.

* Para obtener el permiso de construcción es necesario garantizar que el 20% de la superficie construida esté dedicado a viviendas.

* El objetivo de la nueva construcción es la casa urbana ocupando sólo una única parcela. El tamaño máximo de una parcela es el bloque.

Desde la unificación se construyen de nuevo en esta zona edificios de oficinas, tiendas y almacenes, del mismo tipo de los que predominaban aquí antes de la guerra. Se orienta la nueva construcción a la tradición de los edificios de P. Behrens, E. Fahrenkamp, A. Grenader, L. Hoffmann, A. Messel, E. Mendelsohn, M. Taut y otros. A diferencia de L. Hilbersheimer, H. Scharoun y B. Taut, cuyas alternativas urbanísticas representaban la ruptura total con el pasado, ellos planteaban sus edificios para una ciudad tradicional, la ciudad ya existente, y representaban su concepto de Modernidad a través de una arquitectura adecuada a su tiempo.

La adecuación al tiempo se muestra en la utilización de acero y hormigón armado para la construcción, y en el diseño de zonas de acceso espacioso y fácil de leer, y en fachadas organizadas horizontalmente con elementos a gran escala. Estos edificios tenían en general una entrada llamativa, formatos seriales de ventanas y los típicos materiales de las fachadas berlinesas: piedra gris-amarillenta caliza, travertino, cerámica o, más raramente, clinker.

Siguiendo esta tendencia, surge el nuevo Berlín de piedra (en 1930, Werner Hegemann critica fundamentalmente este aspecto de Berlín en su libro El Berlín de Piedra). Con la convicción de que sólo esta materialidad es característica de las metrópolis europeas, los responsables se oponen a las fachadas de vidrio y acero pues en su opinión, éstas no marcan claramente el límite entre la ciudad y el edificio. El elemento nuevo en este tipo de fachada de piedra es la adición de una capa de aislante térmico, siendo fundamental el detalle perfecto en un trabajo bien realizado y resistente.

La arquitectura del Movimiento Moderno reflejaba una crítica



Friedrichstrasse. Pei

hacia lo que hasta entonces había tenido validez. Esto no es algo especial en sí mismo, porque cada nuevo movimiento opta por un nuevo lenguaje con orientación de futuro, muchas veces implica una crítica del pasado. Hoy, el estilo del Movimiento Moderno es, como el Clasicismo o el Historicismo, un estilo ya pasado; por tanto ¿contra qué se opone uno si construye hoy como E. Mendelsohn o M. Taut? Vivimos una época donde la variedad de estilos es tal que construir como en los años 30 no representa más conciencia crítica que construir, por ejemplo, como en los años 50. Quizás la razón que hace pensar a algunos que el Movimiento Moderno es aún más radical que otros movimientos de cambio es su relativa cercanía en el tiempo y además la gran avalancha de publicaciones manifestando diversas actitudes de ruptura ideológica y estética que tuvieron su punto culminante en

los años 30. Suponiendo que los arquitectos anteriormente mencionados como ejemplos construyeran ahora de acuerdo a su idea de modernidad, las casas no parecerían tener sesenta años de antigüedad, pues la pauta que dan estos arquitectos es construir en el hoy sin negar el pasado.

En Berlín se ha venido creyendo que la imagen de metrópoli europea viene dada por la edificación en parcelas; sin embargo, el régimen socialista y la administración de su herencia por la Treuhand no han dejado muchos bloques parcelados en esta zona. Por otro lado, los inversores tampoco se animan a construir en parcelas pequeñas (prefieren para sus inversiones bloques enteros). Por esta razón se puede entender que en el año 1992 se acometieran las enormes construcciones de I. M. Pei, J. Nouvel y O. M. Ungers en los Friedrichstadtpassagen, el



Friedrichstrasse. Nouvel; delante Pei



Hofgarten. Kleihues, Hotel Four Seasons

Geschäftshaus de la Friedrichstadt de Kleihues y el Business Center del Checkpoint Charlie de P. Johnson, edificios que llenan, como en el caso de Ungers, bloques enteros.

Para evitar que estos mega-edificios proliferaran y a la vez fomentar la variedad en la construcción y evitar asustar a los inversores se desarrollaron dos sistemas:

El primero es el sistema de Caja de Construcción (Prinzip des Baukastens), que se adaptó para el Kontorhaus-Mitte y el Hofgarten. En este caso, el bloque entero tiene un garaje en el sótano común. De este garaje nacen edificios de oficinas y tiendas, sin olvidar el 20% de viviendas diseñadas por distintos arquitectos. La retícula de 8,25 metros de los ejes constructivos del garaje se percibe también en las fachadas de todas las casas del bloque.

Un coordinador de cada respectiva Caja de Construcción eligió distintos arquitectos, que compartían su concepto de arquitectura urbana. En ambos casos fue J. P. Kleihues el que añadió a las características de la Reconstrucción Crítica ya existentes otras reglas, como:

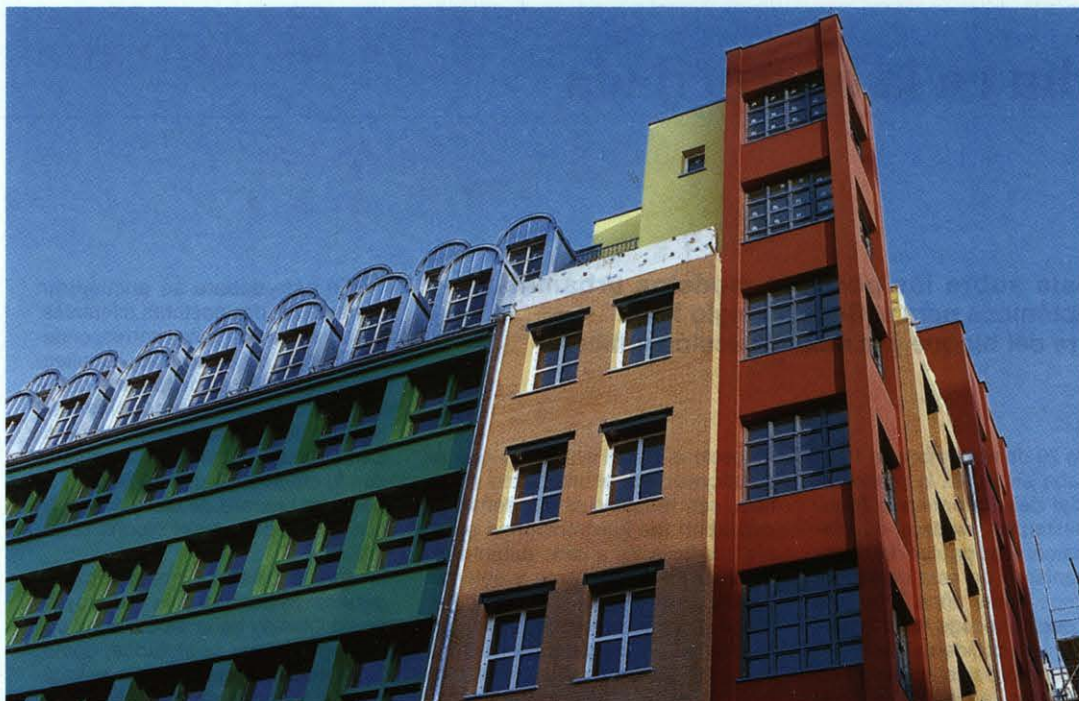
- * la acentuación de la horizontalidad en la fachada de piedra natural.

- * la composición clásica de una zona-zócalo utilizada para tiendas, una zona principal, donde se encuentran las oficinas, y una zona de ático, con dos escalones para viviendas.

- * los edificios se deben agrupar en torno a unos patios centrales con distintas funciones y formas. Concretamente, en la Kontorhaus, el patio es un gran invernadero cubierto de vidrio; y el Patio del Hofgarten es un jardín sencillo.



Hofgarten. Kollhoff, edificio de oficinas



"Quartier Schützenstrasse". Rossi

Hay que destacar que la uniformidad se rompe en los bloques en los que todavía hay casas antiguas.

En el Gerdarmenmarkt existen tres edificios de oficinas independientes de Hilmer & Sattler, M. Dudler y J. P. Kleihues. El edificio de Hilmer & Sattler hace notar la falta de un coordinador y muestra por esto más individualidad en los detalles de la fachada. Probablemente no se pueden esperar resultados más vistosos cuando el uso de los edificios es similar, las alturas de planta son iguales, la estrategia de financiación y venta son parecidas y existe una cierta animosidad de los arquitectos hacia la manía de ser original.

La segunda forma de evitar los mega-edificios ha sido la utilización del concepto del collage del Aldo Rossi, realizado en el Quartier Schützenstrasse. A diferencia de los defensores del principio de la Baukasten, A. Rossi se dedica en su experimento más a mantener la individualidad en la construcción en cada parcela. Como arquitecto exclusivo, él divide el bloque original que no tenía parcelas y hace un collage vivo con elementos de la tipología Gründerzeit (1890-1910). Sus edificios se agrupan alrededor de unos patios muy pequeños y la impresión de densidad que dan las plantas contrasta con los alzados, que se muestran muy fracturados. Con cambios de altura en la línea de gotera, techos a dos aguas, techos en forma de mansarda, azoteas, áticos escalonados y torres, Rossi pretende subrayar la individualidad de cada casa. A pesar de ello, en su construcción se percibe la mano de un diseñador único que de alguna manera también practica el principio de la Caja de Construcción puesto que da la impresión de que existe una caja llena de elementos (que no sólo por su color nos recuerdan a un Lego), a partir de los cuales se compone el edificio de cada parcela. Sin embargo, Rossi se distingue de los partidarios del Principio de la Baukasten no sólo por la utilización de tipologías Gründerzeit, sino también por su elección de colores, (ajenos a todos los usados anteriormente en edificios) y de materiales, por ejemplo, paneles metálicos de un verde muy llamativo, exactamente el verde utilizado en los coches de la policía alemana. Con esto él sitúa sus edificios inequívocamente en nuestro tiempo. A pesar de todo, ésta no es una solución que satisfaga realmente las demandas de la arquitectura de nuestro tiempo.

Después de los años de entusiasmo, llega ahora la decepción: para unos, explicada porque se empieza a normalizar la

construcción después del boom; para otros, por la esterilidad y la falta de visión de lo recién construido.

No se debe tener el deseo de construir recuerdos: es imposible recrear con una nueva construcción la impresión que dan, por ejemplo, los peldaños gastados. Esto sólo es posible si se desgasta el objeto artificialmente. De esta forma, lo nuevo Nuevo-Antiguo parece a veces artificialmente envejecido. Uno puede considerarse heredero de Behrens, M. Taut, incluso de Speer u otros; pero no tan al pie de la letra como sucede aquí en Berlín. La continuidad de la historia de la construcción se puede experimentar más agudamente si se trabajan los temas del pasado de una manera más sutil, en lugar de la actual "directness" que nos gobierna, que parece transmitir miedo al futuro. ■



Hofgarten. Jardín Dudler

CRÓNICA URBANA

Berlín en la encrucijada

María Ocón Fernández

El debate sobre los posibles modelos urbanísticos y arquitectónicos para el Berlín el siglo XXI. La figura del bloque y la reconstrucción crítica.

El pasado 29 de noviembre de 1996 se realizaba en Berlín la presentación oficial del denominado Planwerk o Masterplan, es decir, del plano que marcará las pautas del desarrollo urbanístico de esta ciudad en los próximos veinte años. Este plano, en el que se recoge tanto la parte oriental como occidental de la ciudad, se puede considerar como uno de los primeros resultados, a nivel urbanístico, del proceso de unificación política de las dos Alemanias, iniciado a partir de la caída del muro de Berlín en noviembre de 1989. Asimismo, este proyecto puede considerarse como resultado de la decisión política, tomada por el Parlamento alemán en junio de 1991, de convertir a Berlín en la capital de la Alemania unificada. Con la elaboración de este plano se pone fin a un período de planificación urbanística que desde la fundación de la República Federal y Democrática alemanas en 1949, y, sobre todo, desde la construcción del muro de Berlín en agosto de 1961, se había venido desarrollando de forma separada en la parte oriental y occidental de la ciudad.

Los equipos encargados de la elaboración de este plano, formados por arquitectos e historiadores de la Alemania occidental y de Austria, resaltaron durante la presentación oficial las ideas básicas que sostienen este proyecto. Éstas se centran, básicamente, en la recuperación de la densidad del tejido urbano, propia del centro histórico de Berlín, y, ligado a este mismo objetivo, la recuperación de la trama urbana que históricamente había determinado el desarrollo urbanístico de Berlín; es decir, la recuperación del módulo del bloque como unidad básica de la morfología urbana.

Con la referencia explícita a un horizonte histórico, con el que se pretendía recuperar una estructura urbana que, en líneas generales, se había conservado hasta 1945, se cuestionaban implícitamente, las intervenciones urbanísticas llevadas a cabo en el período posterior a esa fecha, tanto en la parte oriental como occidental de la ciudad. Si con

respecto al Berlín oriental lo que se cuestionaba era el urbanismo socialista, con respecto al occidental se criticaban las intervenciones urbanísticas llevadas a cabo durante las décadas de los sesenta y setenta. En uno y otro caso, estos modelos urbanísticos favorecieron, en la parte oriental, la creación de grandes espacios abiertos para la celebración de actos públicos, concentraciones políticas o desfiles militares; en la parte occidental, la creación de calles anchas que facilitasen una mejor circulación y fluidez del tráfico. Fruto de estas intervenciones urbanísticas, desarrolladas en el período posterior a 1945, así como de la construcción del muro, fue la degradación hasta incluso su desaparición del denso tejido urbano (urbane Dichte), que históricamente había caracterizado el centro de Berlín.

Partiendo de estos presupuestos, se planteaba y abría el debate sobre el modelo o esquema de ciudad a seguir en la planificación urbanística del Berlín unificado y, principalmente, en la de su centro. Bajo el concepto de centro se entendía tanto el centro histórico (historische Mitte), ubicado en la parte oriental de la ciudad, el centro correspondiente a la parte occidental de Berlín, el denominado City-West, y, sobre todo, su nuevo centro urbano. Si bien la problemática del centro —por lo que respecta a la parte occidental de la ciudad, es decir, a la zona correspondiente al área del Zoo y la Breitscheidplatz—, merece ser mencionada, en el centro histórico como también en el nuevo centro urbano, que surgirá en área de la Potsdamer/Leipziger Platz, es donde se centra el debate, que a nivel urbanístico y arquitectónico se ha venido planteando en Berlín en los últimos años.

Este debate se centrará, a nivel arquitectónico, en las tipologías de edificios, en el tema del rascacielos (Hochhaus, Turmhaus) así como en el de los materiales de construcción y del revestimiento de la estructura de los edificios, como más adelante se podrá comprobar.

En este debate se encuentran enfrentadas dos posturas diferentes, que, respectivamente, corresponderían con la de urbanistas, arquitectos e historiadores de la parte oriental y occidental, reproduciéndose aquí un debate ideológico que políticamente se consideraba zanjado con la caída del muro de Berlín y el posterior proceso de disolución política de los países del bloque oriental.

Así la postura occidental se caracteriza por una crítica al proyecto establecido de la Modernidad y a algunos de sus postulados, como, por ejemplo, la ruptura con la tradición e ignorancia de la historia, recuperando categorías, hasta entonces en descrédito, como el lugar (Ort) y el tiempo (Zeit). La postura oriental, por el contrario, se caracteriza por una defensa de la Modernidad, es decir, de los postulados del Movimiento Moderno. Con ello, sus defensores o, mejor dicho, los defensores de sus epígonos, reflejados en la así mencionada DDR-Moderne, pretenden legitimar las intervenciones urbanísticas realizadas durante el período de existencia de la República Democrática alemana, buscando de este modo una vía de acceso a la integración en la futura planificación urbanística y arquitectónica de Berlín, de planteamientos de tipo deconstructivista.

Lo que, en definitiva, aquí se debaten son diferentes modelos de ciudad, a partir de los cuales se definen las coordenadas que determinan una estructura y arquitectura urbanas, más o menos acorde con la ciudad actual. El teórico e historiador de la arquitectura Fritz Neumeyer formulaba, durante el transcurso de su intervención en la presentación del plano antes mencionado, una pregunta clave en la problemática que aquí se analiza: la búsqueda en Berlín de un modelo de ciudad que sirva como soporte para su futuro desarrollo urbanístico, es decir, para su desarrollo de cara al siglo XXI. Este último historiador, junto con los integrantes del equipo colaborador de las propuestas correspondientes al Berlín oriental, expusieron los modelos de ciudad, entre los que se debaten los planteamientos urbanísticos para el desarrollo del futuro Berlín. Frente al rechazo del modelo de la ciudad y urbanismo socialistas, marcado por grandes espacios abiertos sin un

marcado carácter urbano, se defiende la reprivatización del suelo y reurbanización de este espacio y, especialmente, del centro histórico de Berlín, en el que de forma más acusada se veían reflejados los resultados de las intervenciones urbanísticas correspondientes a la fase histórica de la República Democrática de Alemania. Igualmente se rechazaba el modelo de ciudad americana, caracterizado por una estructura de servicios monofuncional y por edificios de gran altura, sin ningún elemento de conexión entre los mismos. Esta estructura monofuncional quedaba reflejada en algunas áreas de la parte occidental de Berlín, como por ejemplo en el denominado Kulturforum, en el que desde los años setenta se vienen concentrando edificios básicamente de carácter museístico y cultural (Neue Nationalgalerie, Biblioteca Nacional, edificio de la Filarmónica). El tercer modelo de ciudad a debatir en el futuro desarrollo urbanístico de Berlín corresponde al modelo de la ciudad virtual. La crítica a este último planteamiento viene marcada por el rechazo a la desaparición del espacio urbano sujeto al suelo, al transformar y transplantar, con ayuda de la alta tecnología (high-tech), los módulos que históricamente lo definieron, es decir, el módulo del bloque, a macrounidades, pasando así de un espacio cerrado o bidimensional a un espacio abierto o tridimensional.

Frente a estos diferentes modelos de ciudad, se opta por la defensa de una morfología o estructura urbana apoyada en la unidad del bloque y, con ello, por la recuperación de la ciudad histórica.

Para ello se reivindica la idea o noción de urbanidad, contraponiendo ésta tanto al modelo de la ciudad y al urbanismo socialistas como también al modelo de ciudad americana. Frente a éstos, la noción de urbanidad se asocia con la ciudad europea tradicional. En el caso concreto de Berlín, esta idea adquirirá especial relevancia con respecto a la recuperación de su centro histórico (historische Mitte), alrededor de la Schloßplatz, como en relación a su nuevo centro urbano, correspondiente al área de la Potsdamer/Leipziger Platz, actualmente en fase de construcción. La noción o idea de urbanidad va liga-



Modelo del proyecto de Richard Rogers & Partner, realizado por encargo de las empresas privadas (Daimler-Benz, Sony entre otras) en mayo de 1992

da intrínsecamente, en el contexto que aquí nos ocupa, con una revaloración de los espacios públicos abiertos, de las calles y plazas, que, como consideraba Fritz Neumeyer, sufren hoy en día un proceso de deterioro o desintegración homóloga, según sus propias palabras, al proceso de transformación de la figura del "flaneur" a la del ciudadano del "walkman". Para la recuperación de la ciudad histórica, el Senado para la Construcción y Vivienda de Berlín, bajo la dirección de Hans Stimmann, creó una normativa, conocida bajo el nombre de reconstrucción crítica (Kritische Rekonstruktion), a la que éste igualmente otorga los apelativos de método o estrategia.

La reconstrucción crítica, que podría considerarse como instrumento regulador del desarrollo urbanístico de Berlín, se basará en dos elementos esenciales: unidad del bloque y la idea o noción de urbanidad. Asimismo, sus contenidos se componen de una serie de reglamentos o exigencias, de los que aquí merece destacar las siguientes:

1- La limitación de la altura de los edificios a construir hasta unos 22m o unos 30m., según se tome el alero o la cumbre del tejado.

2- La referencia al esquema tradicional urbano de la ciudad, es decir, la reconstrucción de su trama histórica y al respeto de sus calles y plazas, y como consecuencia de ello.

3- La exigencia de la construcción de los edificios sobre la base de la unidad del bloque, como históricamente se había desarrollado en las ciudades barrocas de la Dorotheenstadt y la Friedrichstadt, fundadas en 1674 y 1688, respectivamente.

Este complejo de normas y medidas no sólo tienen como objetivo la reconstrucción de la ciudad histórica. Asimismo, éstas deben entenderse, según palabras de H. Stimmann, como reacción ante el temor a la creación de una situación caótica incontrolada, resultado tanto de las ambiciones de inversores privados y arquitectos, como de la colisión de intereses entre la administración pública y el sector privado, puestos de manifiesto a partir de 1991, con la venta de terreno de la Potsdamer Platz a las empresas Daimler Benz (debris) y Sony

Dentro del marco de los planteamientos ya expuestos, me concentraré seguidamente en el módulo del bloque, ya que esta unidad se pue-

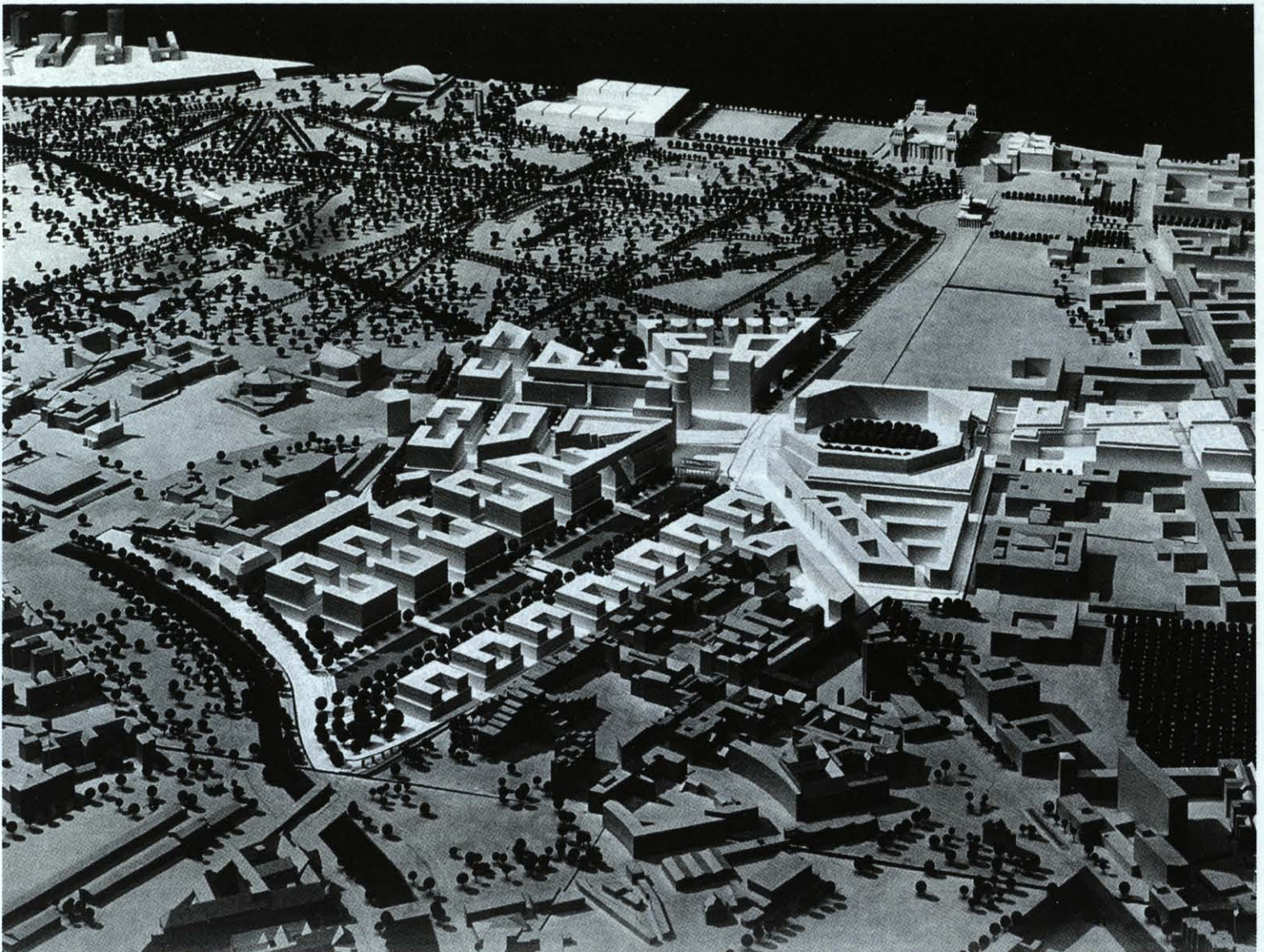
de entender, por un lado, como elemento integrador de la fragmentación de la estructura urbana, producto de las intervenciones urbanísticas posteriores a 1945, así como de la construcción del muro, como ya hemos explicado. Por otro lado, y de las perspectivas de los defensores de esta unidad, ésta les permite realizar una revisión al proyecto establecido de la Modernidad, al poder actualizarse en ella las categorías de tiempo y lugar, antes mencionadas, y a partir de ellas realizar una crítica al internacionalismo del Movimiento Moderno.

El análisis de la unidad del bloque lo haré partiendo de dos proyectos urbanísticos concretos, es decir, de los proyectos realizados por Heinz Hilmer y Christoph Sattler y por el arquitecto londinense Richard Rogers para la Potsdamer Platz. Estos dos proyectos fueron resultado, respectivamente, del concurso convocado por la administración pública en 1991 y del posterior encargo realizado por el sector privado en 1992.

El concurso de ideas para la reestructuración urbanística de la Potsdamer Platz y espacios anexos fue convocado por la administración pública, es decir, por el Senado para la Construcción y Vivienda de Berlín

el 28 de junio de 1991. De éste salió ganador el equipo integrado por los arquitectos Heinz Hilmer y Christoph Sattler de Munich. Objetivo del concurso era, por un lado, la consolidación de los restos del tejido urbano aún existente; por otro, se pretendía integrar esta área, que durante largo período de la existencia del muro había permanecido aislada y desconectada del desarrollo urbanístico del resto de la ciudad, en la trama urbana existente, es decir, vincularla con el oeste, con el espacio anexo del Kulturforum, así como con el este, retomando para ello la estructura urbana del bloque, desarrollada en las ciudades, ya mencionadas, de la Friedrichstadt y la Dorotheenstadt.

El proyecto elaborado por el equipo H. Hilmer & C. Sattler (Fig.2) favorece un desarrollo urbanístico acorde con el concepto de urbanidad de la ciudad europea tradicional. Según ellos, la vida urbana debe desarrollarse en espacios públicos abiertos, en calles y plazas, y no en el interior de los grandes complejos de edificios, como es usual en muchas grandes ciudades, sobre todo americanas. El concepto de densidad urbana parece ser el elemento dominante de este proyecto. Un tejido urbano uniforme domina y unifica toda la superficie, sin



"Planwerk" o "Masterplan" para Berlín. Escala: 1: 20 000. Fecha: 20 de noviembre de 1996

que a primera vista se pueda decir que se trate de un espacio urbano reservado al asentamiento de empresas privadas internacionales. Es decir, lo que este equipo de arquitectos ha querido evitar, y a primera vista parece haber conseguido, es la implantación de una especie de pequeña ciudad administrativa en la estructura o tejido urbano de una ciudad ya existente.

La estructura urbana que ofrece este proyecto se encuentra dominada por la unidad del bloque que aquí actúa como módulo regulador o elemento ordenador, que de forma ordenada se extiende por toda la superficie de la Potsdamer Platz, adjudicando a ésta y a su entorno una cierta uniformidad. El tejido urbano, generado a través de la utilización del módulo del bloque, convierte a éste, contrariamente, en una estructura rígida, casi inamovible. El recurso a esta pequeña unidad del bloque como elemento base en la estructura urbana planteada por H.

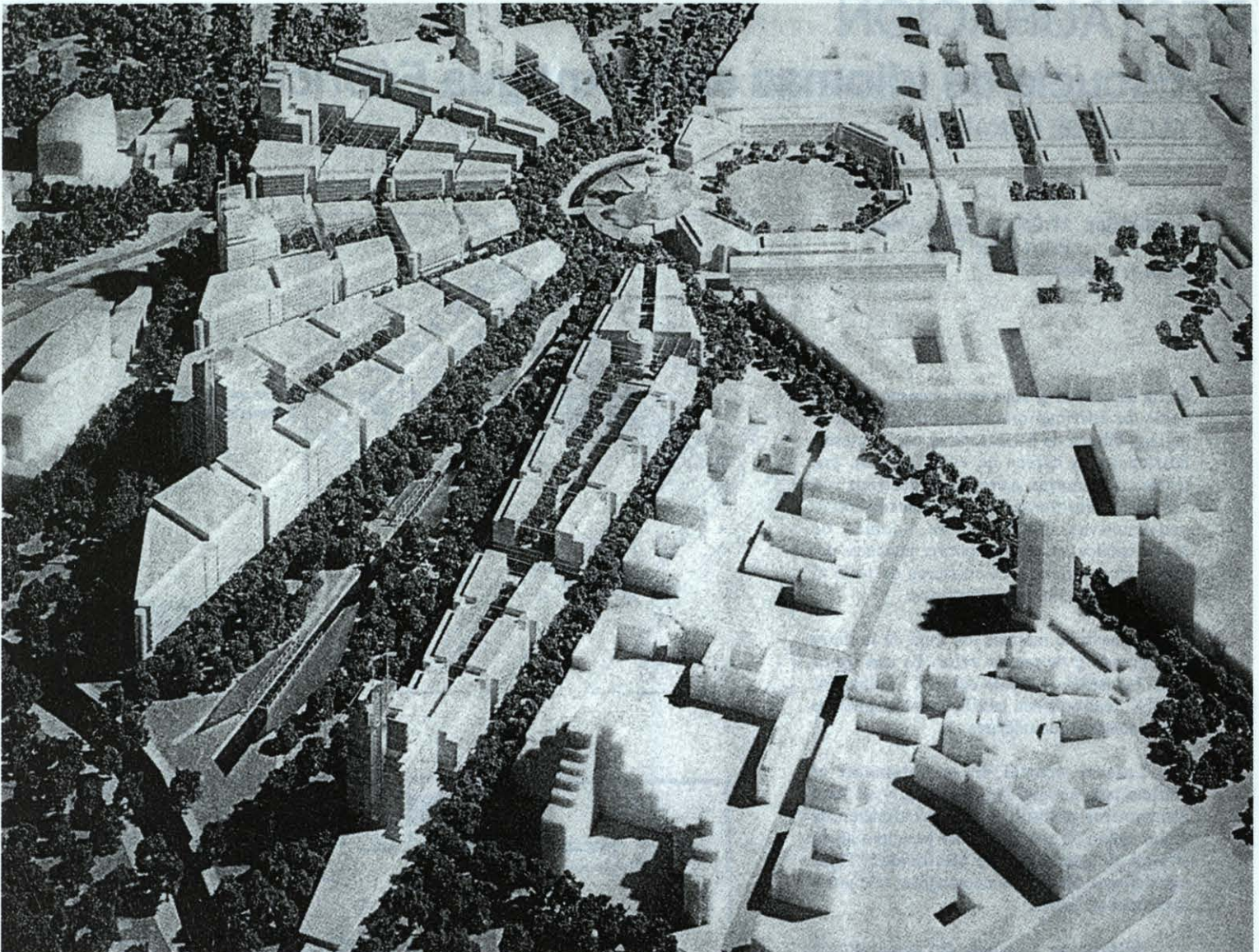
Hilmer & C. Sattler, generador de un desarrollo urbanístico acorde con la noción de urbanidad, se nos muestra, tras un examen más detallado, en una solución puramente formal.

El objetivo es la creación de una estructura urbana como de una arquitectura con caracteres específicamente berlineses. Desde el punto de vista arquitectónico, este aspecto se pone de manifiesto con la reactualización, desde el inicio del debate sobre una posible arquitectura berlinesa, del discurso ochocentista centrado en el tema sobre los materiales de construcción a utilizar (piedra frente a cristal), en el revestimiento de los elementos técnicos y de la estructura del edificio y, por último, en el debate planteado en torno a la construcción de rascacielos en Berlín, es decir, en torno a la Turmhaus o Hochhaus.

Importante en este contexto es la ruptura desde estos presupuestos con aquella fase de la historia de la arquitectura más reciente, es decir

con las experiencias de la arquitectura "high-tech". La actitud crítica hacia la técnica, reflejada ya en los planteamientos de la reconstrucción crítica y en el tema del revestimiento de los elementos técnicos y de la estructura del edificio, se pone igualmente de manifiesto en el rechazo al proyecto elaborado por Richard Rogers para la Potsdamer Platz. Con el análisis de este proyecto entro en el último apartado de este artículo.

El proyecto de la oficina londinense Richard Rogers & Partner (Fig.3), realizado por encargo de las empresas privadas (Debis, Sony, entre otras) ante su descontento con el proyecto ganador del concurso convocado por la Administración pública, parte de planteamientos totalmente diferentes a los del proyecto de H. Hilmer & C. Sattler, ya analizado. A diferencia del proyecto ganador, en el proyecto de R. Rogers se pone claramente de manifiesto el carácter y función del



Modelo del proyecto urbanístico de Heinz Hilmer y Christoph Sattler (Munich). 1º Premio del concurso convocado por la administración pública el 28 de junio de 1991

espacio en cuestión, básicamente reservado a acoger la sede y administración de diferentes empresas privadas. A la Potsdamer Platz, como plaza en sí, se le ha adjudicado una forma circular, alrededor de la cual se disponen, radialmente y en forma de estrella, los espacios reservados a cada una de las empresas propietarias de terreno (Daimler-Benz, Sony, Hertie, ABB). El módulo del bloque, que dominaba la estructura urbana en el proyecto de H. Hilmer & C. Sattler, se traslada aquí a una mayor escala, creándose así casi macrounidades.

El carácter autónomo, de cada una de estas unidades, repercute negativamente en la vinculación entre ellas así como también en su conexión con el resto del tejido urbano, es decir, con los espacios anexos, tanto en la parte occidental como oriental. Ni desde el punto de vista formal ni funcional se establecen propuestas concretas para su conexión con el espacio del Kultur-

forum ni con el correspondiente al de la zona oriental.

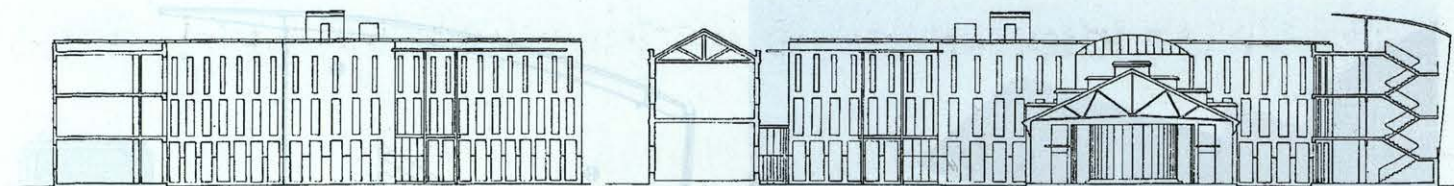
El proyecto R. Rogers pone ostentosamente de manifiesto la idea de crear una pequeña ciudad administrativa dentro de la estructura de ciudad ya existente, que, como más arriba indicábamos, el proyecto ganador procuraba evitar. Este último aspecto se encuentra reforzado a través de la forma escalonada de cada uno de los volúmenes dispuestos en forma de cuña, que desde la Potsdamer Platz y en dirección al Kulturforum van aumentando su altura hasta acabar en edificios de gran altura o rascacielos, sirviendo éstos de límite entre el nuevo espacio creado y el espacio urbano ya existente.

La crítica de H. Hoffmann-Axtelm, respecto al proyecto de R. Rogers va dirigida en este sentido; es decir, en la delimitación o, si se quiere, ruptura del nuevo espacio urbano de esta ciudad administrativa aquí creada, con el espacio urba-

no, ya existente, y en cierto modo con la ciudad histórica. Según palabras de este autor, si el proyecto de H. Hilmer & Sattler caía en el recurso excesivo a la esquematización y al orden, en el de R. Rogers domina, contrariamente, la superficialidad y anonimato de la perfección técnica. R. Rogers crea, según él, una ciudad administrativa aséptica, limpia y transparente, libre de todo elemento e influencia que pudiera enrarecer o poner en entredicho los altos valores de la técnica.

De una u otra forma, y volviendo de nuevo a las propuestas planteadas para el desarrollo urbanístico de Berlín, ¿dónde puede decirse que se encuentra lo nuevo?, ¿dónde la estrategia o camino a seguir en un inmediato futuro?

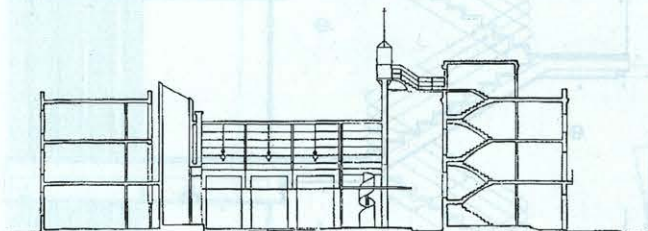
¿Pueden considerarse las propuestas hasta ahora realizadas como producto de la situación de crisis, provocada tras la caída del muro, y, por tanto, como resultado de una gestión y decisión aceleradas? ■



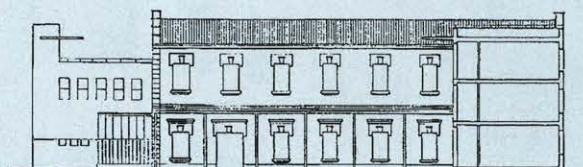
SECCION A-A'

SECCION D-D'

Secciones



SECCION B-B'



SECCION E-E'

Entrada al aulaio

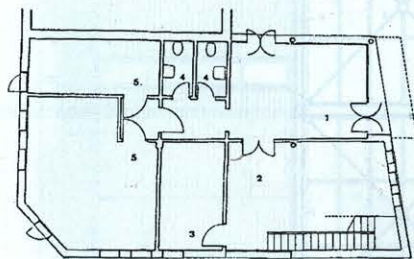


ARTIGAS, PATON, PINA

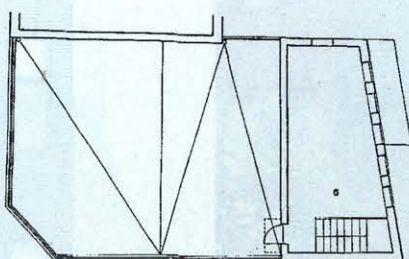
Remates de cubierta. Ascensor-escalera



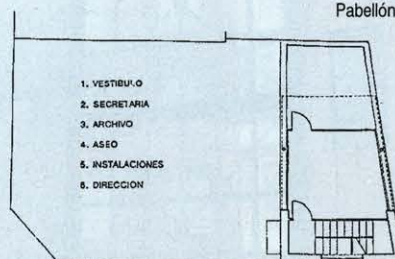
ARTIGAS, PATON, PINA



PLANTA BAJA



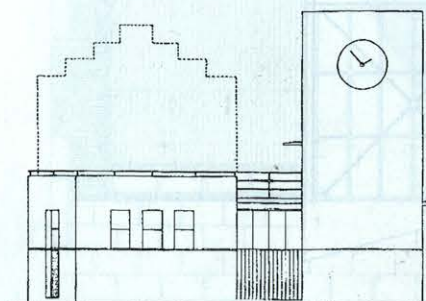
PLANTA PRIMERA



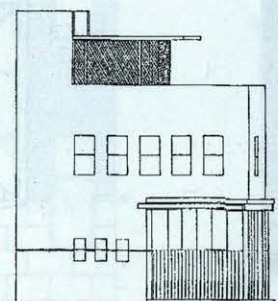
PLANTA SEGUNDA

Pabellón de acceso

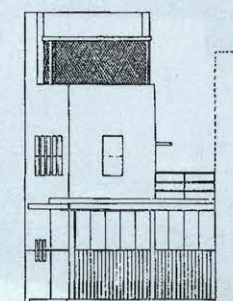
- 1. VESTIBULO
- 2. SECRETARIA
- 3. ARCHIVO
- 4. ASEO
- 5. INSTALACIONES
- 6. DIRECCION



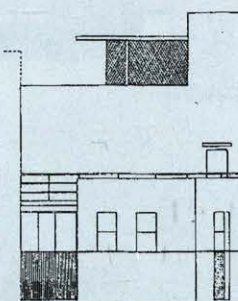
ALZADO C/DAOIZ Y VELARDE



ALZADO INTERIOR "A"



ALZADO INTERIOR "B"



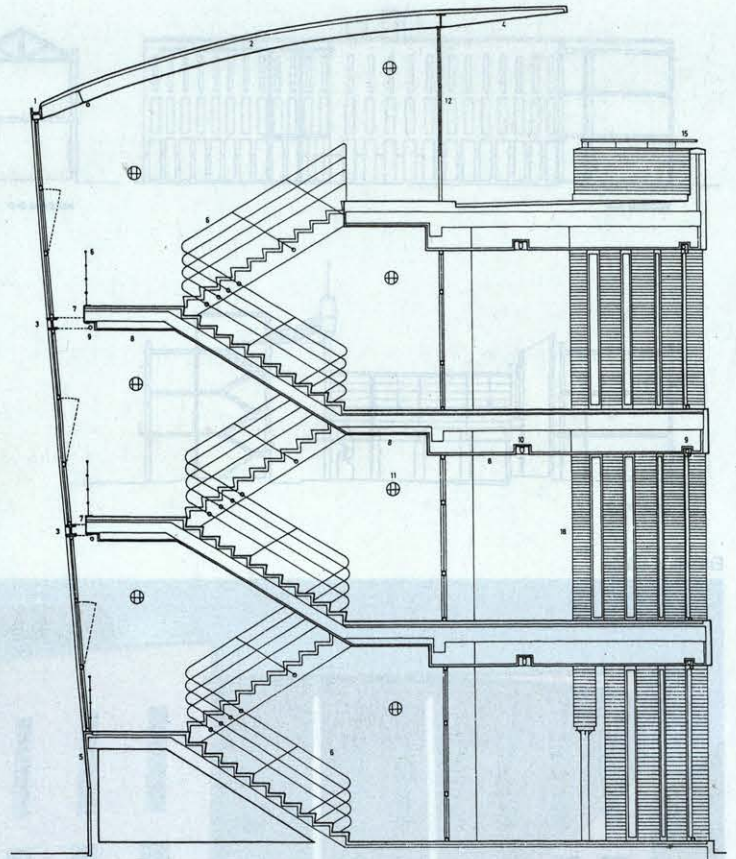
ALZADO CARRETERA DE DAGANZO



Pabellón de acceso

Exterior de escaleras

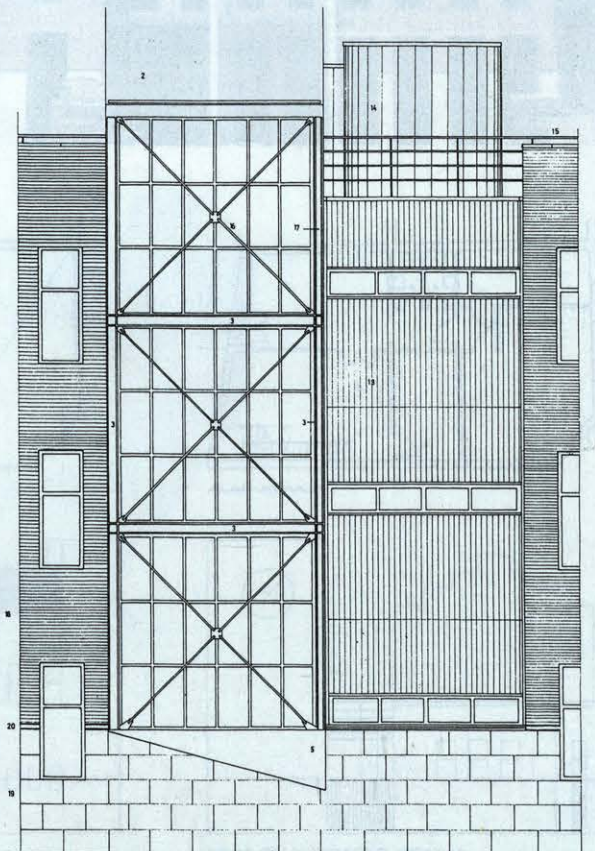
ARTIGAS, PATÓN, PINA



Detalle de escalera. Sección y alzado



ARTIGAS, PATÓN, PINA

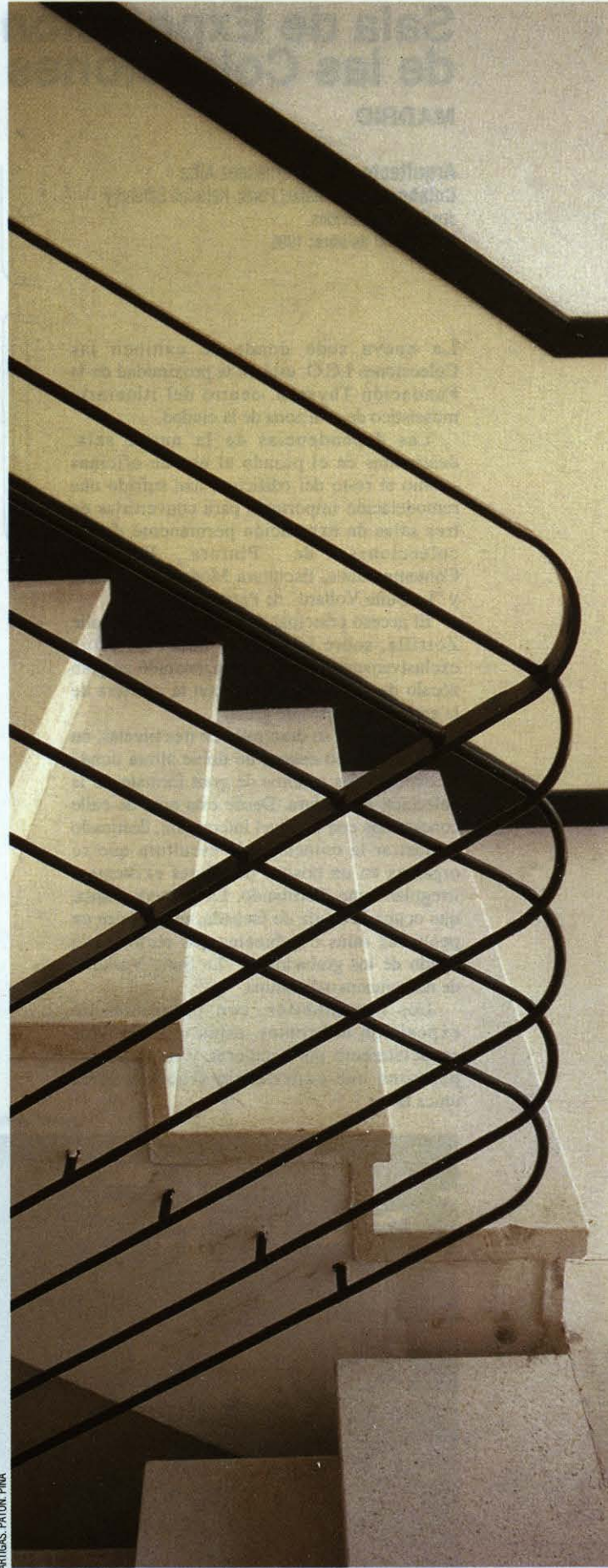


ALZADO

ARQUITECTURAS CONTENIDAS



ARTIGAS, PATON, PINA



ARTIGAS, PATON, PINA

ARQUITECTURAS CONTENIDAS

Sala de Exposición Permanente de las Colecciones I.C.O.

MADRID

Arquitecto: Ángel Fernández Alba

Colaboradores: Rafael Pérez, Katarina Edlund y José Luis Benavides

Fecha final de obra: 1996

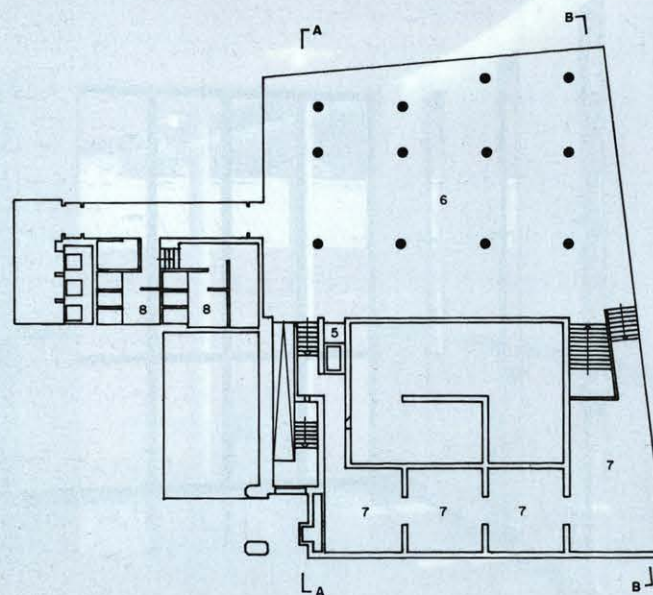
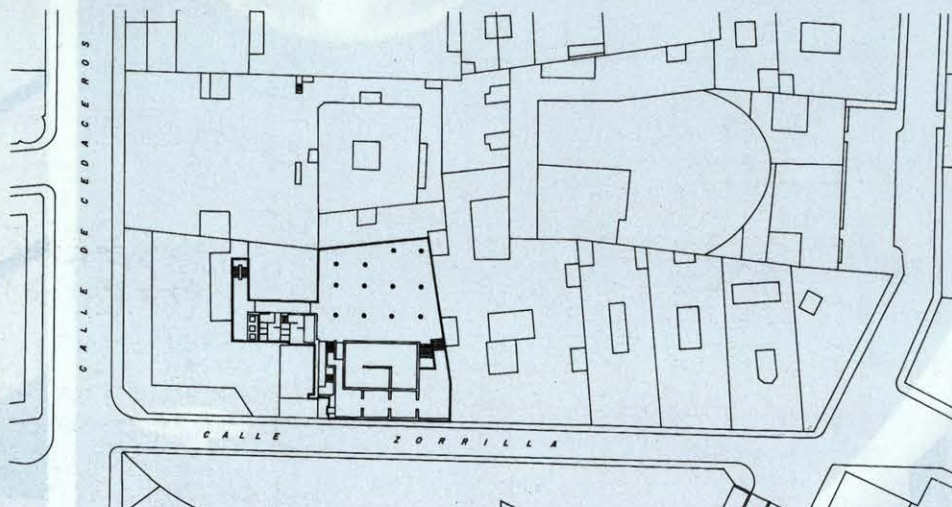
La nueva sede donde se exhiben las Colecciones I.C.O. está en la proximidad de la Fundación Thyssen, dentro del itinerario museístico de esta zona de la ciudad.

Las dependencias de la nueva sala, destinadas en el pasado al uso de oficinas –como el resto del edificio–, han sufrido una remodelación importante para convertirlas en tres salas de exposición permanente de las colecciones de Pintura Española Contemporánea, Escultura Moderna Española y “La Suite Vollard” de Picasso.

El acceso principal se realiza desde la calle Zorrilla, sobre la fachada donde se actúa exclusivamente en planta baja, creando un gran zócalo de piedra de granito con la apertura de la entrada en forma de gruta.

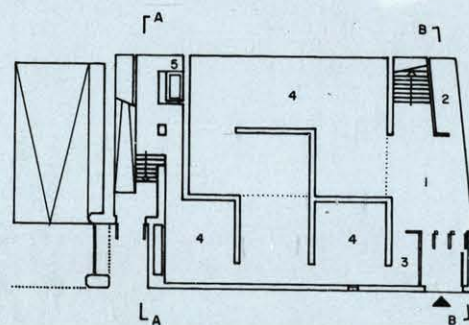
El proyecto se desarrolla en tres niveles, en torno al espacio central de doble altura donde se exponen los cuadros de gran formato de la colección de pintura. Desde esta cota de calle conectamos con un nivel intermedio, destinado a mostrar la colección de escultura que se organiza en un bosque de pilares existente e irregularmente distribuido. La primera planta, que ocupa la crujía de fachada, se organiza en pequeñas salas o gabinetes que permiten la visión de los grabados de “La Suite Vollard” de una manera más íntima.

Los tres ámbitos, con programas de exposición diferentes, están encadenados espacialmente por escaleras y rampas, que permiten una experiencia arquitectónica única. ■



ENTREPLANTA

- | | |
|--------------------|-------------------------|
| 1. Hall | 5. Plataforma elevadora |
| 2. Guardarropa | 6. Sala de escultura |
| 3. Control | 7. "Suite Vollard" |
| 4. Sala de pintura | 8. Aseos |

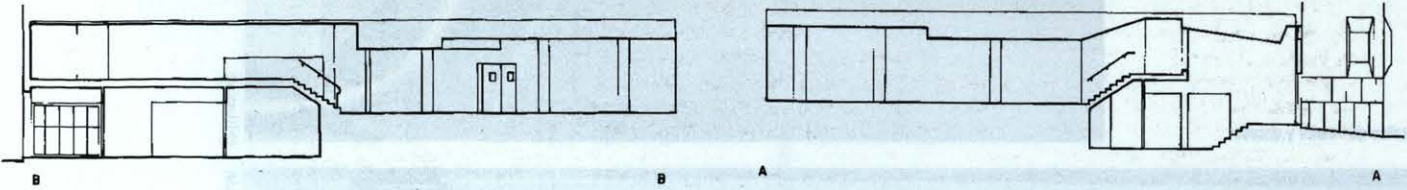
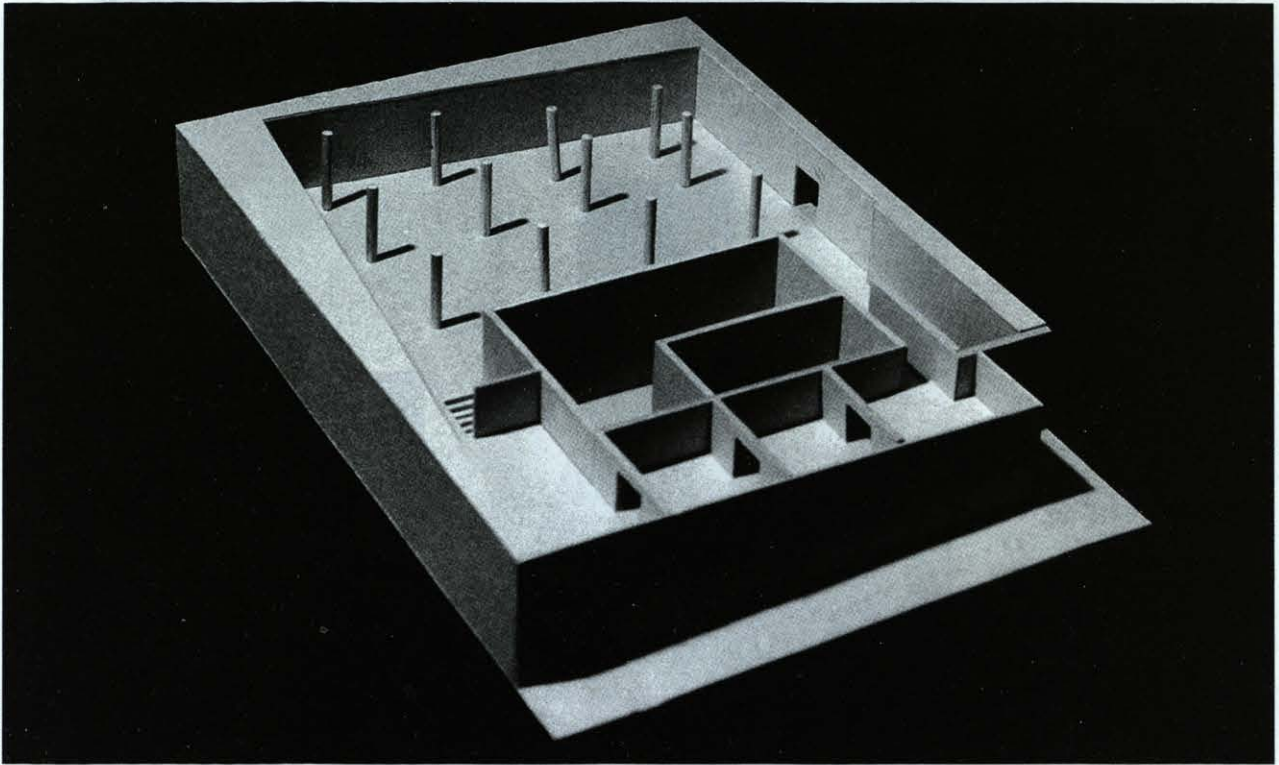


PLANTA DE ACCESO

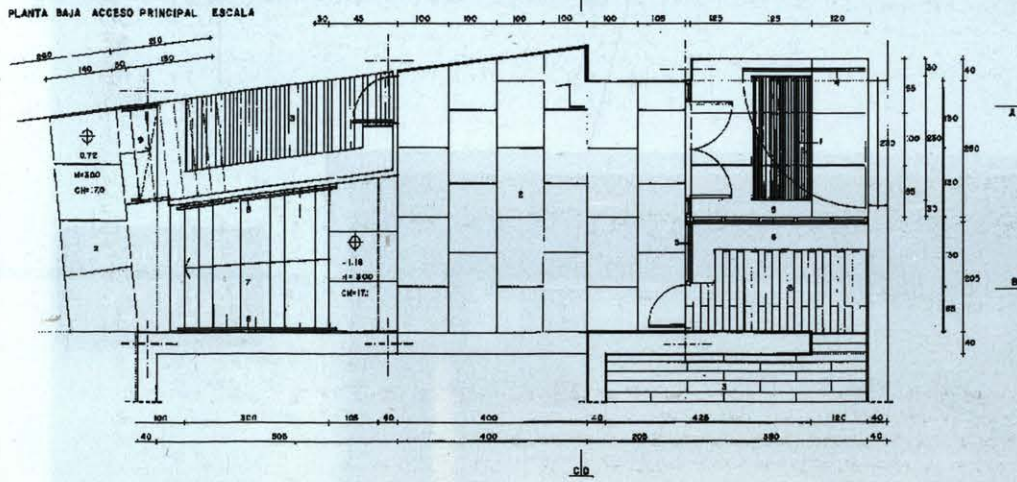
Local de oficinas (antes de la reforma)



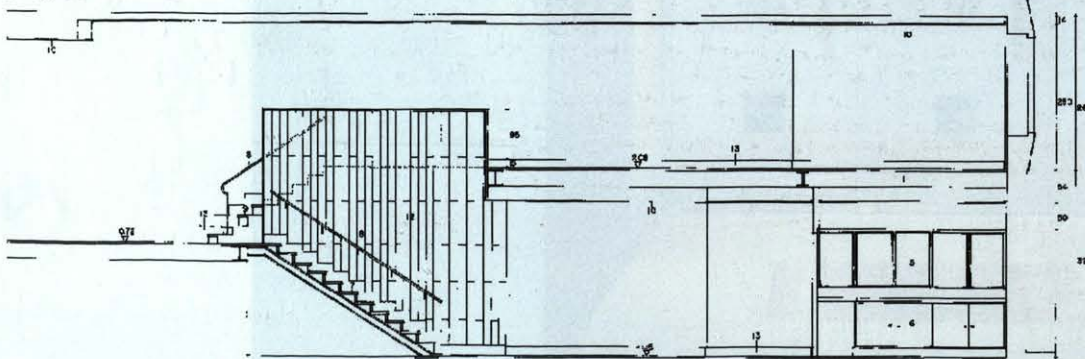
RETO HALME



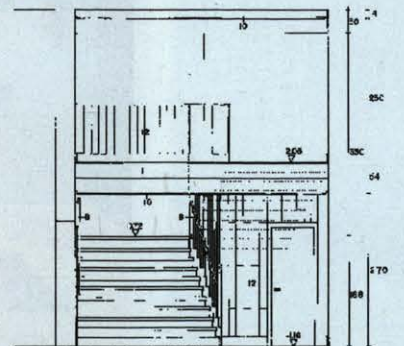
PLANTA BAJA ACCESO PRINCIPAL ESCALA



SECCION B-B



SECCION C-C





Detalles de interior y acceso

RETO HALME



RETO HALME

Peter Smithson

José María Fernández Isla

El pasado dos de octubre, en el salón de actos de la Fundación Cultural Coam y ante más de trescientos asistentes, en su mayoría arquitectos y estudiantes de arquitectura, Peter Smithson mostraba su obra más reciente y pronunciaba una conferencia en el acto de clausura de la exposición que durante todo el mes de septiembre ha mostrado 17 proyectos realizados entre 1949 y 1987 por él y su esposa Alison (fallecida en 1993), matrimonio y equipo de arquitectos.

La arquitectura de los Smithson se da a conocer internacionalmente, en el período inmediato al fin de la segunda guerra mundial, cuando en 1949 y pese a la extrema juventud de ambos (en aquella fecha Peter contaba 26 años y Alison sólo 21) ganan el concurso para la construcción de la escuela pública de Hunstanton. En la actualidad es conocida como Smithson Secondary School, seguramente en prueba del merecido reconocimiento al talento de sus autores; aunque también puede ser que, mediante el homenaje, simplemente se pretenda enmascarar una rehabilitación posterior decididamente poco afortunada.

A partir de Hunstanton y nada más despuntar la década de los cincuenta, el matrimonio se convierte en una referencia indiscutible para alcanzar el conocimiento del proceso de desarrollo de la nueva arquitectura británica del período de post-guerra. Y a todo ello no es ajeno una incansable actividad cultural e intelectual que la pareja desarrolla simultáneamente como miembros del Independent Group, donde también participarán James Stirling y Reyner Banham.

Una obra sin concesiones, disciplinada y compacta se aprecia en su trayectoria posterior: desde la exposición *This is tomorrow* (1956) a la nueva sede en Londres para el diario financiero *The Economist* (1959-64), que los asociará para siempre

con el concepto de nuevo brutalismo.

"Siempre he pensado que el término brutalismo" —dice Smithson— "ha sido malinterpretado desde el principio. Para muchos, sólo era hacer una arquitectura donde la estructura, el tratamiento del hormigón o de cualquier otro material buscaba únicamente una imagen sobredimensionada, cuando en realidad nuestros postulados no pretendían alcanzar una estética determinada; sólo estaban vinculados a un concepto ético: poner la arquitectura al servicio de la comunidad, en definitiva trabajar para una sociedad que ya había empezado a cambiar su modo de pensar y de vivir. Pero, sobre todo, era necesario demostrar que después de un largo período de guerra, la arquitectura aún seguía siendo posible".

Admite que la búsqueda de esos orígenes, de esa arquitectura posible que la contienda mundial había en cierta medida desdibujado, no fue fácil: "La esencia de la idea era retomar el movimiento moderno para, una vez estudiado en profundidad, ser capaz de contestarlo y si fuese necesario hasta de negarlo con la autoridad que solo permite el conocimiento. De ahí que al principio mucha gente se sintiese sorprendida e incluso molesta ante nuestras propuestas y puede que por todo ello intentaran acercarse a esa arquitectura mediante la busca de una componente formal, de un estilo. Y lo paradójico es que pretendían encontrar una justificación en un campo donde simplemente no existía esa pretensión. Nuestro concepto del acabado era una consecuencia vinculada exclusivamente a la lógica interna del proceso constructivo y no tenía nada que ver con una decisión intelectual o teórica".

Peter Smithson, a sus setenta y tres años, tiene el inconfundible aspecto de caballero inglés pulcro y un tanto excéntrico. Medita con

absoluta seriedad las respuestas, buscando en todo momento la misma precisión para sus palabras como la que se muestra en su obra: "El carácter brutalista de nuestra arquitectura implicaba en cierto sentido una fractura con los comportamientos previos y por lo tanto había que partir del valor, la honestidad y un comportamiento ético para con el proyecto y los elementos que lo configuraban, sus propios materiales. Luego, sólo era cuestión de saberlo transmitir durante toda la duración del proceso constructivo".

Esta preocupación por la estructura interna del proyecto, por la precisión ante su lógica natural o si se prefiere por la falta de énfasis en la busca de resultados preconcebidos es lo que lleva a decir: "Encontrar la correcta dimensión para cada material es la única solución válida desde el punto de vista ético. Lo demás es solo especulación teórica, y un arquitecto no comienza a proyectar a partir de la teoría, lo hace con la intuición".

Pese a ser una figura de gran prestigio —a la que por desgracia, y en demasiadas ocasiones, se asocia a una época no demasiado larga y ya superada—, Peter Smithson se define a sí mismo como optimista pese a no tener demasiados motivos para serlo: "Cuando el equipo norteamericano formado por Skidmore, Owins & Merrill desarrollaron el proyecto de reforma del *Economist*, lo hicieron de un manera muy competente intentando aproximarlos a los nuevos tiempos, sin pensar demasiado en el origen de la obra. Naturalmente acabaron por convertirlo en una especie de edificio al estilo americano, lleno de mármoles italianos carísimos y repleto de muebles de diseño de firma, pero que en nada recordaba al proyecto original". Y con cierta sorna puntualiza: "Es lo que yo defino como un sabotaje inocente".

A pesar de todo, y haciendo gala de un muy británico sentido del fair-play, aceptan que los tiempos y las cosas no pueden detenerse y deben evolucionar: "Sólo se puede entender a la sociedad aceptando que es un elemento cambiante y hasta cierto punto imprevisible, por lo tanto la arquitectura no puede ser ajena a esta realidad. Pero eso no quiere decir que todos los cambios sean para mejor. Desde mi experiencia, el caso del *Economist* fue muy significativo. Tuve una única reunión con Skidmore y, como no me gustaba nada de lo que según sus criterios pretendían modernizar, no volví más".

Para un arquitecto cuya obra se caracteriza por la rotundidad y la franqueza de las formas y de su acabado, donde las leyes básicas de la arquitectura se respetan y valoran hasta lo más íntimo, no parece lógico que se sienta demasiado a gusto dentro de las últimas tendencias de la arquitectura del presente: "No siento ningún aprecio por la arquitectura retórica, sea cual sea la forma en que ésta se manifieste; por ejemplo, el high-tech en demasiadas ocasiones sólo es un pretexto para llegar a conseguir un high budget (alto presupuesto)".

Admirador de la gastronomía española —le encanta el jamón y el rabo de toro—, confiesa no estar demasiado bien informado y al día sobre la más reciente arquitectura española: "Conocí de estudiantes a Carne Pinós y a Enric Miralles y su cementerio en Igualada me parece una obra magnífica, una pieza maestra. También hay algunas cosas de Coderch que son muy interesantes. Y, naturalmente, está Rafael Moneo, que es un gran arquitecto, pero del que al natural sólo he visto la estación de Atocha, que es un proyecto realmente singular, pese a producirme cierta sensación de que está realizada por seis equipos de arquitectos diferentes". ■

PREMIOS

El arquitecto noruego Sverre Fehn obtiene el Premio Pritzker de Arquitectura 1997

Los Angeles, California. El premio Pritzker de Arquitectura 1997 ha sido concedido a Sverre Fehn, arquitecto de 72 años con residencia y estudio en la ciudad de Oslo, Noruega. Al anunciar al ganador, Jay A. Pritzker, el presidente de la Fundación Hyatt, que instituyó el premio en 1979, citó el acta del jurado en la que la arquitectura de Fehn se describía como "...una mezcla fascinante y excitante de formas modernas atemperadas por la tradición escandinava..." Fehn es el vigésimo arquitecto en todo el mundo al que se le concede este máximo honor dentro de la profesión, por el que recibirá la suma de 100.000 dólares el día de la presentación oficial, que tendrá lugar en Bilbao, España, el día 31 de mayo.

El presidente del Jurado del Premio Pritzker, J. Carter Brown, ha declarado que el trabajo de Fehn "es la materialización del ideal de arquitectura-como-arte que el Premio Pritzker quiere representar". La escritora Ada Louise Huxtable, miembro del jurado, dijo asimismo que "Sverre Fehn representa lo mejor del movimiento moderno del siglo veinte... se trata de una vida dedicada a un trabajo extraordinariamente rico, perceptivo y de gran calidad". Charles Correa, de Bombay, India, otro de los miembros del jurado y reconocido arquitecto, también alabó al galardonado "un lenguaje arquitectónico de extraordinario lirismo e inventiva que, como siempre ocurre con el verdadero arte, es a un tiempo riguroso y profundamente humanista". Toshio Nakamura, editor y crítico arquitectónico japonés y miembro, a su vez, del jurado dijo del trabajo de Fehn que era "...notablemente preciso en su manera de diseñar partiendo de materiales, imágenes, geometrías y modos regionales..."

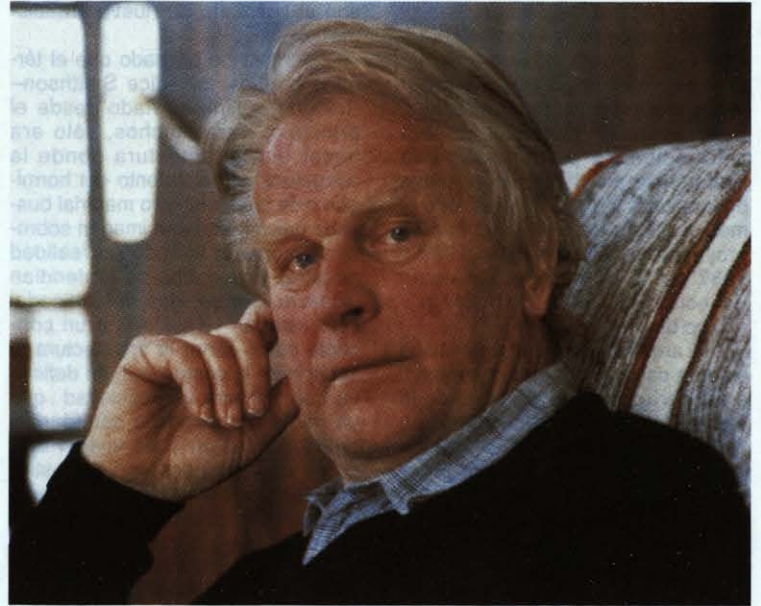
La ceremonia de presentación del Premio Pritzker tiene lugar en distintos enclaves de cualquier punto del globo cada año, tratándose siempre de buscar un homenaje a la arquitectura tanto histórica como contemporánea. Este año, el premio se entregará el día 31 de mayo en el Museo Guggenheim de Bilbao, cuyas obras se hallan casi finalizadas, en el País Vasco, en el norte de España. Se espera que el edificio, diseñado por el ganador del Premio Pritzker de 1989, Frank Gehry, se complete para la ceremonia de inau-

guración formal, prevista para octubre. El Rey Juan Carlos ya lo ha ensalzado como "...el mejor edificio del siglo veinte...". Este es el segundo año consecutivo en que la ceremonia del Premio Pritzker se celebra en una obra en construcción. El año pasado, el arquitecto español, Rafael Moneo, lo recibió en las obras del Centro Getty, un proyecto del también ganador del Pritzker (1984), Richard Meier.

El objetivo del Premio Pritzker es homenajear cada año a un arquitecto en activo en cuyo trabajo pueda observarse la adecuada mezcla de talento, intención y compromiso con que el arte de la arquitectura ha sido siempre capaz de contribuir a la causa de la humanidad y a la construcción de su medio físico.

El distinguido jurado que optó por la candidatura de Sverre Fehn para el premio de 1997 estaba presidido, como siempre desde su institución, por J. Carter Brown, director emérito de la Galería Nacional de Arte y presidente de la Comisión Estadounidense para las Bellas Artes; y sus miembros, en orden alfabético, fueron: Giovanni Agnelli, presidente de Fiat, de Turín, Italia; Charles Correa, arquitecto, de Bombay, India; Ada Louise Huxtable, escritora y crítica de arquitectura de Nueva York; Toshio Nakamura, editor y escritor de libros sobre arquitectura, de Tokyo, Japón; Jorge Silveti, director del Departamento de Arquitectura de la Escuela de Diseño de la Universidad de Harvard; y, como jurado emérito, Lord Rothschild, presidente del Fondo Conmemorativo para el Patrimonio Nacional de la Gran Bretaña y ese director de la Galería Nacional de Arte de dicho país.

Además de los ya mencionados, otros galardonados con el premio han sido: Philip Johnson, que lo recibió el primero, en 1979; el fallecido Luis Barragán, de Méjico, premiado en 1980; el también fallecido James Stirling, de Gran Bretaña, galardonado en 1981; Kevin Roche, en 1982; Ieoh Ming Pei, en 1983; Hans Hollein, de Austria, que recibió el premio en 1985; Gottfried Boehm, de Alemania, en 1986; Kenzo Tange, que fue el primer japonés premiado, en 1987, al que seguirían Fumihiko Maki, en 1993 y Tadao Ando, en 1995; Aldo Rossi, de Italia, galardonado en 1990; Robert Venturi, en 1991; el portugués Alvaro



Siza, premiado en 1992; Christian de Portzamparc, de Francia, Premio Pritzker 1994 y los dos arquitectos elegidos para compartir el premio en el décimo aniversario de su institución celebrado en 1988, el fallecido Gordon Bunshaft, de EE.UU., y el brasileño Oscar Niemeyer.

La familia Pritzker eligió el campo de la Arquitectura para instituir el premio por el profundo interés que tenían en dicha actividad al haber estado dedicados a la promoción de los Hoteles Hyatt en todo el mundo. Además, la arquitectura suponía una labor creativa que no estaba premiada con ningún Nobel. De hecho, las normas de selección se basaron en las de los Premios Nobel, con una elección final realizada por un jurado internacional y deliberaciones y votaciones secretas. A lo largo de todo el año se admiten candidaturas, por lo que, en cada edición, se estudian hasta 500 de más de 40 países.

...SOBRE SVERRE FEHN

Hace ya tiempo que Europa reconoce a Sverre Fehn como el arquitecto noruego de mayor talento. Ahora, el ganador del Premio Pritzker 1997, habiendo recibido el más alto honor dentro de su profesión, podrá ser admirado por el resto del mundo.

La mayoría de los críticos de arquitectura lo clasifican como un

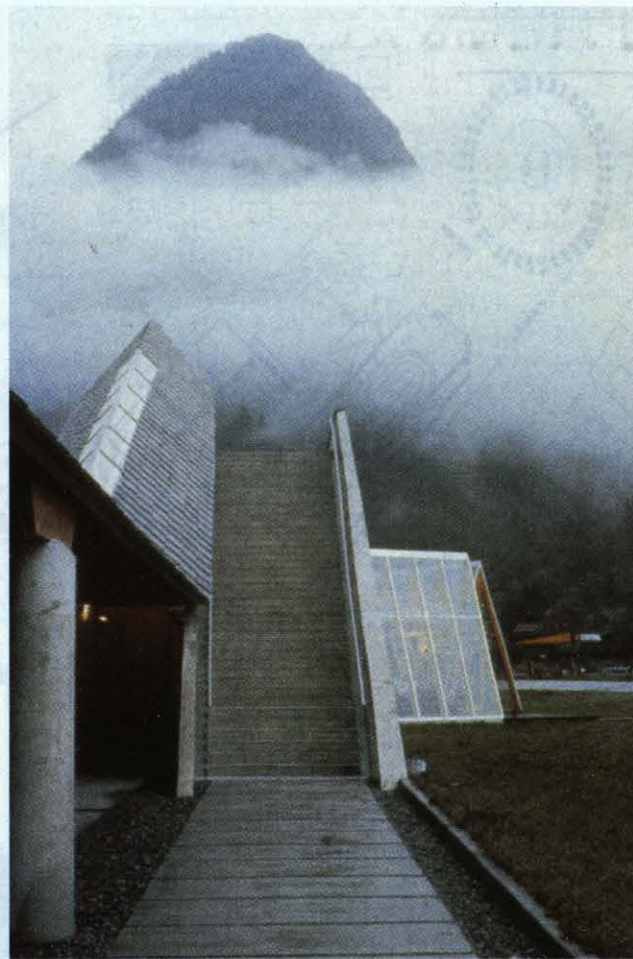
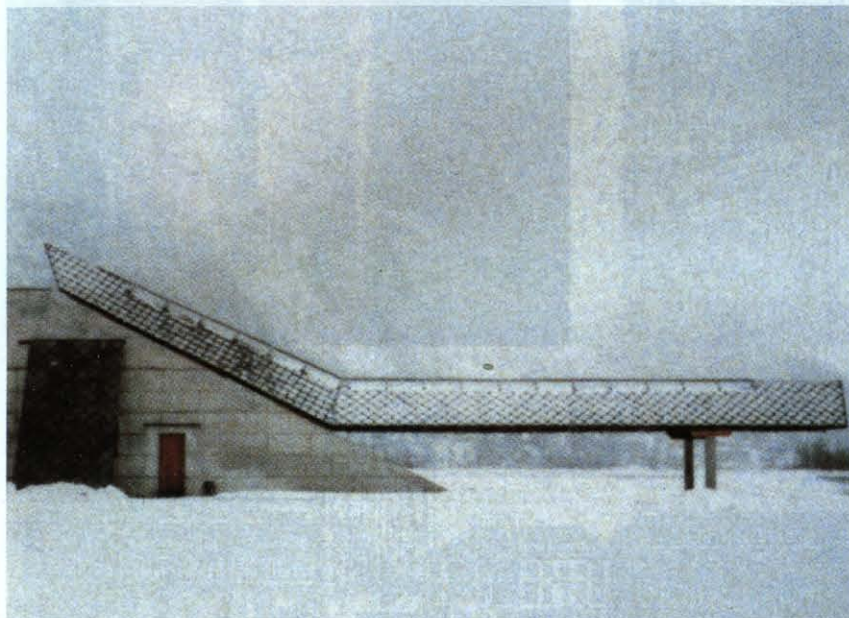
arquitecto "moderno", y Fehn dice de sí mismo: "Nunca me he considerado un "moderno", asumo tanto el mundo anti-monumental y pictórico de Le Corbusier como el funcionalismo de las aldeas norteafricanas. Pero podríamos decir que crecí a la sombra del movimiento moderno".

"Siempre pensé que estaba huyendo de la arquitectura tradicional noruega", dice Fehn, "pero, pronto me di cuenta de que constituía la base de mi trabajo. La manera en que analizo el lugar en un proyecto, la luz y los materiales de construcción tiene mucho que ver con mis orígenes".

La crítica internacional se fijó en él con motivo de la construcción del Pabellón Noruego en la Exposición Universal de Bruselas de 1958, y también más tarde, en 1962, cuando realizó el Pabellón Escandinavo para la Bienal de Venecia. A pesar de ello, la mayoría de sus trabajos se encuentran en Noruega, con alguna excepción en Suecia y Dinamarca. Ha conseguido varios encargos para construir en Italia, Francia y Arabia Saudí; pero ninguno de ellos se ha realizado aún.

Si se le pregunta por la característica fundamental de su arquitectura, Fehn contesta que es el sentido de la construcción, ya sea en madera o en hormigón, la armonía, el ritmo y la sinceridad en el uso de los materiales. Dice que el acto de

The Glacier Museum. Fjaerland, Noruega. 1989-91



construir es algo "brutal" y explica que "cuando construyo algo en un paraje natural virgen, es como una lucha, un ataque de nuestra cultura contra la naturaleza. Y en esta confrontación, yo trato de hacer un edificio que haga que la gente se dé cuenta de la belleza del lugar. Yo espero que, cuando miren el edificio colocado en semejante paraje, sean conscientes de su belleza".

Para Fehn, la luz es un material de construcción más. Esto resulta evidente en su pabellón Nórdico para la Bienal de Venecia. El edificio está compuesto por muros de carga de hormigón que soportan una losa bidireccional de hormigón de gran luz, con aperturas que permiten el paso de los árboles. El edificio está literalmente construido alrededor de los árboles. Las hojas de las ramas altas y el diseño de las vigas de cubierta, que reflejan y matizan la luz del sol, logran crear un espacio interior de exposición con una iluminación muy suave, considerada como típicamente "Nórdica".

A sus 72 años, Fehn pertenece a la generación de arquitectos que surgió de la Escuela de Arquitectura de Oslo con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial. Se graduó en 1949.

En aquella época, el arquitecto finlandés Alvar Aalto ejercía su máxima influencia en Europa. Uno de sus seguidores era Arne Korsmo,

uno de los arquitectos más importantes de Noruega por aquel entonces, que se convirtió en el gran amigo y mentor de Sverre Fehn. Aún hoy, Fehn vive en una casa diseñada por Korsmo.

Korsmo fue el autor del Pabellón Noruego de la Exposición de 1937 en París y viajó por todo el mundo para conocer a los mejores arquitectos de su tiempo. Y presentó a Fehn a muchos de ellos, en particular a Jean Prouvé. Fehn trabajó para Prouvé durante algún tiempo, y, a través de Prouvé, conoció a Le Corbusier. Mientras trabajaba para Prouvé, Fehn aprendió del uso artístico de los materiales y los conceptos constructivos, tan característico de la tradición francesa y visible tanto en la Torre Eiffel como en las catedrales Góticas.

Fueron Fehn, junto con Norberg-Schulz, Grung, Mjelva y Vesterlid, todos ellos arquitectos noruegos de su misma generación, y Jorn Utzon (el arquitecto danés se haría famoso por su teatro de la Opera de Sydney) los que crearon la organización que funcionaría como la rama noruega del CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna) y cuyo nombre fue el PAGON (Grupo de Arquitectos Progresistas de Oslo, Noruega). El grupo tuvo una gran influencia y logró crear una corriente arquitectónica basada en el movi-

miento moderno, pero con los materiales y el lenguaje visual de su propia región y su tiempo.

Fehn recibió una Beca del Estado Francés que le llevó a residir en París de 1953 a 1954. Sobre ese período, Fehn comenta que fue su generación la que se alejó de las doctrinas urbanísticas de Le Corbusier.

Mies van der Rohe tuvo una gran influencia sobre Fehn. "La Residencia para Ancianos Okern, que diseñé, se basaba en su obra", dice Fehn. Como profesor, Fehn enseña a sus alumnos que deben aprender a copiar con naturalidad aquellas cosas que les gusten de otros diseños. Y comenta: "La verdad es que no he visto muchos edificios de Frank Lloyd Wright; pero en un viaje a California pude visitar algunas de sus pequeñas casitas que conocía por los libros. Era como ir de un poema a otro poema. Así que acepto sin reservas su influencia así como las de aquéllos que influyeron en él, como los japoneses."

Cuando volvió a Noruega, tras dos años de estancia en Francia, Fehn se estableció por su cuenta y abrió el estudio en el que ha trabajado todos estos años. Entre los arquitectos que han trabajado para él mencionaremos a Knut Aasen, Eilef Bjorge, Per Olaf Fjeld, Tore Kleven, Bjorn Larsen, Truls Ovrun, Jon-Kare

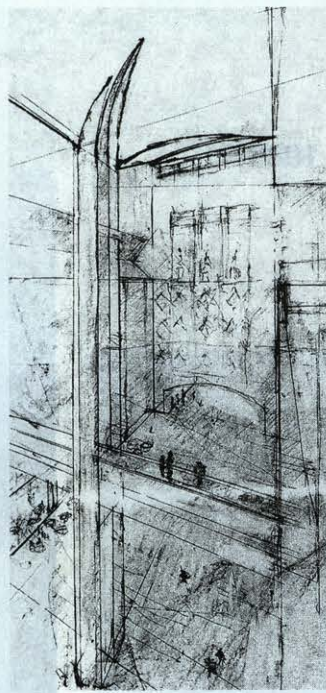
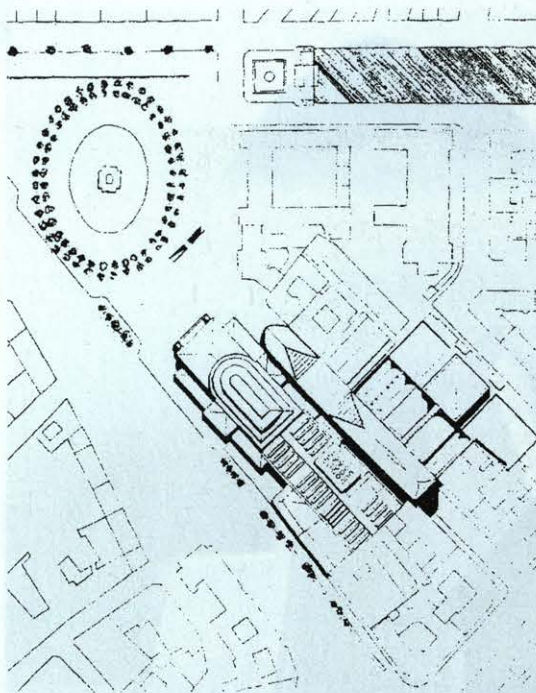
Schultz, Tom Wike, Thomas Willoch, Bruce Bergendorf, Henrik Hille y Ervin Strandskogen.

Siempre se ha apreciado la cualidad poética del trabajo de Fehn. De hecho, la entrevista que sobre él publicó la revista alemana *Der Architekt* (5/94) se titulaba "Sverre Fehn: el poeta de la línea recta".

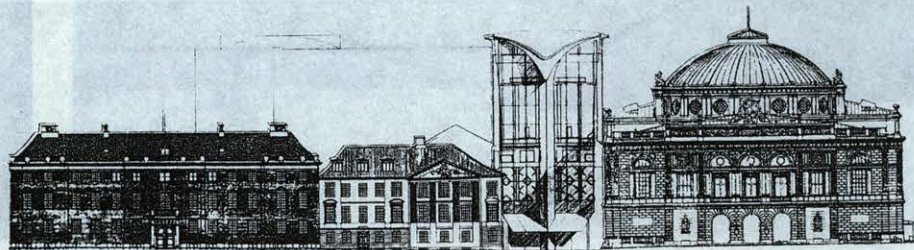
En aquella entrevista, Fehn afirmaba: "Cuando escribes un poema, necesitas encontrar un equilibrio entre tu pensamiento y el lenguaje. Nada debería empañar la esencia de la idea. Y ocurre igual con la arquitectura. Aquél que no pueda transformar sus ideas en una estructura construable no tiene la base arquitectónica necesaria. La estructura es el núcleo de la arquitectura y es algo que no puede expresarse en números. Es la aportación personal del arquitecto al mundo de la vida y de las personas".

Uno de los primeros edificios de Fehn, el Museo de Artesanía de Lillehammer (1953), expresaba sin ambages el nuevo rumbo de la arquitectura noruega. Según Fehn, sin embargo, el vandalismo y la falta de mantenimiento han afectado a este edificio.

Un año antes de proyectarlo, en 1952, Fehn contrajo matrimonio con Ingrid Loberg Pettersen. En 1960, tuvieron un hijo, Guy, que acabó estudiando arquitectura, pero actualmente se dedica a la producción de



Ampliación del Teatro Real Copenhague, Dinamarca. 1995-



vídeos sobre la obra de su padre.

En 1952, Fehn viajó a Marruecos para estudiar in situ la arquitectura primitiva norteafricana. En aquel momento, Fehn afirmaba: "Descubro, y soy yo mismo lo que descubro. Hoy en día, si uno viene al Marruecos Francés para estudiar su arquitectura primitiva, no viene a descubrir nada nuevo. Tan solo reconoce lo ya conocido". Y continuaba describiendo elementos reconocibles en la arquitectura de Frank Lloyd Wright en Taliesin; los muros de Mies van der Rohe; las terrazas y azoteas de Le Corbusier. Fehn comenta que, en Marruecos, encontró arquitecturas construidas, no formas abstractas y que fue, precisamente, esta materialización la que le hizo pensar que la arquitectura es, esencialmente, el arte de erigir, es decir, construir, máxima que fue la base del trabajo monográfico que realizó con Per Olaf Fjeld "El pensamiento constructivo". En aquel libro se citaba a Fehn: "La selección de un determinado material no debe hacerse jamás por elección racional o cálculo, sino por intuición y deseo".

Fehn ha dicho en numerosas entrevistas: "Para mí no puede haber arquitectura sin construcción. Trabajamos con nuestro alfabeto, con materiales como la madera, el hormigón, el ladrillo, y con todo ello

escribimos una historia que es inseparable de su propia estructura. Y a su vez la estructura se mantiene en pie gracias a su esencia poética."

Quizá la idea más poética sea para Fehn el pensar que el hombre tiene una vida posible tras la muerte. Esta idea ha dado lugar a los mayores logros arquitectónicos de la humanidad, desde las Pirámides a las catedrales góticas. Fehn ha tratado siempre de enlazar con esta idea poética a través de sus proyectos para iglesias y museos.

Sus más recientes obras, el Museo de los Glaciares, el Museo Aukrust y el Museo Arqueológico de Hamar, muestran su claro compromiso con la forma y los materiales, al mismo tiempo que le permiten explorar, con la mayor libertad, nuevas posibilidades de proyección.

Su Museo de los Glaciares ha recibido excelentes críticas y se le considera ya uno de los hitos de la arquitectura contemporánea. El edificio se alza sobre la llanura modelada por el Glaciar Jostedal, justo en la boca del Fiordo Fjaerland. El Museo es el centro de un paisaje formado por las empinadas laderas y el fiordo, con el Glaciar de fondo. "Cuando uno llega al lugar por barco, el hormigón blanco del Museo parece formar parte de la ladera de la montaña como una roca más", dice Fehn. "Siempre me he sentido

atraído por las rocas que se ven sobre las montañas del paisaje escandinavo. Estas rocas me inspiraron el uso del hormigón".

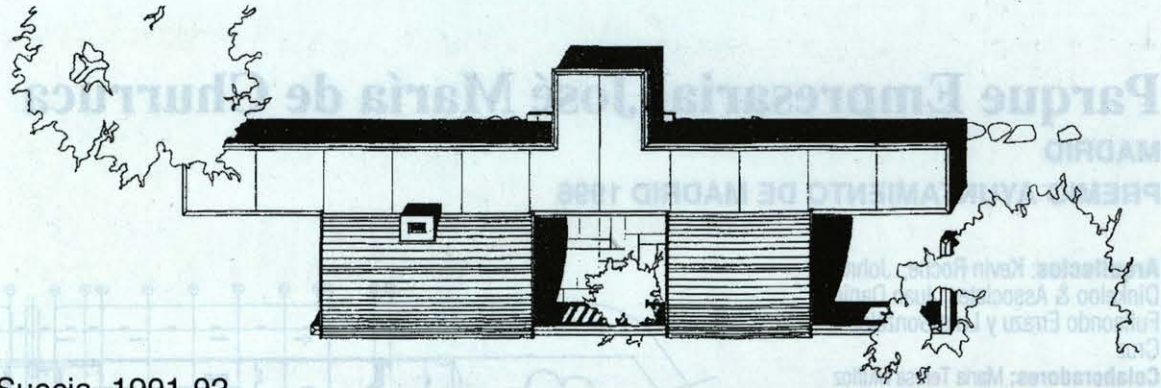
"L'Architecture d'Aujourd'hui" (6/93) describe el Museo de los Glaciares del siguiente modo: "...dos escalinatas monumentales tratan de expresar el movimiento ascendente hacia la meseta, la entrada es casi una grieta entre ambas formas; el interior se ilumina a través de un lucernario; la luz se desvanece y matiza al penetrar en el interior; la pendiente del techo crea un falso efecto de perspectiva. Los muros exteriores, formados por grandes losas de hormigón, dialogan con las empinadas laderas, y el verde traslúcido del vidrio, en claro contraste con el pesado cemento, es un eco de los restos de hielo verde abandonados por el Glaciar".

En esta misma publicación se describía el Museo de Hamar (también conocido como el Museo de la Catedral): "...un recorrido suspendido en el aire, hecho de rampas y anchas galerías que sobrevuelan las ruinas y las excavaciones. Nunca se produce un conflicto con los elementos antiguos, la estructura siempre se mantiene al margen, tangente a los mismos. Esta oposición de elementos revela el paso del tiempo, el inexorable curso de la historia... la oposición entre lo nuevo y lo viejo

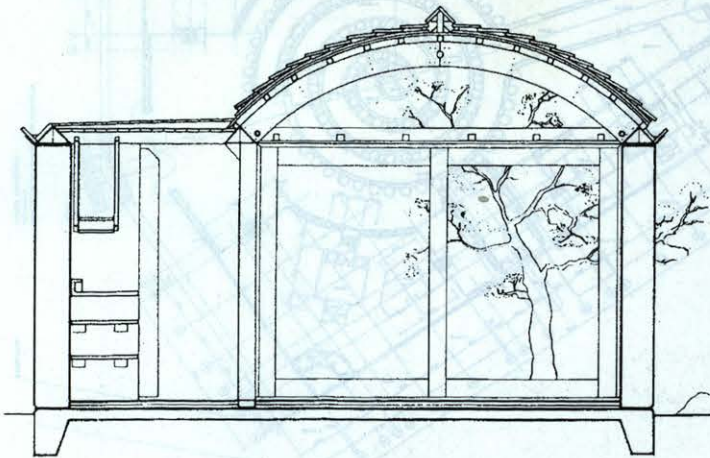
alcanza un máximo poético en las hojas de vidrio que cubren los huecos irregulares. Estrictamente hablando, no tienen ninguna función de protección térmica ya que el Museo se abre casi exclusivamente en verano. Son pantallas que se superponen como marcos sobre las ventanas, una manera delicada de subrayarlas... tan solo colocando el vidrio junto a la piedra, con suma maestría, Sverre Fehn nos muestra la apertura que el tiempo ha creado en el muro medieval."

En las propias notas de Fehn podemos leer: "Tan solo tratando de reencarnar el momento podemos iniciar un diálogo con el pasado". Este pensamiento le dio fuerzas para enfrentar, al muro medieval, sus esbeltos pilares de hormigón, para proteger los huecos irregulares de las ruinas con láminas de vidrio laminado y para ocultar, en la estructura de madera laminada del tejado, los frutos de la tecnología más contemporánea. Y así lo recogió en un artículo, publicado en la revista Byggekust (2/92).

En el Museo Aukrust, en Avadal, el prolongado muro de hormigón funciona como límite. Se construyó para albergar las obras del pintor Kjell Aukrust, oriundo de la región. En esta zona se producen inundaciones periódicas por las crecidas del Río Glomma y Fehn decidió



Eco House. Norrköping, Suecia. 1991-92



colocar el Museo sobre un espigón que, en tiempo de crecidas, se transforma en un islote. La disposición del edificio se articula en torno a un muro central. A un lado del mismo se sitúan las zonas de servicio y, al otro, las áreas de exposición. El ala de servicios está cubierta por una especie de piel que es en realidad una construcción de tejado tradicional que va descendiendo hacia el terreno. El ala de exposiciones presenta numerosas ventanas. Al muro central o "espina" se oponen una serie de pilares de madera que a Fehn le gusta comparar con un bosque noruego y de los que dice que confirman el dicho de Kahn de que la estructura tiene una función espacial.

Fehn dice: "En esta época, los objetos parecen ser más importantes que las personas. El valor del mundo material no deja de aumentar mientras que los ideales y la religión ya no cuentan en absoluto. En cierto modo estamos negando la muerte al crear museos para todas nuestras posesiones, las del pasado y las del presente."

Además de los Museos, Fehn ha proyectado múltiples viviendas para clientes privados. Pero no cree que sus habitaciones deban determinar el uso que sus habitantes hagan de ellas. Trata de explicar esto al iniciar cada proyecto. Mantiene una charla

con el cliente sobre el modo en que desea su casa, sobre lo que espera del lugar. "Y entonces estudio los planos, fotografías y la topografía del terreno", dice; "y ya puedo hacer una pequeña maqueta. Sólo después de conseguir que la idea del edificio crezca en mi mente, me decido a visitar el lugar."

En 1991, Fehn ganó un concurso para construir 250 villas de verano de varios tamaños y dos campos de golf en Norrköping, Suecia, una zona que además disfruta de un pequeño castillo llamado Mauritzberg con un enclave hermosísimo. "Una imposición técnica del concurso", comenta Fehn, "era el uso de materiales no tradicionales. En mi caso, esto quiso decir que los muros se realizarían con un 10% de arcilla y un 90% de paja, la misma combinación que hallé en las casas de tierra de Marruecos aunque en una proporción diferente. El techo es una bóveda levantada con lajas finamente cortadas, machihembradas y atornilladas. Las grandes pantallas de vidrio en la parte posterior de la casa, el atrio y algunas partes internas hacen que la casa resulte bastante transparente." El uso excepcional de estos materiales hizo que a estas casas se las conociera como las "Eco-casas".

Fehn ha realizado otros muchos proyectos residenciales, entre otros

una casa en Ski, la Villa Kiso, la Casa de Ladrillo, la Casa de C.Bodker, la Casa de A.Bodker, la Casa Sparre, la Casa Underland, la Villa Busk y la Casa Schreiner. De esta última, el distinguido profesor y crítico Kenneth Frampton ha dicho que es "Un homenaje de Fehn al Japón... forma un patio mediante una L y, sin embargo, el grueso de la vivienda se enmarca en un rectángulo. Una estructura abierta de madera rodea al prisma básico por tres de sus lados... no hay ningún elemento japonés directamente copiado (excepto los pedestales de piedra sin desbastar en los que reposan las columnas perimetrales), pero el evidente despliegue del entramado de madera visto... no puede estar más cerca del espíritu del shoin".

A uno de los últimos proyectos de Fehn, la ampliación del Teatro Nacional de Dinamarca, en Copenhague, ya se le atribuye "una magnífica espaciosidad de carácter catedralicio".

Resulta interesante mencionar que Fehn, como muchos otros arquitectos, incluyendo algunos ganadores del Premio Pritzker como Frank Gehry, se dedica también al diseño de exposiciones de arte. Para un exposición que tuvo lugar en Hovikodden —en la que se exhibían cinco soldados de barro de tama-

ño natural, dos caballos y dos arqueros, provenientes de la tumba del primer Emperador de la China, Quin Shihuang—, Fehn diseñó un escenario único en el que parecía que aquellas figuras de barro se encontraban en medio de otras miles similares.

El plan de Fehn incluía una altísima torre forrada de espejos que se situaba en el centro de la exposición en paralelo a las paredes del museo. En las paredes también se colocaron espejos, por lo que las pocas figuras realmente exhibidas se reflejaban hasta el infinito en ambas superficies, reproduciéndose, una vez más, el ejército de que éstas habían formado parte.

La evolución con el tiempo de la arquitectura de Fehn la ha hecho más sensible, si cabe, a la cualidad particular de la luz nórdica y a la relación de lo construido con el entorno. Recientemente ha variado, en parte, su planteamiento original en varios proyectos, tratando de poner mayor énfasis en la elección de los materiales de construcción y añadiendo el hormigón y el acero a su conocido repertorio de maderas. En sus últimos proyectos parece haber unificado todo aquello que dio lugar a sus más conseguidos diseños, los que han llegado a ser fuente de inspiración para todos nosotros. ■

Parque Empresarial José María de Churruca

MADRID

PREMIO AYUNTAMIENTO DE MADRID 1996

Arquitectos: Kevin Roche, John Dinkeloo & Associates, Juan Daniel Fullaondo Errazu y Luis González Cruz

Colaboradores: María Teresa Muñoz Jiménez y Darío I. Gazapo de Aguilera

Aparejadores: Antonio Palomo Herranz y José Ramón Pomar

Fecha de proyecto: 1991

Periodo de construcción: 1992-96

Ante el importante reto de planificar y proyectar un conjunto de edificios de oficinas situados en una zona residencial con lindes a un parque, nos preocupamos especialmente por el diseño. Estos edificios no podían estar en desacuerdo con el ambiente que les rodea ni con la zona ajardinada que les acompaña.

Decidimos desarrollar una forma triangular en el solar, con un acceso central que conectara ese punto del triangular con el parque, y que situara los edificios de oficinas justo en la línea de la calle. El programa prevé la construcción de cuatro edificios, dos en cada calle. Estos edificios están conectados por medio de una pantalla que actúa como cerramiento a las calles.

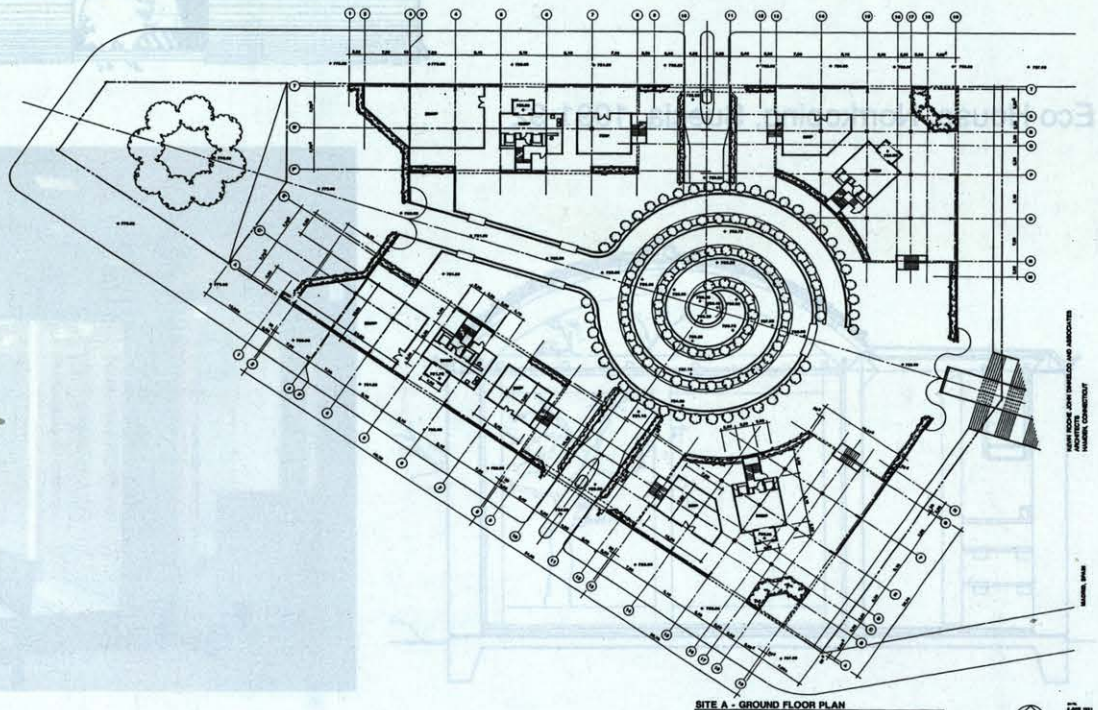
Esta tipología de muro se extiende sobre toda la fachada del conjunto del proyecto y sirve para reducir la escala y el impacto de los edificios desde la calle.

Las fachadas interiores, sin embargo, se desarrollan en gran parte como superficies acristaladas que salen radialmente del centro de la glorieta interior, terminando en un cerramiento de forma curva, interrumpido solamente por el acceso del parque público.

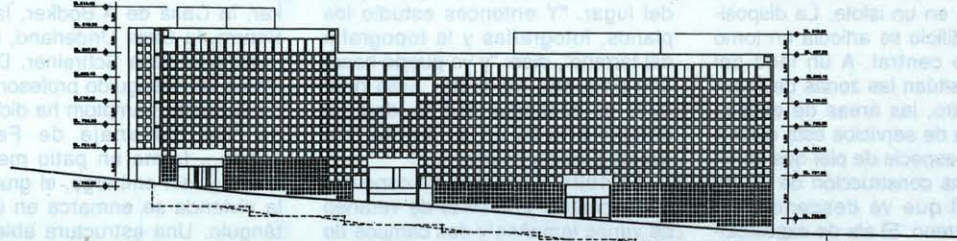
En el espacio central hay una espiral que actúa a la vez como punto de interés en el paisaje, dando la oportunidad de introducir en el conjunto un elemento de plantación vertical.

El complejo de edificios tiene un diseño urbano que respeta las calles y proporciona un alivio del tráfico al peatón. Permite que cada edificio pueda distinguirse individualmente y optimice la identidad del ocupante. De esta forma, ni la singularidad de los edificios ni la unidad del complejo son sacrificados. ■

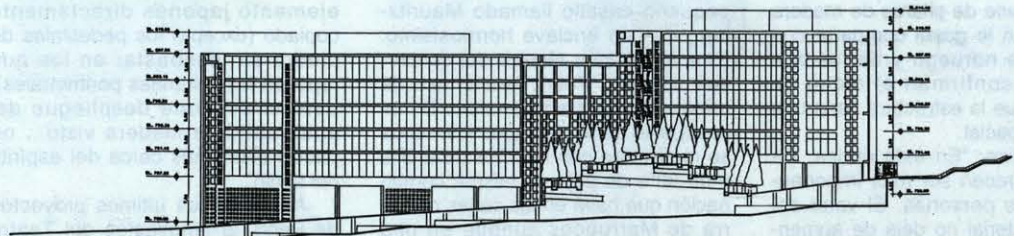
Kevin Roche



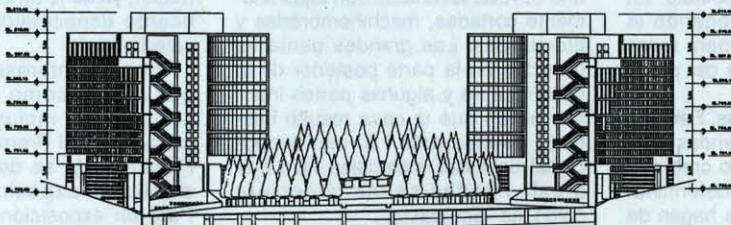
SITE A - GROUND FLOOR PLAN



NORTH ELEVATION

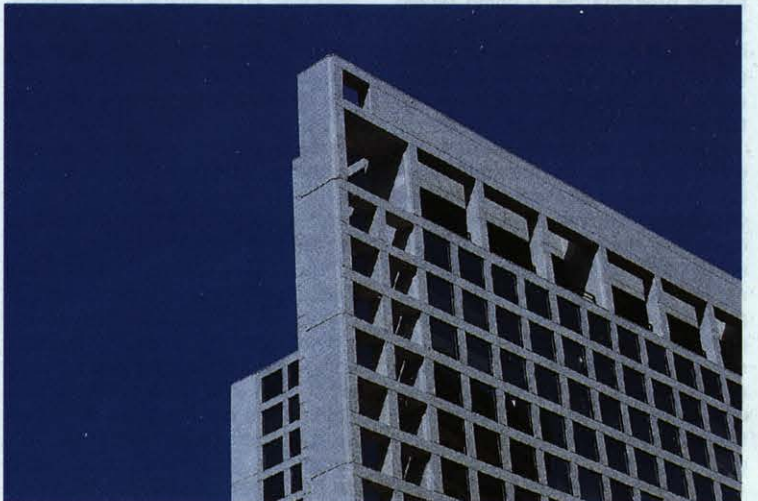


SECTION A



SECTION B

SITE A - A-8



Concurso de ideas, para la construcción de un teatro-auditorio en Guadalajara.

PRIMER PREMIO

Arquitectos: Ángel Verdasco Novalvos, Luis Rojo de Castro, Begoña Fernández Shaw.

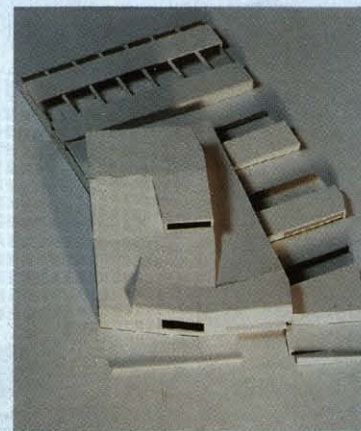
A mediados de Enero de 1997 finalizó el plazo de presentación de propuestas en respuesta a la convocatoria promovida por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y el Ayuntamiento de Guadalajara para dotar a la ciudad de una instalación de estas características, dentro del proceso de renovación de las instalaciones teatrales que viene desarrollándose en los últimos años en las principales ciudades de la región castellano-manchega. En este sentido, merece la pena recordar el Proyecto de Rehabilitación del teatro Rojas, en Toledo, o el Auditorio de la Hoz del Huécar, en Cuenca, entre otros.

Por lo que respecta al caso de Guadalajara (en torno a los 70.000 hab.) merece la pena destacar la opción elegida por sus responsables políticos —concurso de ideas, de ámbito nacional—, que fue respondida con la inscripción de más de cien equipos, de los que 66 han aportado sus trabajos que han permanecido expuestos en el Ateneo Municipal entre los días 24 de Abril y 11 de Mayo.

En estos momentos, la Delegación en Guadalajara del Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla-La Mancha está trabajando para la realización de una publicación que recoja material de la totalidad de las propuestas presentadas, como testimonio del trabajo desarrollado por el colectivo de los equipos de arquitectos presentados, y como reflejo de una de las escasas ocasiones en que arquitectos nacionales de prestigio han plasmado sus ideas sobre un aspecto concreto de esta ciudad, tan desconocida en otras facetas.

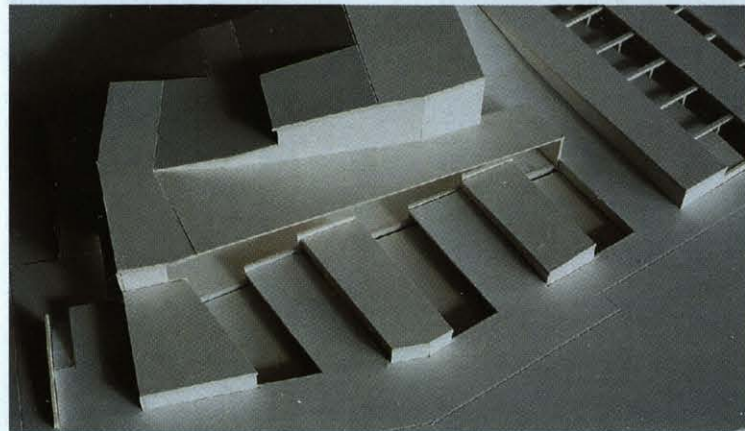
Resulta interesante destacar, en estos momentos en que se encuentra en revisión el Plan General de Ordenación Urbana, que durante el desarrollo del concurso, se celebró un debate ciudadano sobre la idoneidad del emplazamiento elegido para el desarrollo de éste, lo que pone de manifiesto el creciente interés por parte de todos los ciudadanos, y no solo de los profesionales implicados, en este tema tan concreto y en el diseño del futuro inmediato de la ciudad.

Por lo que respecta al fallo del



jurado, los miembros consultados coinciden en el notable nivel alcanzado y el esfuerzo proyectivo que reflejaban buena parte de los trabajos presentados, y cómo tipo de convocatorias condicionadas desde un principio a unas formas específicas de representación están motivando una especialización tal que, incluso desde este punto de vista, se está generando una profesionalización de la actividad del concurso en sí misma.

La propuesta designada aúna tanto una adecuada respuesta al programa indicado en las bases, inevitablemente versátil y diverso, como una satisfactoria implantación en el solar y en su impersonalizado entorno, dando muestras de haberse concebido como una pieza autónoma que, sin renunciar a su papel de hito, encierra evidentes dosis de



ensimismamiento a través de los numerosos espacios íntimos que va generando en su interior, como respuesta -casi defensa- frente a un entorno dominado por bloques anónimos de viviendas en altura y otra serie de equipamientos docentes y religiosos en su misma parcela, proyectados todos ellos en diversas épocas y con total autonomía.

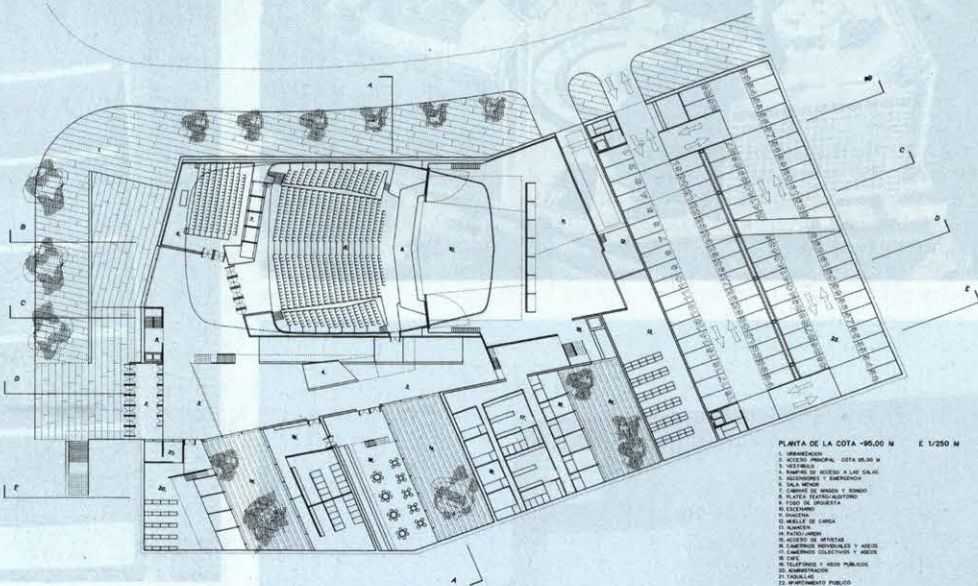
Merece la pena resaltar como aspectos novedosos, tanto la elección del emplazamiento, fuera del entorno del casco histórico de la ciudad, en plena zona de crecimiento consolidada durante el desarrollismo, como la elección formal de la propuesta ganadora, que supone una ruptura con la imagen más extendida de la arquitectura institucional de la ciudad, y en general de la región por su imagen exterior y

organización volumétrica, sin geometrías fácilmente identificables.

La propuesta seleccionada constituye, por todo ello, una incursión excepcional en el campo de la arquitectura más contemporánea, que ha de tener inevitable trascendencia en ciudades medias como Guadalajara, en cuyo entorno, las arquitecturas de nuestros días se manejan con lenguajes mucho más contenidos.

En cuanto a la definición material de la propuesta ganadora, el jurado es consciente de los numerosos aspectos ahora indefinidos, que han de materializarse a lo largo del proceso de desarrollo del proyecto, cuyo encargo ya ha sido formulado tal y como recogían las bases del concurso. ■

José Antonio Herce



EXPOSICIONES

EXPOSICION DE LA OBRA DEL
INGENIERO ELADIO DIESTE. 1943 - 1996ANTIGUO CONVENTO DE NTRA. SRA. DE LOS REYES
SEVILLA, ABRIL DE 1997

La Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía produce esta exposición como muestra antológica de la obra de uno de los grandes creadores de espacios del ámbito iberoamericano. Continúa la senda iniciada por exposiciones como la del arquitecto mejicano Luis Barragán, de acercamiento a la realidad de Iberoamérica difundiendo y destacando las figuras de mayor relevancia en el campo de la cultura arquitectónica, que desgraciadamente son poco conocidas a este lado del océano.

La obra de Eladio Dieste aporta el concepto de una técnica posible en países alejados de la realidad del "high tech"; es una propuesta que se realiza desde fuera de los centros de desarrollo tecnológico y demuestra una forma de construcción cercana a la tradición y competitiva respecto a estructuras de hormigón similares, en lo económico y en la expresividad espacial de la propia técnica. Es un ejemplo singular de gran interés, que derrocha esfuerzos en su desarrollo teórico, de cálculo e ingenio, y por su bajo coste material y humano podríamos calificar como tecnología de bajo costo, a la que se ha denominado cerámica armada.

Proponer nuevas formas con un material tan tradicional y clásico como el ladrillo cerámico puede parecer un reto imposible; descubrir las obras que el ingeniero Eladio Dieste ha construido a lo largo de los últimos cincuenta años nos introduce en una nueva sensibilidad constructiva y espacial.

El interés de las construcciones realizadas no radica tanto en el diseño estructural como en el atractivo de los espacios que genera. La osadía de construir láminas curvadas de apenas doce centímetros de espesor con ladrillo, hierro y mortero impresiona tanto por su delgadez como por sus otras dimensiones: torres de más de 65 metros, bóvedas de más de 45 metros de luz libre, cubiertas con voladizos de más de 15 metros.

La concepción de una nueva técnica de construcción, que recoge la tradición constructiva del ladrillo y la desarrolla en unión a los modernos sistemas de armaduras y encofrados que se utilizan en las obras de hormigón armado, aceptando los recursos locales, es admirable. Y lo es no solo por el dominio del cálculo, la inventiva para construir las máquinas nece-

sarias, el ingenio de las soluciones y procesos constructivos, sino también por la creatividad del resultado al que llega.

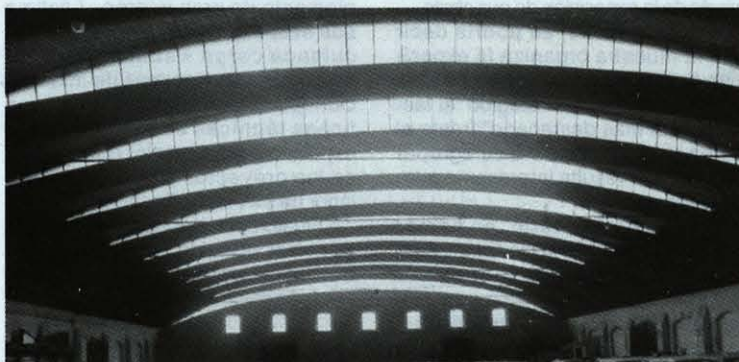
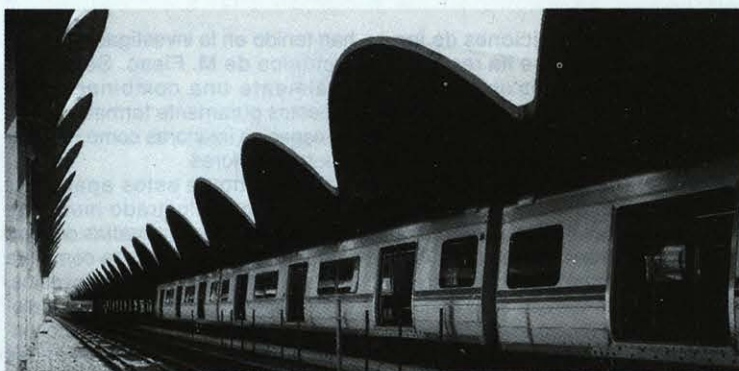
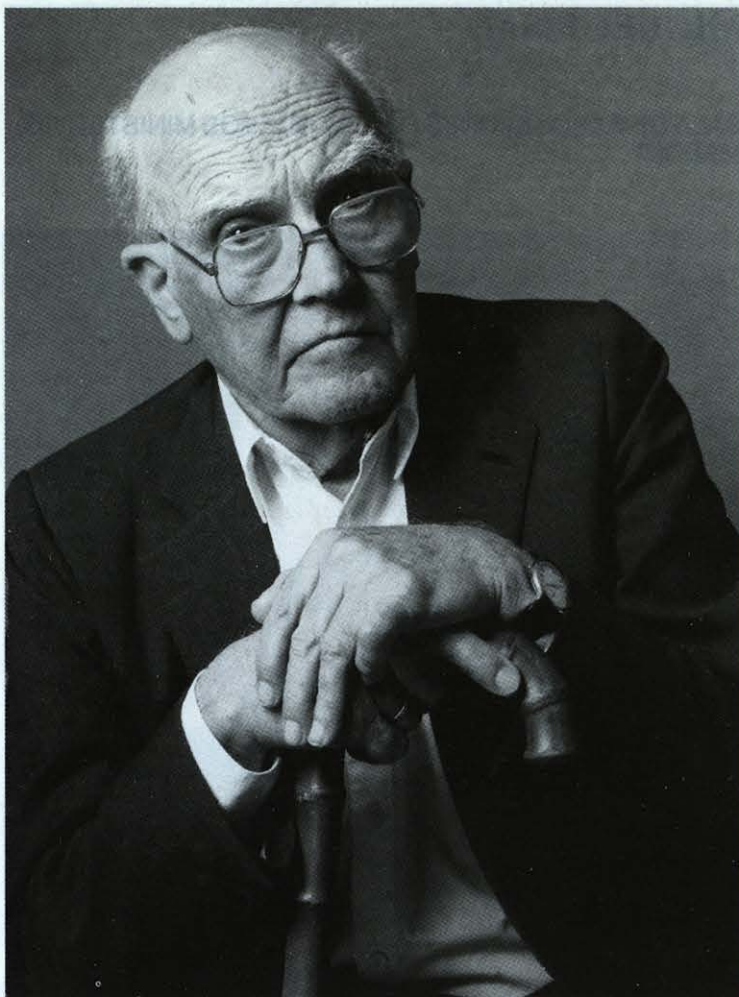
Los distintos tipos estructurales que va desarrollando, apoyados en un pensamiento racional y en una intuición creativa, le llevan a disponer de un lenguaje arquitectónico personal. Sus espacios, envueltos en la cálida textura de la tierra cocida, se realizan con sistemas de iluminación natural; y en el uso de los distintos efectos que plantea con la luz, muestra las posibilidades y el dominio de múltiples recursos. Dieste, como los grandes creadores, lejos de agotar las posibilidades expresivas de la cerámica armada, deja la puerta abierta al ingenio de otros, que sigan con medida confianza el camino por él descubierto.

La idea de la forma resistente como un todo, donde no hay nada superfluo, es uno de los aspectos interesantes de la obra de este ingeniero uruguayo. La sólida actitud minimal nos permite tener presente en las formas por él diseñadas el principio clásico de "utilitas, firmitas y venustas".

Con una racionalidad creativa, la obra de Dieste propone espacios sugerentes alejados de la dictadura de los espacios cúbicos, coincidiendo en esta actitud crítica con algunas propuestas de las vanguardias arquitectónicas de los últimos años. El interés internacional que está despertando su obra en la actualidad tiene como muestra la construcción que se está llevando a cabo por el Obispado de Alcalá de Henares de los tres proyectos de Iglesias.

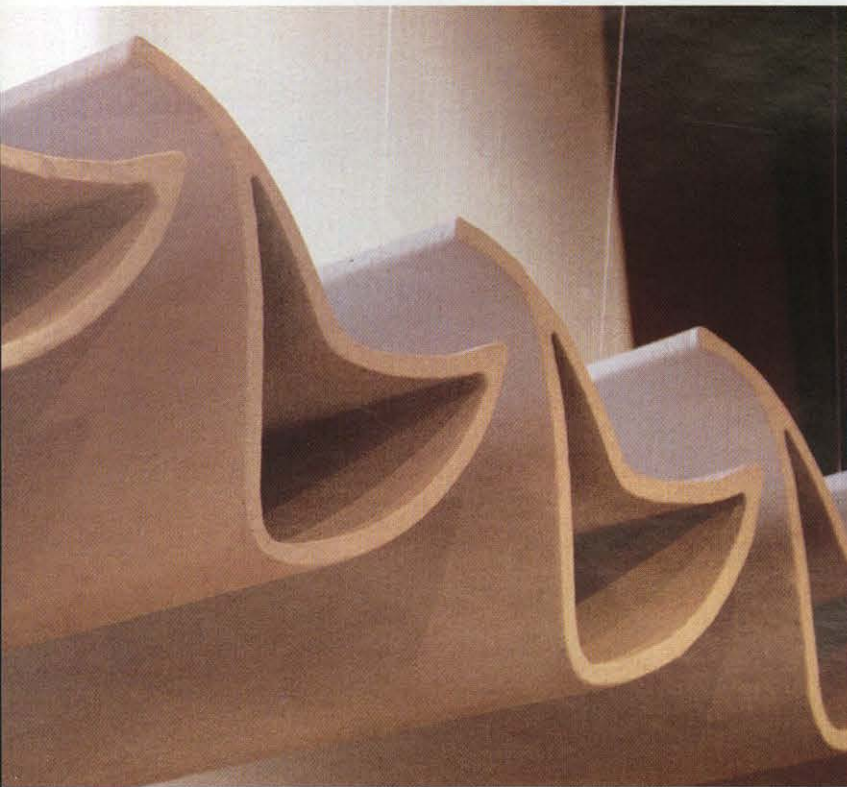
La exposición de la obra del ingeniero Dieste ha sido producida por la Dirección General de Arquitectura y Vivienda de la Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía, y fue presentada en Montevideo el 21 de Noviembre de 1996, con la colaboración de la Intendencia Municipal de Montevideo y la Embajada de España en Uruguay. Asistió al acto Eladio Dieste, con gran afluencia de público.

Como documento complementario de la exposición se ha editado un catálogo, en español e inglés, que recoge todos los textos de Eladio Dieste, así como lo más relevante de su obra. Como separata anexa al catálogo se ha editado un volumen con los métodos de cálculo. ■



MIGUEL FISAC

SALA DE EXPOSICIONES DE LOS NUEVOS MINISTERIOS
MADRID



En la sala de exposiciones de los Nuevos Ministerios se ha recogido en los pasados meses una exposición monográfica de la obra del arquitecto Miguel Fisac.

Ha sido una suerte haber podido contar con la presencia del arquitecto para organizar la muestra, ya que nadie mejor que el propio autor para explicar de manera coherente las ideas que han conducido tan larga carrera profesional, a la vez que se le brinda, con una ocasión como ésta, la oportunidad para manifestar sus propias intenciones y su manera de pensar a través de la exposición de sus obras.

De este modo, se podría decir que la muestra organiza la exposición de los proyectos en tres grandes bloques, habiéndose elegido "el factor formal más destacado" frente al orden cronológico para su agrupación, lo cual resulta interesante aunque algo confuso.

Según este criterio, en primer lugar se muestran fugazmente los ejemplos más destacados de su producción. En segundo lugar se exponen los aspectos constructivos y estructurales, que tanta importancia

han tenido en la investigación arquitectónica de M. Fisac. Se recoge finalmente una combinación de aspectos puramente formales, tanto en espacios interiores como en volúmenes exteriores.

Cada uno de estos apartados está muy bien ilustrado mediante unas estupendas fotografías de gran tamaño. La exposición se completa con maquetas de algunos proyectos, ejemplos de mobiliario, así como piezas a escala 1:1 de elementos constructivos y estructurales diseñados por el autor, lo que supone un complemento de gran interés. Lástima que esta sugerente aportación y tan cuidada carga visual no se haya rematado con algo más de información (planos originales, memorias o fichas técnicas de los elementos expuestos, por ejemplo) que explique los proyectos y tan importante labor de investigación técnica.

Finalmente, la muestra se concluye con el vídeo de una entrevista de Pablo Lizcano a Miguel Fisac, celebrada hace unos años. ■

Marta Llavona

FERNANDO HIGUERAS ARQUITECTO FIGURATIVO

FUNDACION CULTURAL COAM
MADRID. 8 ABRIL - 9 MAYO 1997

Fernando Higuera siempre ha hecho gala de un indolente despegue intelectual, de valorar el conocimiento intuitivo por encima de la lógica. Presume de ser un hombre lleno de dudas, de ser bastante exagerado en todo y de ser poco de fiar. Presume también de conocer bien sus defectos y de ser consciente de su incapacidad de corregirlos sólo, por lo que se rodea siempre de aliados que le ayudan a luchar contra sí mismo.

Sobre su arquitectura piensa que toda su obra se basa en dos únicos fundamentos. Por un lado, el orden y la claridad compositivas, estructurales, que se va complejizando según unas reglas muy simples; además, la sencillez de los principios constructivos conservada a pesar de la complejidad a que haya podido llegar a tener el esquema. Un pilar, otro pilar,..., una viga apoyada entre ellos, vuelo un tercio del vano a cada lado, alero por aquí, alero por allá,..., cubierta a dos aguas, techo inclinado de toda la vida, cámara de aire,..., aislado del suelo siempre, como en las películas del oeste,..., terrazas,..., pues ya está, ahí está todo el secreto,..., aplicamos la misma historieta, y ahí ha salido todo. Por otro lado, la extremada fidelidad a su propia arquitectura, continuando su desarrollo como si fuera un único proyecto que se va mejorando insistentemente desde hace treinta y cinco años. Para Fernando, si un arquitecto hace un edificio muy mal, difícilmente puede hacer el siguiente tratando de mejorarlo si influenciado por otras arqui-

tecturas de moda va cambiando sucesivamente de orientación. Por ello, para él, hay que insistir en la obra anterior para así procurar hacer el nuevo edificio, cada vez "pejín menos malo"; y así los sucesivos. Claro que cuando lo haces cada vez "pejín menos mal", cada vez eres "pejín menos brillante", y al final es, pues lo que tienes que ser, un arquitecto normal y corriente y correcto. Así insistirá en su manera personal de hacer, como Bacon, como Morandi, como Antonio López, cada vez "pejín mejor", siempre el mismo proyecto.

Pero Fernando tiene que saber bien que su arquitectura es mucho más que esos dos apoyos con que trata de justificarla. La complejidad formal, biomórfica, basada en esquemas sencillos, geométricos, es evidente; pero hay más: existe el espacio, la luz. La insistencia en lo mismo, como una tarea de superación personal, es una constatación de fidelidad a unas ideas; pero también se trata de un esfuerzo por liberarse de una obsesión, que no debe resultar clara ni para él mismo.

Hace unos meses al regalarme la monografía sobre su obra, me escribió la siguiente dedicatoria:

"Para Alberto con un abrazo espantoso con el deseo de que me descubra pues me perdí".

Fernando Higuera no necesita en absoluto que nadie le descubra; su obra está ahí, reconocida y valorada por todos. ■

Alberto Humanes



GIUSEPPE TERRAGNI

SALA DE EXPOSICIONES DE LOS NUEVOS MINISTERIOS
MADRID. DEL 3 DE JUNIO - 20 DE JULIO DE 1997

La primera exposición monográfica sobre el arquitecto racionalista Giuseppe Terragni, organizada por la Triennale de Milán en colaboración con el Centro Studi Giuseppe Terragni, ocupará las arcadas de los Nuevos Ministerios de Madrid del 3 de junio al 20 de julio.

Procedente del Centro Galego de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela, tras su paso por Madrid se inaugurará en el antiguo convento de Nuestra Señora de los Reyes de Sevilla, el 6 de noviembre próximo.

Organizada por la Triennale di Milán, la exposición da testimonio del largo trabajo de investigación realizado en los últimos años con los materiales originales conservados en el archivo del Centro Studi Giuseppe Terragni, así como en otras instituciones públicas y privadas; pretende abrir nuevas perspectivas de estudio y ofrecer la ocasión de un conocimiento directo de la compleja obra de Terragni, presentando una selección de proyectos ilustrada con bocetos, dibujos, maquetas, fotografías y documentos originales.

La intención es, por tanto, la de definir, con una seria perspectiva crítica, un importante momento historiográfico en el ámbito de la arquitectura internacional del período de entreguerras, a través de la trayectoria de uno de sus representantes más destacados.

El recorrido expositivo no tendrá un desarrollo exactamente cronológico, pero pondrá de relieve el trabajo de Terragni, las imágenes y las figuras de su mundo creativo.

Las ocho secciones que conforman la exposición ilustran de manera singular los diversos temas proyectivos afrontados por el arquitecto durante su breve actividad profesional, que va del 1926 al 1943: la relación con la ciudad histórica y la ciudad fascista, la tipología de los edificios funcionales, los edificios y las casas unifamiliares, la arquitectura sagrada. Para cada uno de los argumentos se recorre la evolución de la práctica profesional de Terragni, que a lo largo de los años retoma los mismos temas proyectivos con mayor experiencia compositiva.

Las secciones de la exposición son las siguientes:

1. Dos inicios.
2. Búsqueda de la racionalidad de las formas.

3. Planos y proyectos para la Como moderna.
4. Manifiestos y monumentos.
5. Pintura.
6. Memorias.
7. Experimentación de las formas.
8. Últimos proyectos y la guerra.

En la primera sección, Dos inicios, se confrontan el primero y el último de los edificios realizados por Terragni, El Novocomun de 1927-1929, y la Giuliani Frigerio de 1939-40, poniendo en evidencia el distinto acercamiento formal sobre el mismo tema de la vivienda.

En la sección siguiente, la Búsqueda de la racionalidad de las formas, se muestra un período, entre fines de los años veinte e inicio de los treinta, en el cual Terragni, siguiendo los principios del Grupo 7, trata el tema de la arquitectura funcional con proyectos como la Oficina del gas, la Fundación de tubos, el Hangar para hidroaviones, y la Catedral de cemento armado.

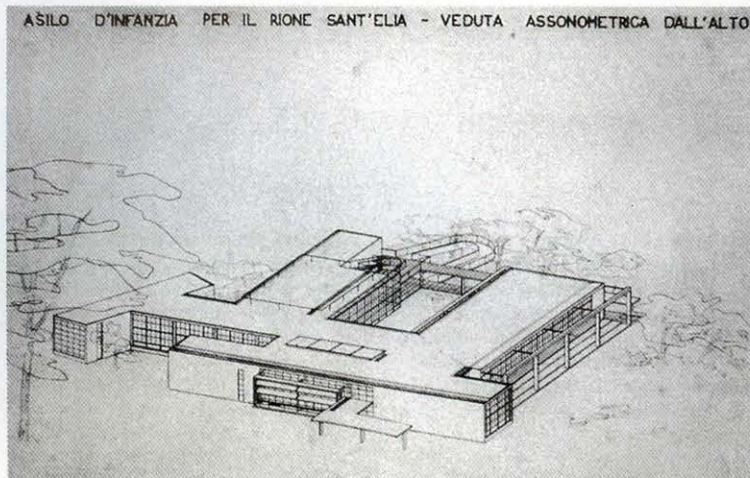
En la tercera sección, Planos y proyectos para la Como moderna, se examina la relación del arquitecto con la propia ciudad, analizando aquellos proyectos que giran en torno al concurso para el plan de urbanización que Terragni ganó en 1934, en colaboración con Bottoni, y nunca llegó a realizar.

La cuarta sección está dedicada a los Manifiestos y monumentos, y en ella se muestran los grandes concursos para la capital.

En la sección de Pintura se muestra la evolución de Terragni, que pasa de hacer cuadros representando a sus amigos, a concebir la pintura en su dimensión más privada.

La sección siguiente, dedicada a las Memorias, ilustra los proyectos para tumbas y monumentos, de los que emergen el rigor y la compostura, desprovista de retórica, con los que Terragni afronta el tema de la celebración, sea ésta pública o privada.

A continuación, se pasa a la Experimentación de las formas, donde Terragni aborda tanto el tema de la vivienda privada, desarrollando nuevas soluciones formales en la relación espacio interno- espacio externo, y en los volúmenes, como el de los edificios públicos, donde la experimentación sobre las formas se libera progresivamente de cada formulación teórica para llegar al aca-



bado formal del proyecto para el asilo Sant'Elia, síntesis de su incesante búsqueda formal.

La exposición se cierra con la sección dedicada a los últimos proyectos, realizados después de 1939: aquí se incluyen los bocetos relativos a los encargos que Terragni se vio obligado a abandonar, primero por su incorporación a filas, y más tarde

por la guerra. Son bocetos muy significativos que van hacia una nueva complejidad formal, que puede apreciarse en el proyecto para la Casa Giuliani Frigerio.

Cierran la exposición los diseños del frente ruso y el último proyecto para una catedral, que Terragni realizó pocas semanas antes de su muerte. ■

JOSEP LLUIS SERT ARQUITECTO EN NUEVA YORK

MUSEU D'ART CONTEMPORANI
BARCELONA. DEL 3 DE ABRIL - 29 DE JUNIO DE 1997

Josep Lluís Sert (1902-1983), el arquitecto español que ha ejercido una mayor influencia en el ámbito internacional a lo largo de este siglo, es también el principal responsable de la introducción del movimiento moderno en nuestro país. Junto a otros jóvenes arquitectos, en 1930 funda el GATCPAC (Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura). Su trabajo de esta época culmina con la realización del pabellón de la república española en París el año 1937, donde se muestra el Guernica de Pablo Picasso junto con obras de Joan Miró, Alexander Calder y Julio González. En 1939, Sert se ve obligado a exiliarse de modo permanente y decide trasladarse a Nueva York.

Esta exposición, producida por el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, muestra la obra de Sert durante los primeros años de su exilio, desde 1939 hasta mediados los 50, los años que vivió en Nueva York. Síntoma de la cultura europea que durante la guerra debe emigrar a Norteaméri-

ca, Sert evidencia asimismo el desplazamiento de la capitalidad del arte y la arquitectura al entorno neoyorkino. Este período propiciará la colaboración de Sert con varios artistas, como Hans Hofman y Constantino Nivola. Un caso singular lo constituye el film 8 x 8, realizado por Hans Richter, en el que Sert interviene junto a Marcel Duchamp, Max Ernst, Jean Cocteau y Frederick Kiesler.

La exposición muestra dibujos y bocetos originales provenientes del archivo Sert en la universidad de Harvard, que en su mayor parte se exponen por primera vez y se complementan con documentos fotográficos. La colaboración de Sert con artistas se muestra a través de óleos, bajo-relieves y esculturas de Hofmann, Nivola, Léger y Calder, así como a través del film 8x8. El catálogo que se editará con motivo de la exposición recoge los principales escritos de Sert de este período, junto con ensayos de Joan Ockman, Eric Mumford, María Rubert y Josep M. Rovira. ■

LIBROS

MONOGRAFIA PARA LA REVISTA WERK,
BAUEN+WOHNEN

ALEJANDRO DE LA SOTA

La obra de Alejandro de la Sota recibió en los últimos diez años cada vez más reconocimiento, tanto a nivel nacional como internacional. El éxito tan rotundo, aunque tardío, de esta obra se debe quizás más a las imágenes elegantes y aparentemente modernas de sus edificios, que a un entendimiento profundo de la forma de pensar y trabajar que han llevado a su autor a realizarlos tal como se nos presentan hoy en día. Esta sospecha se confirma a medida que el observador atento se va dando cuenta de que el conjunto de estos edificios no representa una unidad formal homogénea basada en una actitud ideológicamente moderna, sino que son más bien el resultado de una forma de hacer, de resolver unas necesidades espaciales y darles forma sin principios preconcebidos ni tabúes. La obra de Alejandro de la Sota encaja, al contrario de lo que parece a primera vista, difícilmente dentro de las tendencias de la Arquitectura internacional. Por eso nuestra presentación de la obra de Alejandro de la Sota no se basa tanto en un análisis histórico artístico de su herencia, sino en un acercamiento a la manera de pensar y trabajar de su autor, y por ende a su personalidad difícilmente separable de su obra.

Todos los artículos están escritos en plan relato por personas que en algún momento compartieron una parte de la vida profesional de este Arquitecto, como colaboradores en su estudio, constructores, compañeros de profesión, clientes o amigos. A través de la información de primera mano, la obra de Alejandro de la Sota, tan encantadora, en el propio sentido de la palabra, como misteriosa, se nos presenta como el resultado coherente de una

búsqueda solitaria de una persona extraordinariamente inteligente y sensible. Sus largos años de trabajo al margen del mundo de los arquitectos, su escasez de trabajo continua y como consecuencia su paso por varias épocas de trabajo como funcionario —todo, datos incomprensibles desde el punto de vista actual— no hacen más que confirmar que todo intento de profundizar en la obra de este Arquitecto requiere un conocimiento más profundo de la singularidad de su forma de trabajar, de ver la Arquitectura y, para él era lo mismo, de ver la vía. ■

C o n t e n i d o :

W. Durrer - Introducción**M. A. Baldellou** - El arquitecto en su entorno; un acercamiento biográfico.**J. A. Corrales** - Recuerdos de la colaboración con A. de la Sota en la residencia infantil de Miraflores.**M. Gallego** - El sentimiento arquitectónico de la prefabricación: de la casa unifamiliar de Villalba y Orense.**V. López Coto** - La obra-proceso abierto: la facultad de Matemáticas en Sevilla.**E. Guzmán** - La relación cliente-arquitecto: Taba y Santo Domingo.**J. Capella** - El desarrollo de un proyecto: Centro de Cálculo en Madrid.**J. Llinás** - Descubriendo el edificio del Gobierno Civil de Tarragona.**Pedro de Llano** - Dibujo-Plano-Construcción: la representación gráfica como instrumento de proyectar.**C. Puente** - Alejandro de la Sota como maestro y profesor. La enseñanza como reflejo de una visión de la Arquitectura.**M. A. Baldellou** - El carácter de la obra.**W. Durrer** - La vivienda: el ser humano en su entorno construido: Cesar Carlos-Sto Domingo-La Caeyra-Mar Menor.LA PLAZA EN LA ARQUITECTURA
CONTEMPORÁNEAPAOLO FAVOLE
Ed. Gustavo Gili S.A.

LA PLAZA EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA



PAOLO FAVOLE

GG

Paolo Favole nos ofrece una panorámica de las actuaciones en el espacio público llevadas a cabo, en diversos países del mundo, a partir de los años cincuenta. Cronológicamente empieza en 1948 con la construcción, en Costa de Marfil, de un remedo de la Plaza de San Pedro del Vaticano y llega hasta obras recientes como la Plaza de la Constitució de Gerona. En total aparecen una cincuenta de ejemplos que muestran, por si no lo sabíamos de antemano, la gran heterogeneidad de casos que, supuestamente, se engloban en el término plaza. En efecto, son evidentes las grandes diferencias existentes entre el Capitolio de Chandigarh, las plazas de barrio de Gracia de Barcelona, Kikar Levana en Tel Aviv o de Italia en Nueva Orleans. Responden a circunstancias y criterios urbanos muy distintos, incluso dispares. En cualquier caso, el interés del libro reside en ofrecemos ese gran abanico de soluciones urbanas que se han producido durante las últimas décadas. Un cierto grado de aleatoriedad es comprensible en una selección de este tipo. No obstante, el autor hace un recorrido sistemático a través de los diferentes continentes.

El libro consta de una primera parte o intro-

AAVV. CONVERSACIONES EN TORNO A
ALEJANDRO DE LA SOTA.

Ed. Departamento de proyectos ETSAM.

Se recogen en esta publicación las intervenciones que tuvieron lugar en la Escuela de Arquitectura de Madrid en marzo de 1996 en un emotivo encuentro en torno a la arquitectura y la persona de Alejandro de la Sota, organizado por el Departamento de Proyectos, (ver Arquitectura nº 305).

Como expone Miguel Ángel Baldellou en su intervención, este homenaje, aunque tardío y póstumo, era algo debido por la Escuela. Las jornadas se estructuraron en tres sesiones, mesas redondas, formadas cada una por un ponente y cuatro conversantes.

Las contribuciones por su propio origen, unas mesas redondas de urgencia a un mes de la muerte de Alejandro de la Sota, renuncian a cualquier pretensión de aportar nada decisivo al conocimiento de la arquitectura de su protagonista. Sin embargo ofrecen un valioso conjunto de visiones personales, motivadas, la mayoría de ellas, por la devoción y el recuerdo emocionado a un amigo y maestro, al que gustaba hablar de arquitectura como diversión y con alegría. ■

Alberto Humanes

ducción en la que Favole reflexiona sobre el tema de la plaza, seguida de la relación de obras con información gráfica acompañada del correspondiente comentario-descripción.

Muchos de los ejemplos presentados no encajan en el teórico modelo de plaza clásica insertada en el interior del tejido urbano, en la que el espacio queda claramente conformado mediante fachadas continuas en todo el perímetro. Probablemente, el cambio de escala así como las ideas urbanísticas del Movimiento Moderno no son ajenos a esa realidad. Por un lado la ciudad se ha extendido en mancha de aceite y, asimismo, han surgido nuevos espacios públicos que no necesariamente responden a las premisas históricas de ese elemento básico. Por otro lado, el M.M. cargó el acento sobre la arquitectura y el problema de la vivienda en detrimento de la dimensión ciudad o, más bien, su visión urbana tiende a una simple agregación residencial.

Señala Favole esa secuencia que, llegando primero hasta el siglo XIX, sigue con una época de rechazo o indiferencia a la plaza y acaba en un cierto grado de recuperación producido durante los últimos años. Sin embargo, ahora el concepto se ensancha y abarca multiplicidad de situaciones urbanas, algunas de ellas quizás demasiado alejadas de la idea primigenia. Muchas veces se ha actuado en la ciudad construida debido a la desestructuración de un espacio o a su degradación. En estos casos, solamente se puede incidir en la zona interior o pavimento y prácticamente nada en la envolvente. Un correcto camino de diseño, subrayado acertadamente por el autor como consecuencia del análisis de las obras, es la creación de un paisaje interior. Un buen ejemplo de ello es la Plaça del Països Catalans o plaza de la Estación de Sants en Barcelona, de Viaplana y Piñón, que aparece en la aportada del libro. Resulta un excelente ejercicio de composición con un lenguaje estructuralmente moderno en el mejor sentido de la palabra. En otros ejemplos se ha destacado el diseño del suelo adjudicándole un gran protagonismo, sea por el nulo interés de la arquitectura circundante, sea por un afán de recalificar el lugar.

En Chandigarh, Brasilia o incluso La Défense, nos encontramos con un tratamiento de grandes espacios abiertos, en los que la arquitectura tiene el papel preponderante y, automáticamente, el suelo deviene neutro y secundario. En otros casos, la actuación se reduce a la modesta función de urbanizar un espacio; pero una sabia combinación de pavimento y jardinería, y la producción de imágenes caracterizadas pueden dar lugar a una buena solución, que contribuye eficazmente a calificar ese punto de la ciudad. Tal, la zona centrada a la Universidad de Tel Aviv y, en menor medida, el City Hall Plaza de Boston.

Menos interés tienen plazas de nueva construcción como las de las "new towns" británicas y también escandinavas, que casi se reducen a meros espacios de consumo sin soporte

residencial ni de equipamientos. Son lugares monofuncionales, que así quedan empobrecidos por esa falta de diversificación de usos sumado a un diseño anodino. En cambio, aspectos plásticos destacables junto a la presencia de un hotel, sala de conciertos y galería comercial configuran el centro cívico de Tsukuba de Arata Isozaki. Esos ingredientes aseguran su focalidad en ese centro urbano de nueva fundación.

Pura escenografía más o menos postmodernista es la Plaza de Italia en Nueva Orleans. En otras hay una concepción casi puramente escultórica. Antiguamente, una única escultura señalaba, en muchos casos, el centro de la plaza con un protagonismo concreto y contenido. Ahora se muestran ejemplos en los que un grupo de objetos escultóricos constituyen la principal actuación en el espacio. Otra versión es el tratamiento plástico y volumétrico que se da a ciertas piezas del mobiliario urbano o incluso a los propios edificios individualizados.

En un análisis global hay que considerar el

CURSO ABIERTO, lecciones de arquitectura para arquitectos y no arquitectos.

JAVIER CARVAJAL

Colección: Textos dispersos, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

La colección Textos dispersos ha conservado, desde su creación, la vocación de difusión del pensamiento arquitectónico de forma coherente y continua. Cada autor selecciona entre sus escritos los que considera más adecuados para ofrecer una visión íntegra de sus ideas. Por eso cada uno de los diez libros editados en esta colección ha consistido en la agrupación de ensayos sobre teoría, crítica o historia de la arquitectura que ya habían sido publicados anteriormente, por cada autor respectivo, en distintos medios y momentos, reunidos por él mismo de forma unitaria.

El presente libro no constituye un conjunto de escritos dispersos en el sentido antes descrito. En primer lugar, porque no han sido publicados anteriormente; y en segundo lugar, porque corresponden a un conjunto completo de lecciones académicas recientes del arquitecto y profesor Javier Carvajal en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra. El hecho de que estas lecciones se pensaran abiertas a todo tipo de estudiantes, no sólo de arquitectura, y el que se centraran en los aspectos más esenciales de la disciplina, hacen de ellas un documento extraordinario para la difusión de la arquitectura.

Este libro se publica como complemento de la estupenda monografía "J. Carvajal, arqui-

binomio suelo y contexto, pavimento y envolvente, de los que habla el autor. Es útil tener en cuenta esos dos elementos para ver las posibilidades que hay de actuar sobre uno y otro. Sin embargo, en la plaza es donde menos hay que perder de vista esa otra dualidad representada por la estructura física (que incluye el binomio anterior) y la faceta sociológica ligada a los usos tanto de los edificios como del propio espacio interior, así como al propio diseño. A todo ello habrá que añadir siempre que sea posible el "genius loci", que puede aportar ideas a la hora de diseñar, las cuales tendrán la gran ventaja de su caracterización, pues por definición estarán enraizadas en el lugar.

Sobre este mismo tema hay algunos antecedentes publicados estos últimos años. Entre ellos, el progetto della piazza de Claudio Rosetti, que es una aportación teórica mucho más extensa. ■

Josep Oliva

tecto", que sobre sus proyectos y obras realizadas ha editado la Fundación Cultural COAM. En Javier Carvajal se han conjugado desde muy temprano su condición de arquitecto con la de enseñante. Esta última es igualmente determinante de su vida profesional. Por ello, si el libro de la Fundación se centra en su labor creativa, éste se quiere dedicar a parte de su labor docente, publicando estas conferencias que, por lo dicho anteriormente, consideramos un instrumento indispensable para el conocimiento de su pensamiento arquitectónico. Dicho pensamiento, a lo largo de muchos años, se ha transmitido a miles de alumnos por contagio, que es como decía Baroja que transmiten la cultura los auténticos maestros. Ahora, publicado, esperamos que siga contagiando la afición por la arquitectura a muchas más personas, arquitectos o no, que, como ilusionaba en su última lección académica en la Escuela de Arquitectura de Madrid, puedan redescubrir ese misterioso acento que la Arquitectura guarda como voluntad de dar al hombre su integrada entidad, en la que se identifican la alegría de la eficacia técnica y la belleza que el hombre, aun sin saberlo, necesita y reclama. ■

Alberto Humanes

ENTRELAZAMIENTOS

STEVEN HOLL.

Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1997

En 1989, Princeton Architectural Press publicó, Ancloring, (Anclajes), un precioso libro muy cuidado en su edición por el propio arquitecto, que recogía el trabajo del estudio de Steven Holl entre 1975 y 1988. Bajo la idea de que la arquitectura se configura según un entorno determinado condensando el significado de la historia particular de éste en un programa funcional y social, se nos proponía un recorrido por todos los proyectos y realizaciones de ese período, considerando esencialmente la importancia de anclar la arquitectura en la historia y características de cada entorno.

El pasado año, la misma editorial universitaria publicaba su continuación, Intertwining, (Entrelazamiento), igualmente cuidado por su autor, en donde se reafirman las convicciones anteriores; aunque si en el primero se abogaba por lo universal en lo específico y lo absoluto en lo relativo, en éste se propone relacionar una arquitectura del entrelazamiento con una arquitectura fenomenal de la experiencia cotidiana. Este libro, traducido y publicado recientemente por Gustavo Gili, Entrelazamientos, con formato y diseño idénticos al original, recoge el trabajo de Steven Holl realizado entre 1989 y 1996. La primera observación que nos sugiere es que en estos años el estudio se ha internacionalizado y las obras y proyectos se realizan en muchos países diferentes. Entre las realizaciones destacan: los grupos de viviendas en Fukuoka y en Chiba, Japón, y la casa Stretto en Dallas; entre los pro-

yectos, los interesantísimos para el Palacio del Cine en Venecia, para el Museo de Helsinki o para la Capilla de San Ignacio en Seattle, además del sorprendente conjunto de propuestas denominadas Edge of a City (Límites de una ciudad), proyectadas entre 1988 y 1991 para Cleveland, Phoenix, Rochester, Dallas y Nueva York, de las que dio puntual noticia la revista Arquitectura (nº290, enero 1992).

Las sugerentes ideas de Steven Holl enlazando la arquitectura con la fenomenología de la percepción entrelazada de su escenario, así como su vocación experimental, mantenida en todos sus proyectos, que componen una valiosa obra personal e imaginativa, hacen de este libro una aportación de gran interés. Con Entrelazamientos, nos dice el propio Holl, iniciamos un nuevo capítulo de Anclajes, donde el entorno/situación son tanto sujeto y objeto, existencia y esencia.

Nuestro objetivo no es sólo una arquitectura del sentimiento, sino también un entrelazamiento de lo subjetivo y lo objetivo. Queremos dotar al espacio de fuertes propiedades fenomenológicas y, al mismo tiempo, elevar la arquitectura al nivel del pensamiento. ■

Alberto Humanes.

Nota: Coincidiendo con esta edición, la revista El Croquis ha dedicado un número monográfico que, de la mano de Alejandro Zaera y Kennett Frampton, presenta las producciones más interesantes del estudio Holl en los últimos diez años.

PLAN GENERAL DE ORDENACIÓN URBANA DE MADRID

Ed. José Luis Suárez, IESE

Editado por José Luis Suárez, del IESE, y patrocinado por Caja de Madrid y el Ayuntamiento de la ciudad, acaba de aparecer el libro "El Nuevo Plan General de Ordenación Urbana de Madrid", en el que se pasa revista a las oportunidades para los operadores urbanos.

Esta obra, cuyo prólogo ha corrido a cargo de José María Álvarez del Manzano, Alcalde de Madrid, está dividida en dos partes: Trabajar con el plan (El Nuevo Plan general: proyecto de ciudad; Estructura del Plan. Funcionalidad prevista, terminología y sus determinaciones; Organización del Nuevo Plan General; Los contenidos jurídicos y urbanísticos del Plan: su incorporación al ordenamiento jurídico; Operaciones de Iniciativa Pública: el Centro Histórico; Licencias: mejoras en la información y reducción de tiempos) y La actividad inmobiliaria a partir del Plan (Madrid,

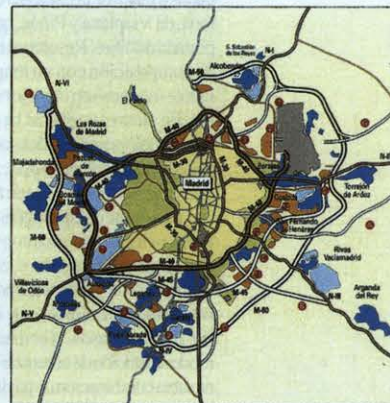
de región periférica a nexo de unión: riesgo y oportunidades en el marco de la Unión Europea y previsiones del Plan; Contenido del Plan: principales áreas de colaboración con la actividad privada; La vivienda en Madrid. Situación, tendencias y previsiones desde el Nuevo Plan General; El soporte de la actividad económica: suelo para actividades económicas, comunicaciones, plataformas, logísticas e infraestructuras; Los operadores urbanos ante el Plan. Expectativas de reactivación económica en las actividades relacionadas con el sector inmobiliario).

Entre las firmas que han colaborado en la elaboración de este libro destacan: Ignacio del Río, Luis Rodríguez-Avial, José Ignacio Gómez, Paulino Martín, Sara de la Mata, Ana Perpiñá, Amalia Castro-Rial, Pedro García, Javier García, Luis Ortiz y Juan Miguel Villar Mir. ■

El Nuevo Plan General de Ordenación Urbana de Madrid

Oportunidades para los operadores urbanos

Editado por JOSÉ LUIS SUÁREZ, IESE



NOTICIAS

LA FUNDACIÓN CASA Y ESTUDIO DE FRANK LLOYD WRIGHT RESTAURARÁ LA ROBIE HOUSE

En febrero de 1997, la Fundación Casa y Estudio de Frank Lloyd Wright se hizo cargo de la gestión de la magnífica Robie House, la obra que el arquitecto nos dejó en el campus de la Universidad de Chicago. La Fundación reconverterá este edificio de 1909 en un museo de viviendas históricas y se encargará de organizar visitas guiadas y cursos relacionados con la materia.

La Casa Robie permanecerá abierta durante los diez años que durará este ambicioso proyecto, lo que supondrá una oportunidad irreplicable para que los visitantes puedan seguir, en vivo, todo lo que supone un proceso de restauración. Durante el mes de agosto, las visitas guiadas se acomodarán al siguiente horario: días laborables a las 11 am, 1 pm y 3 pm, y fines de semana, horario continuado de 11 am a 3:30 pm.

En agosto, también tendrá lugar la inauguración de la magníficamente provista librería del Museo, situada en lo que, en su día, fue el garaje de la vivienda, con capacidad para tres coches. En la librería podrán adquirirse casi 100 títulos referidos a Wright, entre los cuales destacan 3 CD-ROMs. Además, la librería ofrecerá también una serie de objetos inspirados en los inmortales diseños del más conocido de los arquitectos de América.

Hoy en día, más de ochenta años después de la presentación de la Robie House en 1909, el edificio sigue siendo uno de los más admirados del mundo. El mismo Wright lo denominó "la Piedra Angular de la arquitectura moderna". Supone la quintaesencia del estilo de las Casas de la Pradera con sus vertiginosos planos horizontales, sus impresionantes voladizos y largos ventanales de artísticas vidrieras.

Al mismo tiempo, en el Jardín Botánico de Chicago, situado en Glencoe, Illinois, del 6 de septiembre al 9 de noviembre de 1997, se podrá visitar la exposición "Frank Lloyd Wright: Drawing Inspiration From Nature". Esta muestra recoge una amplia selección de objetos que no han sido expuestos con anterioridad e ilustran la profunda influencia de la naturaleza en los primeros trabajos y en la filosofía del arquitecto americano. ■

Porcelanatto recibe la Mención de Honor valenciana al Patrocinio del Deporte

La firma Porcelanatto, de Castellón, junto a Kelme (Alicante) y Airtel (Valencia), ha sido galardonada por su gran labor en el patrocinio del deporte valenciano. Este premio le ha sido concedido por la Consellería de Bienestar Social y la Direcció General de L'Esport de la Generalitat Valenciana y entregado, el pasado 5 de junio, por D^a Marcela Miró, Consellera de Bienestar Social.

Porcelanatto, líder en la fabricación de materiales cerámicos, ha tenido así su reconocimiento al apostar por el deporte como manera de asentar su marca y promocionar su producto. En concreto, esta firma apoya a la vela, ciclismo en carretera, mountain-bike, baloncesto, frontón y fútbol-sala. ■

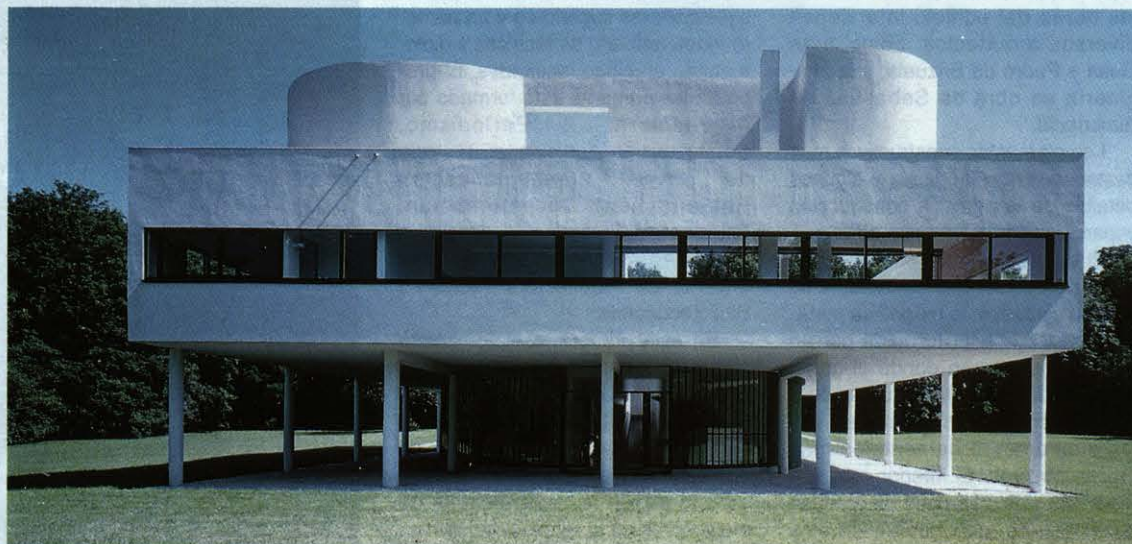
LA VILLA SAVOYE, RESTAURADA

Después de nueve meses de trabajos de rehabilitación, dirigidos por el organismo regional de conservación de monumentos históricos de Ile de France, la Villa "Les Heures Claires", edificada en Poissy, entre 1928 y 1931, por Le Corbusier, para los señores Savoye, ha vuelto a ser abierta al público.

Considerada como monumento histórico en 1965, la Villa Savoye

es sobre todo un manifiesto arquitectónico, de una pureza y una simetría extrañas. Propiedad del Ministerio de Cultura desde 1967, se encuentra bajo la tutela de la dirección del Patrimonio desde 1992.

Los trabajos de restauración —que han costado 2,45 millones de francos— han sido ejecutados por el arquitecto Bruno Chauffert-Yvart. ■



REHABILITACION DEL CONVENTO DE SANTA CRUZ PARA SEDE DE LA UNIVERSIDAD SEK DE SEGOVIA

Segovia, ciudad situada a 90 kilómetros al norte de Madrid, es conocida internacionalmente por su carácter monumental. Junto al acueducto romano, el alcázar y la catedral existen otros edificios históricos de excepcional valor artístico. En uno de estos, el convento de Santa Cruz, se instalará una universidad internacional SEK, donde se cursarán siete carreras superiores y varias diplomaturas.

El convento de Santa Cruz la Real, situado en el sector oriental, extramuros de la ciudad, en la vega del río Eresma, es donde se asienta el nuevo campus que la Universidad Internacional SEK va a poner en marcha a partir del curso 97-98.

Según la tradición, es en este lugar donde Santo Domingo de Guzmán funda la primera comunidad religiosa en 1218, sobre la cual recaerá la protección de Fernando III el Santo y su madre la reina Berenguela, Alfonso X el Sabio, Alfonso XI, Pedro el Cruel y Enrique II. No obstante, la estructura del convento actual es de finales del siglo XV (entre 1480 y 1490), fruto de una reconstrucción llevada a cabo bajo el mecenazgo de los Reyes Católicos, siendo su prior en esos momentos Fray Tomás de Torquemada, Inquisidor General del Reino. No es extraño, por otra parte, si recordamos que Isabel la Católica salió de Segovia para proclamarse como reina de Castilla en 1474. En las obras del edificio intervienen diversos arquitectos, como Juan Guas y Pedro de Brizuela; y la imaginaria es obra de Sebastián de Almonacid.

Los elementos constructivos más destacados son la iglesia y algunos detalles de la primitiva construcción esparcidos por el inmenso edificio.

El templo presenta un estilo gótico isabelino, del que su fachada es la mejor muestra: la magnífica portada plateresca está formada por un arco trilobulado, en donde el grupo de la Piedad, el Cristo crucificado y los escudos de los monarcas son los elementos ornamentales más representativos. El interior está formado por una sola nave de grandes dimensiones, que consta de seis

bóvedas de crucería, de las que el coro ocupa las dos primeras. Junto a uno de los laterales de la nave se dispone un claustro, en cuyo centro hay una fuente gótica; conserva cuatro capiteles antiguos y varios arcos románicos que quedan de la primitiva construcción.

Actualmente, la propiedad sobre el convento la ostenta la Diputación Provincial de Segovia, que, a su vez, ha acordado su cesión de uso como centro universitario a la Universidad Internacional SEK; ésta es la que deberá afrontar la restauración de todo el conjunto monumental. Se observa así una buena muestra de colaboración entre instituciones públicas y privadas en la recuperación y salvaguarda de un complejo arquitectónico tan singular para la ciudad de Segovia, que fue declarado Monumento Histórico Nacional, según decreto de 3 junio de 1931.

La nueva universidad desarrollará, en una primera fase, un total de siete carreras superiores y un número indeterminado de técnicas y diplomaturas en cinco facultades. El grupo de las primeras está formado por Arquitectura, Periodismo, Comunicación Audiovisual, Historia de Arte (especialización Restauración), Documentación, Psicología y Biología.

El segundo grupo lo forman, entre otras, Arquitectura Técnica y Biblioteconomía.

En esta primera fase de actuación se plantea la rehabilitación de una parte del conjunto para acoger la sede de la Universidad SEK. En futuras fases y años sucesivos, se acometerá la rehabilitación total del edificio según las necesidades de crecimiento de la Universidad. ■

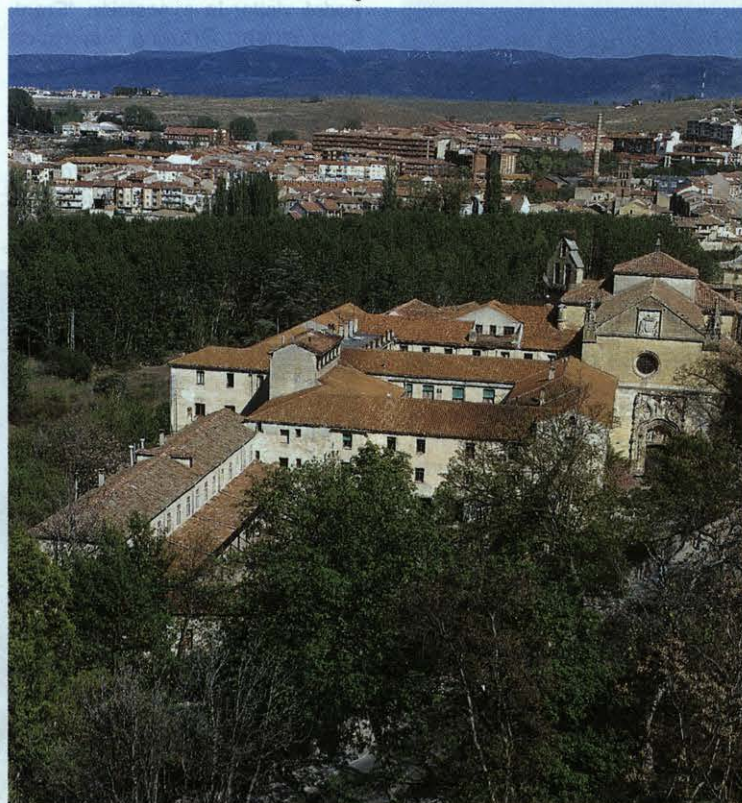


FOTOS: FERNANDO PENAUSA

Promotora: Universidad SEK
 Proyecto: Ismael Rodríguez Gradilla. Taller de Arquitectura.
 Institución Internacional SEK
 Dirección Facultativa: Ismael Rodríguez Gradilla, arquitecto.

Jesús Carralón Arribas, arquitecto técnico
 Sup. de actuación: 5.500 m²
 P.E.M.: 298.000.000 pts.
 Plazo de ejecución: 6 meses
 Constructora: TILMON S.A.

Convento de Santa Cruz, levantado a finales del siglo XV.





Portada plateresca, compuesta por un Cristo crucificado y los escudos de los reyes.



UN ENCUENTRO DE ARQUITECTOS SOBRE LAS TORRES DEL MEDITERRANEO

“La torre desencadenada: tentaciones de uso”. Este es el elocuente título del cuarto “encuentro ischitano” organizado por el IsAM (Instituto para la Arquitectura Mediterránea) el pasado mes de abril. Después de los encuentros de los años pasados, dedicados a la casa mediterránea –cuyos proyectos serán próximamente publicados en el primer cuaderno del Instituto–, el tema de confrontación propuesto a los arquitectos participantes sale de la urgencia de superar los retos de una mentalidad vinculista y pasiva que anula cualquier posibilidad de actuación sobre el patrimonio histórico, para proponer su utilización en una relación directa y comprometida con la modernidad.

Las torres de guardia que marcan las costas del Mediterráneo representan, en este sentido, una extraordinaria posibilidad de experimentación. “Puntos fuertes” de un sistema histórico de relaciones entre las distintas localidades que asoman al mar, constituyen unos observatorios privilegiados de control del territorio y de comunicación e intercambio dentro de una hipotética “red mediterránea”.

El IsAM ha lanzado un programa ambicioso que, desde la formalización de un banco de datos sobre las torres costeras, se desarrollará mediante la elaboración de una serie de proyectos para su reutilización como centros de actividades artísticas y culturales ligadas al Mediterráneo, en una perspectiva de intercambio y confrontación entre los distintos lugares.

Cada torre presenta, pues, unas

connotaciones que derivan desde su peculiar relación con el lugar, con su uso primitivo, con su historia. El proyecto moderno tendrá que interpretar estos caracteres no tanto como aspectos de simple conservación, sino de estímulo a reanudar una continuidad histórica de usos que tiene que llegar hasta hoy.

Los arquitectos españoles, María Hurtado de Mendoza y Lucrecia Enseñat; los italianos, Alberto Alessi y Antonello Monaco; el estadounidense, Luigi Centola, y el canadiense, Philippe Lupien, han sido llamados a formular unas soluciones para el “Torrione” de Forio, edificado en 1480, en la isla de Ischia como baluarte de defensa contra las incursiones de los corsarios berberiscos. Esta torre es el elemento de mayor relevancia arquitectónica y paisajística de un antiguo sistema defensivo que llegó a contar con dieciséis torres. Representa hoy un ejemplo emblemático de abandono y, a la vez, de supervivencia en el inconsciente colectivo por su fuerte presencia visual sobre la masa construida del pueblo.

Los arquitectos invitados por el IsAM se enfrentarán con unos proyectos de instalación temporal en el “Torrione” que sepan interpretar su estratégica presencia territorial y su utilización como centro de actividades artísticas estacionales. Propuestas “ligeras” en cuanto a impacto estructural, pero con una fuerte carga evocativa, capaz de estimular la reapropiación de la torre por parte de la comunidad local. ■

Antonello Monaco

MIGUEL FISAC RECIBIO EL PREMIO CAMUÑAS DE ARQUITECTURA

El pasado 12 de junio, el arquitecto Miguel Fisac (Ciudad Real, 1913) recibió el VII Premio Antonio Camuñas, otorgado por la Fundación del mismo nombre que, cada dos años, premia así a un arquitecto español. En esta ocasión, el jurado eligió por unanimi-

dad a Miguel Fisac, debido a “sus méritos profesionales y humanos, a la alta calidad de su obra arquitectónica y a su trascendencia a nivel internacional, y muy especialmente por su importantísima aportación a la arquitectura religiosa de nuestro siglo”. ■



CALENDARIO

Arquitectura

Comillas (Cantabria). Palacio Sobrellano.	Julio y agosto.	"Juan de Herrera".	Exposición y ciclo de conferencias sobre este arquitecto, con motivo del cuarto centenario de su muerte. Se compone de dibujos originales, objetos, cuadros, maquetas, libros originales y fotografías.
Madrid. Sala de Exposiciones de los Nuevos Ministerios. Pº de la Castellana, 67.	Hasta el 20 de julio.	"Giuseppe Terragni".	Exposición monográfica constituida por bocetos, dibujos originales, maquetas y fotografías de los proyectos realizados por este arquitecto italiano.
Santander. Palacio de la Magdalena.	Del 11 al 25 de julio.	"Taller de arquitectura".	César Portela dirige esta actividad dentro de la "IV Bienal de arquitectura", en los cursos de verano de la UIMP.
El Escorial (Madrid). Euroforum Felipe II y otros.	Del 14 al 18 de julio.	"Las infraestructuras del futuro en las ciudades globales".	Curso de verano de la Universidad Complutense dirigido por el director general de Urbanismo y Planificación regional de la Comunidad de Madrid, Pedro Ortiz, y en el que participan diversos arquitectos y urbanistas de todo el mundo.
Santander. Palacio de la Magdalena.	Del 14 al 18 de julio.	"IV Bienal de Arquitectura. Injertos: pensamientos periféricos en torno a la arquitectura".	Seminario integrado en los cursos de verano de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, que dirigen Luis Moreno Mansilla y Luis Rojo de Castro.
El Escorial (Madrid). Euroforum Felipe II y otros.	Del 21 al 25 de julio.	"La arquitectura del aeropuerto".	Curso del programa veraniego de la Universidad Complutense en el que participan numerosos arquitectos de todo el mundo (Bofill, Rogers, Andreu, Von Gerkan...) y que dirige Fernández-Galiano.
Barcelona. Centro de Cultura Contemporánea.	Hasta el 31 de agosto	"Grupo R. Una revisión de la modernidad, 1951-1961".	Exposición documental dedicada a este histórico grupo de arquitectos (Coderch, Bohigas, Sostres, Moragas, entre otros) que, en los años cincuenta, reunió en Barcelona a profesionales de distintas generaciones con el objetivo común de defender la arquitectura moderna.
Venecia (Italia). Pabellones del Castello Garden y otros.	Hasta el 9 de noviembre.	"Bienal".	Propuestas de artistas de todo el mundo, completadas con festivales de teatro, cine y música, además de propuestas relacionadas con la arquitectura.
Bruselas (Bélgica). Fondation pour l'Architecture. Rue de l'Ermitage, 55.	Hasta el 17 de agosto.	"Urban renaissance: exhibition details".	Maquetas, fotografías, planos y vídeos integran esta exposición que presenta distintos proyectos y construcciones de treinta ciudades europeas.
Montréal (Canadá). Centre Canadien d'Architecture. Rue Baile, 1920.	Hasta el 28 de septiembre.	"La arquitectura de la confianza: Los parques temáticos de Disney".	Muestra que recoge las construcciones dedicadas al ocio y la diversión que constituyen los parques temáticos de Disney, en las que los índices de seguridad son fundamentales.
Madrid. Sala de Exposiciones de los Nuevos Ministerios. Pº de la Castellana, 67.	Del 23 de septiembre al 9 de noviembre.	"Correa-Mila".	Exposición monográfica de nueva creación realizada en colaboración con los propios autores. Recoge la extensa trayectoria profesional de su estudio, mediante documentos originales, maquetas, mobiliario y objetos de diseño.
París (Francia). Galerie de l'Assemblée Nationale.	Del 15 de octubre al 15 de diciembre.	"Architecture du XX siècle: le patrimoine protégé".	Exposición montada con ocasión de haberse alcanzado el primer millar de edificios protegidos del siglo XX. Representa el primer acercamiento a los edificios seleccionados, atendiendo a las principales características regionales.
Seattle (Washington, EE.UU.). Seattle Art Museum. 100 University Street.	Del 23 de octubre al 4 de enero de 1998.	"Leonardo Lives: The Codex Leicester and Leonardo da Vinci's Legacy of Art and Sciences".	Exposición dividida en tres partes, la primera de las cuales está dedicada a una introducción general al arte renacentista. El capítulo central muestra las características del Codex Leicester. La tercera parte expone las influencias de Leonardo en otros artistas a través de los años.
La Habana (Cuba). Convento de San Francisco. Plaza de San Francisco.	Del 13 al 17 de julio de 1998.	"IV Congreso Internacional de rehabilitación del patrimonio arquitectónico y edificación".	Congreso que reunirá a setecientos expertos de todo el mundo, que expondrán sus trabajos y ponencias dirigidos a la creación de un plan de acción general que asegure realizaciones concretas en rehabilitación, mantenimiento, conservación y gestión del Patrimonio.

ENGLISH

English translation by Paula Olmos

The purpose of form

Miguel Ángel Baldellou

The taxi driver told me it was difficult to say where the entrance was. It was not a trivial remark. He was talking about a "thing" which was a work of architecture. He would never have said the same about a "thing" which would have happened to be an sculpture, for example.

It was not any "temporal structure". Nor a "falla".

It was, and everybody knew it in advance, one of the most important works in the history of recent architecture, it was probably trumpeting some future style. Thanks to it, the world would know about the City. Even in America, people would be able to find it on a world map. The city would be "promoted" and would join the circuits of the most demanding cultural offer. An alien culture, though, unexpected and even obtained by means of residual funding. Nevertheless, the very material cost of the operation guaranteed its own galactic rentability.

It was widely acknowledged that the quality of the architectural work was guaranteed by "one of the world's best architects", famous for some of his works and other difficult to realize projects. He had even been laureate with "the Nobel Prize".

The aim and basis of all those forms remained unclear, though. But it was not necessary to understand them. This difficulty, could even enhance the project's "originality", its singularity. The forms would be considered a kind of logo, which would define the city's own personality and relate to the strange "Institution" which financed the operation.

I had already heard similar commentaries in other cities, related to other recent and also "surprising" interventions. Most of them museums. But, more and more frequently, this "surprise" factor was becoming somewhat of a shocking component for the users. And determined a kind of "visual weariness" directly proportional to the singularity of the form.

But, if the purpose of the form cannot be understood, if the initial astonishment

provoked by any progressive proposal cannot finish, then Form tends to its own purpose. It becomes a self-purpose.

If our world is running out of ideological, moral, economic and formal resources, it is probably due to the dreary state of a civilization which observes its own finale. As it usually happens in this kind of process, it experiences a disorder consisting in a return to childhood. The materialization of the signs of identity has always been the aim of architecture, and for the architect, this has always been his main challenge. He is an interpreter of an ideal, and when this happens not to exist, the result is just the absurd and senseless. Sometimes, just personal resistance.

When none of it is involved in the problem, the solution is always erratic. Any solution. If architecture is basically, according to its formal conception, an over-determined question, the lack of particular solutions makes of the problem an insoluble one. That is the reason of the importance assumed in some cases by concepts as the "site", the "programme", the "idea" or simply the "formal will" of the author.

In this sense, the determination of the author of "Discourse about the Cubic Form" is as formal as Scharoun's standpoint. The "mystic" and "acoustic" basis, respectively, of these two authors gives place, in both of them, to an autonomous form. Mendelsohn's formal resources, applied in his *Einsturmturm* are similar to those used by Shöckel, which determined his personal trademark. Which is also apparent in his American synagogues.

Helpless, on their own, abandoned in their search for an ideal by the Institutions which should undertake it, the architects face reality as a simple mirror. A mirror which gives us, in return, our own deformed image, the monstrous likeness of our own collective unconscious. Always our crisis, always our deficiencies. Historically accustomed to play against everybody, they take the initiative and thus, risks which are not their own. That is

why I tend, more and more frequently, to insist on the necessary moral authority as our last and probably only possible resource. The insistence of some artists, whose proposals are simply enormous banalities, on their formalistic capacity, have led them to observe the convenience of a discreet retirement in order to essay a deeper study of the form.

A "dyslexic form" is replacing, in this troubled end of the century, its own contents. The absence of a purpose of the form, something so inscrutable, is determining that the form itself should be the purpose without representing either the form of that purpose.

The deviation provoked by the application, after the Second World War, of the laws of capitalism to architecture, implied the inner disintegration of the rational form promoted by a formalistic rationalism originated in intellectual effort. "Release the tension", this could have been the motto of the adjustment plan. But this resulted in the smooth and agreeable landing of the immense majority, welcomed by the market as useful experts in selling the new products. Nevertheless, when one visits the 1957 *Interbau* and compares it with the 1987 *IBA*, the nostalgia of our recent past becomes irresistible. The comparison between both operations indicates how the collective resistance has been transformed, at best, in individual survival. How the descent towards the abyss has been determined. How the formal efficiency has been relegated to a few altars dedicated to clonic Golden Calves.

The strong law of Form has been replaced by a weak and workable law. Like the bonds, forms are nowadays in the Stock Market. The most competent merchants in speculation obtain the best benefits without creating real goods. They just obtain illusion. But they are not magicians, nor priests. Architecture and Mysticism tried long ago to guess the relationship between Number and Geometry making of Form the logical consequence of both. But the ideological character of this operation became the main impediment for its consistency. From the very beginning, the origin of form has been something explored in order to obtain a categorization of the apparent which could legitimate the most diverse results. The artificial segregation of the poles of Reason and Form has had as a consequence the inescapable separation of the criteria determining both options. This separation becomes the origin of a perverted designing process just based on the image, when this image should generate reason, against which this ideology just justifies the resulting form. Thus, our culture has given place to diverse Rationalisms and Formalisms always conceived as opposed options.

Few arguments have been so much assumed and accepted by our subconscious system as the idea, propelled by an ingenuous functionalism, that function is the only reason and that this implies the necessary and sufficient relationship between reason and architectural form.

A series of internal contradictions determined by the trivial use of these terms,



reason, form and function, has perverted the architectural "thought" of the last years to such an extent that it seems impossible to redefine problems from this perspective. Because, the core of the debate, seems to have been displaced towards the margins in a move which benefits manipulation. Architectural Form and Reason are, consequently, the theme of all those newcomers from the marketing or the magazine journalism world, who play with a virtual reality created for the purpose. Once the limits between the coherence of form and reason (unnecessary by themselves) sufficiently blurred, we join a new context of senseless references which permits the maintenance of an alienated, not self-conceited, Form which has no need of a *raison d'être*.

The individual and isolated efforts employed in an attempt to dominate Form (those exerted by Mies or Kahn, just to mention two apparently distant examples, in designing their objects) have become pointless nowadays, in a world which has extensively decided to accept stupidity as the norm.

The problem is not an exaggerated conception of the autonomy of Form. No, the Formalistic passion which affected in the same way all those who tried to reduce form to its own essence and those who were dragged by its residues, and which produced disturbing and efficient results which went from silence

and absence to audible convulsions, is being widely attacked nowadays. The vulgarization of the designing process cannot maintain its melodramatic course. We are witnessing and old phenomenon which, nevertheless, seems to be more and more powerful each day.

The old denounce of such diverse people as Goya and Erasmus is, nowadays, pronounced with a weary voice which assumes the enormous and unmanageable power of the adversary.

The foolish insanity denounced by the Rotterdam author by means of a lucid eulogy of the very stupidity, seems to have culminated its swallowing of the social body. We should, nevertheless, demand from the most responsible the assumption of the role of that child who was brave enough to point out the nakedness of the stupid and conceited King who rode his horse showing "his shame" in public. The Biblical bowl of lentils has, anyway, been accepted. The price is not important (Shaw knew what he said). There will be no child at the parade, or, worse, he will have been instructed to act in an appropriate way when the medals of complicity would be granted. The acceptance of these medals will imply the loss of the moral authority or the innocence required to point out the shame.

I am not criticizing any resulting Form, but a way of formalizing.

It is bad form. ■

"Good guys and bad guys": The pioneer's treason

Manuel de Prada

"In Architecture, Palladio means game. It is something great. But just a few can appreciate it nowadays, because you need hard training to master and savour such a game. This game cannot be disappointing. Tricks are not concealed. And this implies a constant intellectual struggle. If this struggle becomes too strenuous, the game fails. You cannot trust luck either because you are dealing with such a complicated machinery that it seems impossible to manage not being a Jones or a Wren. So it is a great game, an ennobling game".
Edwin Lutyens: letter to Herbert Baker (1903)

"Gothic was soon understood... to be a design system that went from in to outside, in opposition to the Classical model that went from out to inside. In other words, a Gothic architect bore in mind the spatial needs, the building's programme, the exterior aspect and prospect when designing a facade, while the Classical one was just thinking on the facade itself. Symmetry and balance were tyrants for him... the

period in which Norman Shaw's professional career was at its peak was more of a Gothic than a Classical period... Later on, Georgian Classicism would come to fashion corrupting even the great Lutyens".

Charles Annesley Voysey, in "Architectural Review". 1930

How is it possible for two acknowledged pioneers of architecture to maintain such different standpoints? The answer is even more complicated if we talk about history and critique, instead of constraining ourselves to our architectural discipline. Lutyens' and Voysey's architectures were not so different but, while Voysey's arguments complied with the "official version" and are, even today, widely and easily accepted, Lutyens' viewpoint is completely opposed to it and has never been analyzed in a proper way.

If we want to undertake a deeper examination of this problem, we must try to do it from two different perspectives: theoretical (sometimes mixed with the moral and ideologic) and disciplinary.

We will have, then, to enter the intricate territory of architectural critique.

Lutyens' Polemics.

Lutyens' statements, pronounced when he was 34, displayed just one single aspect of his architecture. This particular feature could even be presented separately from its own context, as Butler did in order to vindicate Heathcote.

If we accept Lutyens' words about "Palladio's ennobling game" literally, the conclusion is: Lutyens was a classical architect who tried to stretch up to the twentieth century the English Baroque style best known as "Wrennaissance", "Edwardian Baroque" or "Grand Manner". In such a case, Lutyens' architecture would be something completely disconnected from the progressive line drawn by Pevsner (and Giedeon), going from Voysey and Mackintosh to Gropius and Le Corbusier. This kind of interpretation has been accepted for decades, and we have a clear example of this attitude in Alison and Peter Smithson's statement: "Lutyens took the wrong way". ("RIBA Journal". April 1969. "The Responsibility of Lutyens").

In any case, during the first sixties, some voices came to question this generally accepted view. Robert Venturi, for example, included five of Lutyens' works in "Complexity and Contradiction in architecture" recommending their complex and rich approach full of suggestion and meaning.

Some years later, on the occasion of Lutyens' centenary, Venturi and Denise Scott Brown dared to oppose the Smithsons' mentioned article with another one "Learning from Lutyens" (RIBA Journal. Summer 1969) in which they tried to "celebrate Lutyens' talent and the unique significance of his work nowadays".

Their appraisal was so passionate that in the Spanish edition (Tusquets) someone decided to minimize it by adding a prologue by the architect David Mackay in which he warned us about the "spoiled child" that was Lutyens whose defective education had transformed into "an immature, independent and dogmatic man, restricting his own creativity to the use of a simply poetic, formalistic and well known language... It is evident, said Mackay, that he had enough skills and a particular ability to dominate that artificial language, but one must sadly agree with the opinion of the Smithsons that his was a wasted talent". It was surprising to learn, just a few pages later, that Venturi and Scott maintained that opinions like that of the Smithsons (and logically Mackay's) were just the outcome of a "a particular reading of recent history in terms of good guys versus bad guys". This could have been an appropriate attitude in the heroic period of modern architecture, "a time in which confusion was despised, in which answers were ready", but not today.

The radical opposition between the Smithsons and Mackay's opinion and Venturi and Scott's viewpoint, was a new example of the gap produced between the theoreticians of "Modern" and "Functional" architecture, like Muthesius and Pevsner and other, not so literary architects that had written less and built much more.

It is rather significant that, in 1930, when Nikolaus Pevsner arrived in England he should be immediately asked to deliver his opinion on the architecture of "the Great Lutyens". It could not be otherwise: Lutyens was an architect that made use of pilasters, columns, basements... elements that "I particularly disliked" and which "determined that my first impression about Lutyens' architecture should be so disgusting". Pevsner did not mention Lutyens in "Pioneers of Modern Design" (1936) nor in "Outline of European Architecture" (1943) and he just made a brief remark about him in "Origins of Modern architecture and design" (1968) saying that "he was an architect with a brilliant talent who went stray from the progressive movement, going back to that "Grand Manner" initiated by Norman Shaw in 1890".

But, even before Pevsner, other supporters of Modern and Functional architecture, like Muthesius, had already been shocked by the fact that many of the so considered "pioneers" made use of classical motifs and regular schemes in their residential designs, accepting "the cold embrace of Classicism" instead of keeping themselves "away from the strict and obstinate Italian architecture, from Classical orders and the obsession about geometry."

But the acceptance of the Classical "ennobling game" on the part of Lutyens or Shaw, was not produced by any ideological commitment. It was just an approach to the most traditional English forms; to the schemes of the great 18th century architects, the schemes of their admired Sir Christopher Wren. It was not contradictory for them to assume in a single move the medieval forms

and the English Classical schemes. Both belonged to the same tradition. In fact, Lutyens and Shaw had no objection to go back to the Medieval language of their youth, when the client or the commission required it.

The problem gets even more complicated if we take in account that the Medieval model defended by the supporters of "Functionalist" architecture was an idealized and Romantic ideal which had little in common with the real Medieval schemes like Haddon Hall or Penshurst Place. The only really common features were the irregularity and the additive quality of the different spaces. But, while the real models were always presided by an asymmetric H-shaped hall with two orthogonal axis, the ideal and modern model could just grow like a climber plant. The distance between both schemes was so evident that, when the supporters of the ideal model noticed that an architect was using the traditional one, they criticized him. This was precisely the case when Muthesius denounced Shaw's "archaeological amateurism" for using a real "Medieval" hall which was a form that wasted so much space.

The real Medieval model was almost unknown to these "partisans", but not to the architects who were really in touch with their own country's architectural tradition. (Norman Shaw had visited Penshurst at the beginning of his career). So the truth is that, while the architects who worked unaware of ideological disputes could make use of three possible accepted models, the two Medieval and the Classical one, the followers of the "English Free architecture" had to constrain themselves

to the idealized Medieval model which represented the traditional virtues of the "English gentleman" ("discreet", "honest", "private", "reasonable" and "practical") against the "expensive", "public", "pompous" and "less comfortable" Classical scheme.

But when one thought that this model was not exclusive, he had two options: either use other model at his client's request, or integrate in a single composition the virtues of various schemes, obtaining more complete and representative residences. In this case, different forms and languages had to be combined, and this was something that, according to Venturi, "good guys tried to avoid", because they thought that "everything should match". In Venturi's opinion the good guys did not achieve any variation in the architectural language. He wondered "why should anyone be sorry for using different elements according to a new and enriching architectural meaning?" It was precisely Nikolaus Pevsner who pointed out the key to all this problem in an article about Lutyens published in the "Architectural Review" in 1951. The title "Building with wit", a kind of riddle, suggested, in a derisive way, that Lutyens built only with "wit".

The article's thesis was that Lutyens' architecture "petrified by the cold and constant grip of Palladianism" should be considered a product of the English wit.

In order to justify Lutyens' success, Pevsner presented him as the "eternal enfant terrible" of whom it was impossible to discern "the spontaneous from the premeditated". A man whose most intimate friends called



"genial, capricious, bewildering, irreverent and sharp" and "amiable, irresponsible and rather spirited". His jokes, according to Pevsner, were continuous, and went from baffling riddles to the most brilliant witticism. He also noticed that in England, eccentricity is something hailed by society, like the strength, serenity or efficiency; eccentricity could be even accepted in such a professional field as it is architecture. His conclusion: "Sir Edward Lutyens was, undoubtedly, one of England's most important builder of Follies".

In England, this penchant to ingenious forms was something rather extended among the upper class, most of all in critical times. With these formal games, "devices" or "follies", just comprehensible for the initiated, the upper class proved its wit and its capacity to solve complex questions and, thus, its right to govern the country.

Ingenious sentences and mottoes, conflicting forms and contents, integrating apparently contradictory elements, which challenged the traditional meanings associated to certain images. Only the upper class, the properly educated could be able to understand and evaluate this transgressions.

Lutyens assumed this situation always trying to accept new challenges in his architecture. And he did it in the same spontaneous way as he delivered ingenious sentences. As we have already mentioned, one of these self imposed challenges was the integration within a single building of all the formal schemes traditionally related to domestic construction: the two medieval models and the Classicist one. In fact, most of Lutyens' residences can be precisely analyzed as attempts to combine, sometimes in a rather unnatural way, the different traditionally sanctioned orders.

In Tigbourne Court, for example, Lutyens created a monumental facade, conceived as a scenic front, which concealed an irregular and additive rear side. The transition between these two divergent schemes was solved thanks to a transversal staircase which obstructed the direct access to the main space, determining a ritual z-shaped itinerary towards the main hall. It would have been much more simple to connect the vestibule and the hall in a direct way; but Lutyens, in spite of his Palladian play, could not ignore the importance of the inner transversal axis in medieval residences.

Tigbourne Court is not, therefore, "just a screen-wall over the street" as Alison Smithson would put it, nor just "an intricate and amusing play of two perpendicular axis", in Venturi's words. Tigbourne is a game, a complex and rigorous game whose design intention is to integrate, within a single residence, the traditional meanings and forms of an assumed country life.

Collage technique

"...the collage technique, integrating many of the "world axis"... could allow us the enjoyment of an Utopian poetic

without imposing the many inconveniences of Utopian politics. That is, the collage, as a design method, presents the great virtue of irony; the collage, as a technique, makes use of diverse elements without a strong conviction about their efficiency, so it can be an strategic procedure to treat Utopia as a simple image. We can, thus, take just fragments of it, rejecting it as a whole; what means that the collage can be an strategy to maintain the illusion of invariability and finality while presenting, in fact a changeable and movable reality of action and history."
Colin Rowe in "Collage City". 1978.

Most of Lutyens' residences, as others by Norman Shaw, can be analyzed as combinations of different models. In some of them, though, these oppositions and contrasts operate at different levels. That is the case with Thakeham, designed by Lutyens in 1902 or the Papillon Hall, built a few months later.

We can say that Little Thakeham and Papillon Hall integrate the three mentioned models in a similar way as Shaw's Greenham Lodge (1878) and Chesters (1890): the outer regular H-shaped or X-shaped perimeter responds to the Classical model, the interior distribution, to the real Medieval model, and the lateral addition of the services area, to the idealized model.

But in both of them the play is much more complicated, because, while the outer appearance is built by means of medieval motifs, the interior presents multiple Classical elements.

In Little Thakeham, the Classical motifs of the hall are not combined in such a way as to coordinate a complete wall composition, but just form autonomous and discontinuous units. This lack of ornamental homogeneity is in complete opposition to the coherence in the arrangement of the inner spaces: the interior staircase is opened towards the hall, a disposition that unifies three separate spaces in one single composition.

Little Thakeham's hall is a rather singular piece. If we do not pay attention to the ornamental elements and just take into account its spatial quality and the architectural "promenade" it determines towards the upper level, we must say that its structure is similar to that of the hall at La Roche House designed by Le Corbusier twenty years later. On the other hand, it is a rather ambiguous space in which the inner walls are treated like facades.

Little Thakeham is a jack-in-the-box: the iron railings of the balconies have a Spanish flavour, the chimney is located in a strange position, under the void created by the inner gallery and the interior openings present a rather Mannerist ornamentation. All these details make of it a somewhat contradictory and distressing site.

So, we can say that, although "Palladio means game", Palladio was not his only game. Lutyens' architecture seems to be a much

more complicated and extended game, which goes beyond styles, moral values and ideological dogmas. This particularity made of his buildings living and tense creatures. And this tension was responsible for the materialization of his architectural objects as meaningful "sites", as "islands of sense" beyond any accepted convention or custom.

It might seem rather bold to compare Lutyens with Le Corbusier, yet this comparison has already been proposed by Allan Greeberg in 1969 and the very Le Corbusier suggested it when he mentioned Lutyens' talent "to oppose the critics that protest so much" against his New Delhi project.

Evidently enough, both Lutyens and Le Corbusier tried to combine free schemes with symmetric and monumental forms. Moreover, their architectures can be analyzed in terms of "play" and "collage" and belong to what could be considered Rational architecture, in opposition to the, so called, Functionalist architecture that, according to Adolf Behne tended to conceive architectural objects as a simple tools.

In any case, the works of these two architects dealt with problems of order: a complex order in which the contingent had to coexist with the necessary. Sometimes, the outcome was a great collage in which, according to Colin Rowe "objects and episodes are strangely imported and, although they keep some aspects of their source and origin, they also achieve a new impact in their changed context".

If we accept this point of view, we can compare Little Thakeham's hall with other, similarly ambiguous, spaces designed by Le Corbusier; like the one visible in the first sketches for the House at Garches, although, the ambiguity, here, is provoked by the incorporation of an artificially framed vegetation within the interior space. (This tendency to design ambiguous pieces, "impossible to define as "interior" or "outdoors" spaces" was, according to Colquhoun, a constant feature in Le Corbusier's architecture). Little Thakeham's chimney, located, as it has been mentioned, under the inner balcony, could be conceived as an ironic element comparable to the Baroque chimney placed by Le Corbusier on the parapet before the roof of Beistegui's apartment; or to his play of superimposed "suspended gardens" and his roofs designed as independent elements in a kind of Acropolis.

The outcome of all this game was the creation of unreal "sites" detached from their immediate contexts; sites in which apparently absurd and disconnected images and events made up a new meaningful reality. The objective was not, though, the achievement of a capricious and arbitrary combination, nor the search of "picturesque" situations, but the conscientious integration of different orders of meaning.

The collage has traditionally been interpreted as "a convention and a rupture with convention which necessarily acts in an

unexpected way. A simple method, a kind of discordia-concors, a combination of divergent images, and the finding of concealed similarities between apparently dissimilar things"; but it seems that, if these images are not related to certain meanings, their capacity to call on the conscience would be clearly reduced.

In that case, these "bad guys", in Venturi's

words, would have been clearly misunderstood, something that has also happened, to a certain extent, with the masters of "Modern architecture", specially with Le Corbusier. Their residences were never conceived as "tools" nor as "machines". In most cases, they tried to make of them meaningful objects, capable of provoking strong emotions. ■

conceived; and the ornamental symbols are not anything that is added afterwards, although they, very well, may not have any structural or mechanic function.

Semper is clear about his own standpoint, rather different from Bötticher's, when he describes the Greek as the only people capable of creating architectural structures and tectonic products with a kind of organic life...; Greek temples and furniture have not been built, have not been skillfully joined, they have grown; they are not ornamented structures although they present floral and animal motifs; their forms are very much like those of the, so called, organic powers when fighting mass and weight.

The dematerialization of the wall, an evolution of tectonics. Gottfried Semper, Mies van der Rohe and the Farnsworth House.

1.- Gottfried Semper and Tectonics 1.1.- The Concept of tectonics in Semper.

When writing about the Attributes of Formal Beauty in his "Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik", Semper defined tectonic art as that which takes Nature as its model; not any specific natural phenomenon, but Nature's uniform rules with which it orders and creates things. Due to this particular quality, every natural thing becomes, for us, a paradigm of perfection and rationality. The sphere of tectonics is the world of phenomena; everything that is created, exists within the

Jesús María Aparicio Guisado.

space and reveals itself by means of a certain form and color.

In his definition, Semper maintains that men try to make this law of Nature evident in any ornamental object. In this way, we have achieved the tectonic art, which shows, at the same time, the cosmic order and the ornamental quality of its objects.

Semper divides architecture in form of the nucleus and artistic form. The form of the nucleus is not, for Semper, a designed form. It just arises from necessity.

To sum up, according to Semper, architecture is not only a symbolic labor; it is also history and tradition; the form of the nucleus arises from mere necessity, it is not

1.2.- Semper, Architecture's Four Elements and the Caribbean Hut.

Architecture's four elements were, for Semper: hearth, roof, floor and fence. The hearth is the central element, the spiritual core of everything, the germ of every social institution, the first sign of reunion. The form of all primitive dwellings was just a roof erected over the ground. The sheltering wall was added later, and so, the house was born. So we can name two alternative origins of the human dwelling. First of all, the patio house, with its perimetrical walls, and secondly, the hut, with its predominant roofing. The patio house, has an horizontal sense (the plan), while the hut, conceived as a supported roof, has a vertical sense (the elevation).

The primitive hut, with its hearth, becomes the first temple (vertical sense) with its cella, the sacred site, the first dwelling. Then, walls,



fences and barriers became necessary to protect the hearth, and the hut (horizontal sense) was born.

Semper found a clear example for his theory of Architecture's Four Elements in the 1851 Universal Exhibition. He saw there a drawing representing an Indian Hut in Trinidad (plan and elevation) with his four elements clearly visible. In this Caribbean Hut, all the elements of primitive architecture acquired their most original and purest shape: the hearth was the center, the floor, surrounded by a frame of sticks, as an ample terrace, the roof supported by columns and mats closing the space, the wall.

This modern Caribbean hut was a good example of primitive domestic architecture and confirmed Vitruvius's texts about the derivation of the Greek Temple form a wood frame structure.

1.3.- Semper's views about the Tectonic and the Stereotomic

The word Stereotomy means the art or technique of cutting solids. Stereotomy is connected with stone, with earth. This type of construction has a three-dimensional development which makes of the building or element a continuum of matter. Thus, we can understand Semper's opinion when he maintains that the realm of domination is expressed by the stone: the monumentality. So we see the relation between the stereotomic and monumentality.

But, what is different with the tectonic? In German, the word for tectonic is Wand, which comes from Gewand, to dress. In this way, the tectonic is connected with dressing, with covering and, therefore, also with skeleton, with structure. This type of construction is developed in a two-dimensional way and the resulting building is a discontinuous matter within the space. In this case, the building presents joints, which are the visible connection between the parts that make it up. The tectonic is related to the idea of dwelling. There are two theories about the origins of stereotomic and tectonic construction. One of them maintains that stereotomic construction (stone) is a historic evolution of earthen construction; the other, that the stone building technique had its own specific origin. It is rather interesting to learn Semper's opinion about the possible timber original model of the Greek Temple. He says that it was relevant for the general composition, but not for the specific artistic form adopted. And this is precisely the determining difference between the tectonic and the stereotomic, it is a matter of detailing. In the first case, it is apparent, outward and, in the second one, inward and concealed. That is the means to achieve the continuous and the discontinuous.

2.- Mies van der Rohe and the Farnsworth House

2.1.- The Farnsworth House as an example of Semper's Four Elements.

The Farnsworth House is located by the River Fox in Plano, Illinois. The client for this architectural work was Doctor Edith Farnsworth, a brilliant female physician from Chicago who was Mies' intimate friend until he designed her house.

The house presents a rectangular structure made up of eight steel columns forming two, 28 feet distant, rows. Along the large side of the rectangular plan these columns are separated 22 feet. The eight columns support two slabs (floor and roof) with an steel frame. These seem to float in the air. The inferior side of the lower slab is 4 feet above the ground and the inward plane of the roof is 9 feet over the upper side of the floor slab. The columns are H-shaped steel sections. Both slabs are cantilevered 6 feet on each side counted from the last supporting column. Between these two floating slabs there is simple space, enclosed in glass panels, with a porch. The dwelling space is clearly a single room divided into bedroom, sitting room, kitchen, and service area. The flooring is Travertine marble, the ceiling, white plaster, the scarce vertical partitions are finished with spring natural wood; the curtains, behind the glass skin are hard silk, naturally dyed white, the steel structure is also painted in white.

The steel structure was carefully polished before the paint was applied: first of all, the welded joints were reduced, afterwards Mies had the steel sections sandblasted in order to eliminate their rough texture; then, he had a zinc coating blown over the polished surface in order to prevent oxidation, finally, the white paint was so carefully applied that the finished surfaced seemed to have been cast in a mould.

One of the reasons of the elevation of the floor slab over the ground were the periodical floods of the River Fox. During the flood period, in the spring, the house became a ship or a pier.

It took Mies six years to design and build this house (1945-1950).

After this description of the Farnsworth house, we will try to trace the appearance of Semper's four elements in it.

- The hearth. In the Farnsworth house, the fireplace is on the ground, while in the Caribbean hut, it was carved in the ground. This is an essential difference between both buildings, as in the first case hearth and ground are superimposed, while, in the second, they are a unified element. In both architectures though, the situation of the fireplace in plan is rather similar, it is the center of reunion.

- The roof is, in both cases, a single element which covers the space. The hut roof is both supported by and made up of straw and canes and, so, it is a labor connected with covering and dressing, with the tectonic.

In the Farnsworth House, the roof is conceived as a whole unit suspended from the columns. In itself, it is continuously stereotomic. Its relation with the rest of the elements, though, is tectonic.

- The floor, in the Caribbean Hut, is continuous with the soil itself, inside which we have seen the hearth placed. This continuum of ground and architecture provides the last one with a symbolic meaning. Its symbolism, thus, related to its stereotomic floor. The Farnsworth floor, instead, can be considered either stereotomic or tectonic as it is both things. The floor is continuous in itself, in its perfect prismatic form, in its Travertine marble flooring, in its concealed joints. But its relations with the ground and the rest of the house are discontinuous, tectonic. The floor of the Farnsworth House is a stereotomic piece which is not continuous with the ground nor the hearth. The floor, as the roof, is suspended and not supported.

- The wall of the Caribbean Hut arises from the bare necessity of sheltering the hearth. This fence develops the idea of a fireplace with a perimeter wall on which there is a lesser opening. In this case, the enclosing fence which is to become a wall dominates the rest of the elements. The fence in the hut is a mat joined to the structure by means of ties. In the Farnsworth house, the fence is again a wholeness, a continuum of glass placed over a slim and smooth frame. There is no difference here between the wall and its openings. The whole glass is opened to light and outward views and closed to the weather.

So we can think of the Farnsworth house as an interpretation of Semper's Four Elements. While, in the Caribbean Hut, all these elements are tectonic, in the Farnsworth House, the four are stereotomic units.

The Farnsworth House makes use of highly symbolic stereotomic elements to make up a tectonic wholeness in which each part keeps its own significance. Nevertheless, the Caribbean Hut develops all its elements as both stereotomic and tectonic. In the Caribbean Hut, the continuous hearth and floor and soil are stereotomic. This totality makes of the ground a symbolic element which supports vertical elements, mainly the roof. In the Farnsworth house, the ground itself is elevated with the floor of the house, thus losing its symbolic character, while the horizontal sense is assumed by both floor and roof. The columns are conceived as perfectly vertical elements, while in the hut, they are both vertical and horizontal.

Finally, the Farnsworth house is tectonic architecture made out of stereotomic pieces. Welding is a new kind of joint which makes possible this coexistence of stereotomic, both vertical and horizontal, elements with a tectonic conception of the whole. Tectonics is not anymore the means to weave and tie things together. In this house, welding is a new type of knot, an invisible knot which is finally transformed into a continuum of uniform matter (steel).

In this context, Blake's description of the steel structure polishing may have a new meaning: first of all, the welded joints were reduced, afterwards Mies had the steel

sections sandblasted in order to eliminate their rough texture; then, he had a zinc coating blown over the polished surface in order to prevent oxidation, finally, the white paint was so carefully applied...

2.2.- Materialization and dematerialization in the Farnsworth house.

The idea of materialization is something obvious in stereotomic architecture, in the components of the Farnsworth house, for example. But that of dematerialization begins when these components show themselves capable of being tied together without losing their character.

We can say that the concepts of materialization, continuous and stereotomic belong to a certain category, while those of dematerialization, discontinuous and tectonic, are opposed to them. The Farnsworth house

presents both families of concepts: its components are definitely materialized, while their joints are dematerialized. The glass screen does also belong to both categories. Glass is used as if it were stone, so it is, in some sense, material and stereotomic, but its matter is transparent, disappears and makes Nature, with its tectonic character, fully visible. This glass, though, does not always disappear, it becomes dematerialized when we look through it in a perpendicular way. But if we take a sideways view, it seems to become perfect stone. This trans-materialization depends on the light and the phenomenon is much more apparent from indoors than from outdoors.

We should also consider how the stereotomic and material significance of the horizontal planes (floor and roof) is mainly due to the visual dematerialization of the vertical ones, the glass wall and the hearth.

Once the glass wall is seen as

dematerialized, Nature itself becomes the new wall of the house. The only apparent element of the real screen in the thin frame. The dematerialized glass is transformed, while we look through it, in a continuous nature changing under the play of light. But, if we approach it, glass does become real matter. Our reflection upon it makes of the glass, real stereotomic stone. All these considerations make us think about the in/out relationship established in the Farnsworth house.

From the interior, the stereotomic idea is stronger, due to the importance acquired by floor and ceiling. Nature is framed, you see it through the glass panels, which are continuously changing their character. And the wall seems to belong outward.

From the exterior, the house becomes a purely tectonic structure which is almost disguised in the surrounding nature.

When glass is used in such a way, it can transform architecture. When glass is conceived as a dematerialized element, the house belongs to the tectonic; when glass is visibly transformed into stone, the house becomes a stereotomic box with its continuous roof, floor and wall.

If we compare the Farnsworth house with a Gothic temple, we will find some common features as the idea of using the outside world in order to achieve an interior wholeness.

We can recall Semper's words, when he says:

...A Gothic church is a purely interior building. The exterior is just there to support the inner space; the pillars, although self-bearing, are still pillars... Each inner part is evident from outside and is integrated within the whole building, and he concludes: a Gothic building, as seen from the distance, is somewhat of an open work; masses disappear and also detailing. It seems as if it were still on site, still surrounded by scaffolds.

Semper's words confirm our thesis, but there are still many differences between the Gothic temple and the Farnsworth house.

First of all their location: the Gothic temple belongs to the city while the house is in the countryside.

Secondly, the different use of glazing: Gothics used colored, translucent glass in such a way that the images projected in the interior surfaces became part of the architecture of the building. Light comes from outside. The transformed light connects the inward and outward components of the Gothic church. From the Gothic temple's interior, the exterior world is the paradise of framed likenesses, made up by colored glass pieces, which belong to the tectonic world due to the light. From outside, the glass window is a stereotomic continuum.

In the Farnsworth house, instead, the glass is transparent and the projected images are outdoors images, so it is the exterior world, now, what becomes part of the building's architecture. The outside forms, lights and colors are architectural elements which belong to the tectonic ideal, due to the natural phenomenology. What Nature creates



exists within the space and reveals itself through its form and color.

The freedom of this tectonic concept is architecturally controlled by means of stereotomic elements.

There is a perfect visual connection between the exterior and interior worlds in the Farnsworth house. Light modifies both realms, the paradise is something that is always changing its form, light and color. The exterior world itself, due to the transparent glass, is a present Paradise as seen from both out and inside the house.

In the Farnsworth house, we also find Semper's concept of the carpet-wall, a wall which belongs both to culture (history) and to Nature. The glass wall is a step forward in our culture and Mies is using it as if it were just part of Nature. The house is a primitive hut covered with carpets.

From Theo Van Doesburg to Reima Pietilä and Jorn Utzon

J.J.Barba

A critic from New York, said about M.Duchamp: "My own understanding of Duchamp comes and goes". I think he was not the only one. About Theo van Doesburg's figure and thought, the generalized ignoring opinions and neglecting attitudes do also come and go. He is a neglected and forgotten figure whose contribution to the course of the twentieth century Art and Architecture is, nevertheless, rather significant.

After the avant garde epoch, we find other personages as J.Utzon and R.Pietilä, both architects, the first one almost exclusively associated with a single work and already marked in the others and the second one, an ignored passing figure in our "architectural universe".

In any case, the three had the aura of the damned and the audacity of being considered just second rate actors, working on a line abandoned by the noisy prima donnas and, thus, more free to do whatever they thought convenient. In any case, they knew too well that they risked oblivion by the prestigious critics, those who just want to pay attention to dazzling glows or just conceal their ignorance about other issues.

Independently from the particular via crucis of each one of these three personages, there are certain connections between them all and, although their works seem to be rather different, in fact, they are based on similar theoretical basis and are more connected than they seem to be. R. Pietilä maintained that his works were based on van Doesburg's theories, which he learnt from one of his masters. His testimony will help us to analyze in a unitary way the works of our three characters.

Finally, we will affirm that landscape, in the Farnsworth house, is an essential part of architecture. This makes us think how that house is transforming the architectural ideal in a continuum of changing walls, the tectonic ideal. The paradise-like landscape is, in itself, a new wall.

In this context, we should recall Mies' insistence on the rationality of his glass wall. He did not consider it as an unpractical decision, but as an attempt to visualize, in a most clear way, the distinction between bearing and non bearing elements. This can help us to analyze, in a new way, Blake's words: the Farnsworth house tried to be, and fortunately was, a clear and somewhat abstract expression of an architectural ideal. All this, in less, is more... The glass prism Mies designed for his friend is a mirror reflecting the beautiful landscape. ■

Van Doesburg was probably right when, quoting a Dadaist, he said that the words we use are exhausted and do not represent any essential quality anymore. That is why I will stop my analysis now and then when I would not find the appropriate words and will try to replace it with graphic or non-linguistic procedures, without trying to emulate any particular artist.

Theo van Doesburg is usually present in all the studies about Chromatism, about the new conceptions of art and style, or about the avant-garde movements which took place in the first quarter of the century. But we will have more difficulties in finding useful references in architectural monographies. Taking a look at the book "The International Style", based on the exhibition organized in 1932, which defined for the great public this new style, we learn that, for its authors, van Doesburg did not exist at all. "It is particularly in the early work of three men, Walter Gropius in Germany, Oud in Holland and Le Corbusier in France, that the various steps in the inception of the new style must be sought. These three with Mies van der Rohe in Germany remain the great leaders of modern architecture". Someone could say "well, they were the most important", but, if we continue our research in a second level, we will not find a single picture of van Doesburg's works. Taking in account the extensive repertory presented by the book, we should miss as important works as the Rietveld-Shróder house.

The situation is rather similar in other many publications about Modern architecture, but I will not undertake a detailed analysis of their flaws and virtues. I will say a word about

one of the figures precisely mentioned in "The International Style", J.J.P. Oud, who was rather connected with van Doesburg through their common nationality and specially through van Doesburg's most important contribution to the avant-garde, the De Stijl magazine. Just by chance, it happens that when, in October 1918, the De Stijl magazine celebrated its first year, the group published a Manifest. It was signed by van Doesburg, Hoff, Huszar, Dok, Mondrian and Wils. Oud's absence is rather incomprehensible, above all if we take in account that he had been already a year working with the group and that the commemorative issue published one of the projects he had realized together with van Doesburg in Noordwijkerhout.

Well, if we follow Hitchcock and Johnson, we will have to admit that his own Manifest seemed to be much more important. Not for its contents, though, but for its timely publication. Van Doesburg was never lucky enough to publish his manifests in the right moment. He was too ubiquitous: painter, poet, typographer, architect, sculptor, dadaist...

But I will not undertake an ordered and detailed analysis of all his texts and works. Let us leave the mineralized continent as it is now, although it would be rather significant to trace again van Doesburg's remnants and find the erroneous basis of many fossilized beliefs. This kind of operation, as Carlos Sambricio's unveiling of van Doesburg's texts about the Spanish architecture of the time, would disturb some people. So, we will center on the contents of van Doesburg's work which can be traced in R.Pietilä's. Let us take a look at the discussions between Oud and van Doesburg to learn what was really happening and let us also follow the De Stijl's procedure, going from the particular to the general.

We all remember Van Doesburg's letter to Oud: "Because my own solution breaks with the more or less monotonous character of standardization; because the complete construction is already decided; because I am not a house painter and I undertake much more serious works; because I am van Doesburg and I have the perfect right to say you: NO-NO-NO, it will be my way or nothing" Oud would answer him in a more docile way in one of his texts: "In order to avoid any misconception, I will say that, for me, De Stijl, was a moral factor, a kind of guidance, a formal dogma. When I abandoned De Stijl, because I thought that what was being defended was a certain formal law and not a formal will, that did not mean that I should neglect the ideals I had been trying to achieve. These ideals could be and can still be condensed in the search for a general architecture, a certain Style (Stijl). But it was impossible to create any style without establishing a more consistent contact with the evolving society".

So, we understand that Oud tried to create a style which would replace "the individual" with "the universal", which would be generally valid for "the conscience of our present world", in van Doesburg's words. Oud's

interpretation of this last point was more related with money than van Doesburg's, and this was the origin of the rupture.

But which was the way to go from the individual to the universal. One of the basic principles was found in the art of painting. Modern Painting was representing, in a rather immediate way, the experience of an active and non passive aesthetic. It connected the terms "active and creative", rejecting any strict reproduction or reduplication of the object of experience. The idea was to free the means of expression from any particular concept, making them tend to a universal language in which modern painting would act as the appropriate means for any thought: a painting is a colored-thought.

"Art is the spiritual transformation of matter"

"There is nothing as real in painting as color. Color is a kind of energy whose character is determined by means of its opposition to another color.

Color is painting's basic matter: it has no other meaning beyond its own substance"

Que Mr Mutt ait
fait la Fontaine de ses
propes mains ou non, n'a pas
d'importance.
Il l'a CHOISIE. Il a pris un article
courant, l'a placé de
telle sorte que sa
signification utilitaire
disparaisse sous le nouveau
titre et le nouveau point
de vue-il a créé pour cet
objet une nouvelle idée.
voir
On peut regarder voir;
On ne peut pas
entendre entendre.

This energy, thus defined and capable of

materializing, in a complete way, the work of art which previously resided within the spirit, is responsible for the destruction of architecture. That is, painting and color are capable of destroying the architectural constructive-tectonic base (at least visually, spiritually talking) and achieve the anti-form in order to obtain a new architecture based on an active aesthetic.

Oud described in 1918 the role played by Frank Lloyd Wright in all this movement with his theories about "the destruction of the box": "Wright has laid the foundations for a new concept in architectural aesthetics. Measures are exceeded in all directions, forward, backwards, to the left and the right... In this way, modern architecture will progress more and more towards the decline of positive proportions, as it has happened with modern painting".

This idea of dynamism dominates, from the very beginning, the theoretical development of the new art. The way it was assimilated in latter stages responds to the necessary theoretical and experimental progression. We find again this concept of dynamism in the redefinition of the Neoplastic ideals undertaken by van Doesburg in one of his manifests, published in 1926. He incorporated another concept which was intended to avoid prejudiced interpretations of the principles of the new art, the Elementarism.

"The Elementarism rejects any compulsory aesthetic requirement which could lead us to stagnation, to the paralyzation of the creative powers.

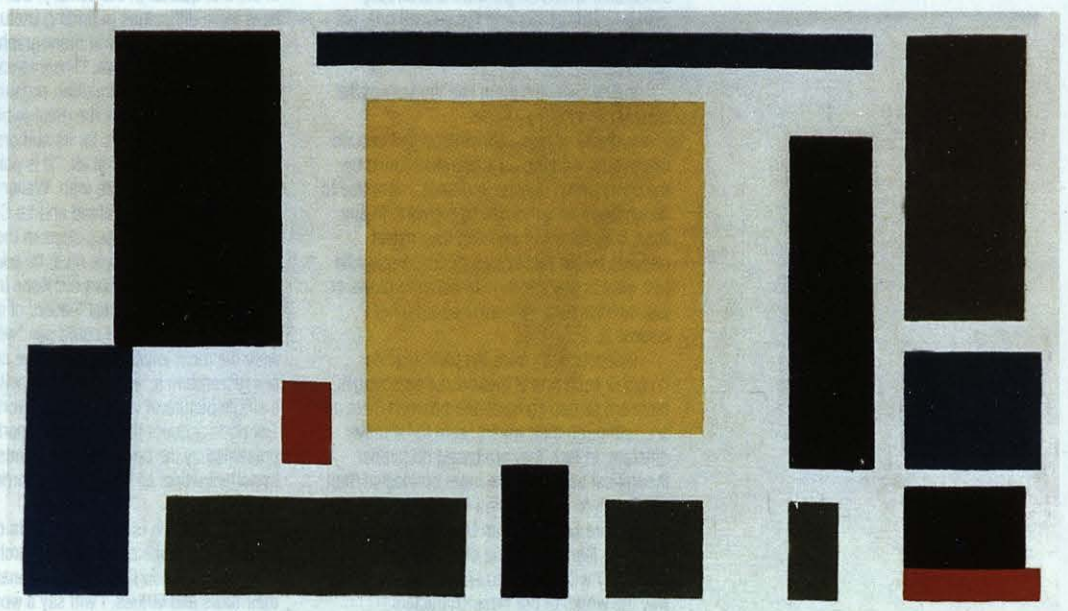
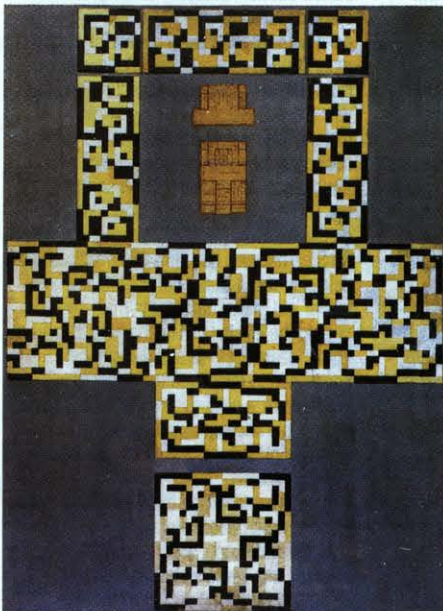
Against the denial of Time and Space, the Elementarism accepts these factors as the most fundamental for the new plasticism. The Elementarism tries to establish a balanced relationship between these two factors, the static and the dynamic (arrest and movement). In a similar way, it aspires to synthesize both fundamental elements, Time and Space, in a

single dimension. If the means of expression of Neoplasticism are reduced to the two-dimensional plane, the Elementarism, instead, is conscious about the possibilities of a four-dimensional plasticism in a spatial-temporal ground".

The abstraction is a kind of a big bang process in which the spirit selects certain values in the real object which, once materialized become real objects at their turn. This conversion of the abstract in real and material is what determines, according to van Doesburg, the relative quality of the concept.

In fact, without stating any specific definition of the abstract, van Doesburg gave us some clues for its concretion, "abstract is just what is produced by our inner thought". But we must try to examine in a deeper way this assertion and the thinking process behind it. Because if we consider art as the capacity to abstract from Nature the part which is the representation of the Whole, we will understand van Doesburg's conception of the artist as the person with the power to reconstruct, by means of his own artistic procedures and through a simple fragment which can be visually managed, "the harmony of the Whole", according to a certain personal aesthetic experience. "The Whole conceived as an abstract concept, according to the law which governs appearances: the law of infinite harmony, thanks to the constant transcending of one over the other".

This point of view can be related to the idea of fractal objects within a fractal space, according to Benoît Mandelbrot and, therefore, is rather connected with the theories of Organicist architecture. Rather connected indeed because, according to Maria Teresa Muñoz, and we agree with her, Theo van Doesburg's polemic definition of the abstract is derived from Nature and, therefore is a kind of concept which is coincident with the Organicist architectural basis.



We have just mentioned one, but we can easily find other links between van Doesburg and the Organicist architecture. It is rather easy to understand how van Doesburg's anti-compositional dynamism, with its spatial-temporal tension emerged from the inspection of the contingent, just where the assumption of Topos and its development in Chronos precisely result in the spatial-temporal relationship which gives place to the definition of the Elementarism, contributes to our own understanding of Pietilä's words in an interview realized by Kaisa Broner-Bauer. "In other words, I construct various fantasies in my mind, and as a final result I can draw a parametric form on this material.

I presume that cleverness lies in an ability to produce certain ingredients, from which a person can make architecture or literature. A visual artist produces images of these ingredients. An ingredient is a very important concept. It is like an intermediate zone between really existing and really imaginable things".

Now, this reminds me of van Doesburg's own definition of art in december 1929, "Art is the spiritual transformation of matter" or the creation of the form-spirit concept. We must take in account that "Henki", in Finnish, means the Spirit of things, but also Fantasy, Imagination, Dream and if we learn that the interview took place in Finnish as was realized by the Finnish Broner-Bauer, I am rather sure that this "fantasies in my mind" are Henki, the idea which explains the necessary transit from the really existing towards the really imaginable. This statement can be easily related to the same principles as van Doesburg's definition of art.

We are also rather near the basis used by J. Utzon in his Sydney Opera House project, as it is clearly connected with dreamt forms. In an article published in 1948 and entitled "The essence of architecture", he even said that the starting point of any architectural work was the "translation of unconscious reactions to conscious actions". Unconscious reactions produced within a certain Topos and Chronos which determine the where, how an when of any operation.

The analysis of these two assertions leads us to two similar theoretical grounds:

A.- The definition of abstraction restrains any possible formalization of ideal architectural models or types which would not emerge from the study of the contingent circumstances, which would not pay attention to the Topos, to the site. It implies, instead, the necessity of an individual approach to each case, each project, encouraging the development of designs based on the basic geometry and structure of the particular site.

B.- The dynamism of an active aesthetic implies, on its part, the rejection of the Euclidian space, which is considered as static and unproductive and tends to promote, instead, a dynamic, active and creative architectural space which would integrate and articulate the diverse architectural elements with the concept of the continuous and

gradual, incorporating an specific analysis of each particular situation.

The formal result of these architectures is rather different but the spirit behind them was rather similar, implying, in all these cases, an active spirituality, a sought for harmony of the whole and the rejection of "ideal" arrangements. These architectures are not the result of any conceptual pattern based on analysis or segregation, but the outcome of an exquisite aggregation unaware of any aprioristic prejudice.

So, we have a real method which is more than coincident. R. Pietilä used to say that it was very difficult for him to express his "modus operandi", as the architect always works within a non-linguistic level. How can we interpret his thorough concordance with van Doesburg's constant exploration of new means of expression because the existing ones were too prejudiced? We have already mentioned that he also talked about non-linguistic means of expression.

This modus operandi is completed by means of some ingredients which permit the translation and materialization of spiritual ideas. Ingredients such as intuition and science, in its purest conception. I must mention B. Maldebro's insistence on the concept of intuition as a fundamental piece of the mathematical development involved in the definition of the new fractal space. So, we can now mention a new "coincidence" between van

Doesburg and the architecture developed by J. Utzon and R. Pietilä. Let us pay attention to the following texts:

"Most of the painters work in a similar way as confectioners or dressmakers do. But we work with mathematical and scientific data, that is, with intellectual means.

The work, before its materialization, is already an existing spiritual item. Its realization should present a technical perfection coincident with the concept's perfection".

"Architecture is similarly based on intuition and science. Those who want to become architects should dominate the required technology in order to materialize their ideas, in order to demonstrate the efficiency of their intuitions and realize their dreams".

These are too many coincidences. Our research and analysis labor has, probably, been too brief. We should, certainly, undertake a deeper study of these most singular facts. But our results have been fruitful and distinct. We have found affinities and coincidences enough to prove the necessity to pay attention to the connection between van Doesburg and the architecture of Utzon and Pietilä, without trying to impose any previous conception. In any case, it is time now that these three architects should be examined in order that our understanding of them would "stay" and not "come and go" anymore. ■

Sensible and senseless gestures: The rotation of the grid

Miguel Martínez Garrido

We are currently witnessing important changes in the architectural taste of our Schools. These transformations require a profound analysis beyond the hastened and passionate opinions poured out, in private or public circles, by many people, more or less related to the world of architecture or architectural education. I am specifically talking about the prevailing gesture of breaking with the traditional orthogonal design with the incorporation of rotated or altered structures. This procedure is usually apparent in the plans of the projects, and from some years ago, it is generally known under the name of "the rotation of the grid".

This motif, which has been repeated to exhaustion in architectural compositions inside the School and out of it, has passed through different stages in its evaluation on the part of the teachers. Nowadays, its status is more or less indifferent, and that means confusion for the students, as they eagerly try to imitate, without really understanding what they are copying, these most impenetrable and irregular gestures, which just give them the opportunity to display a complicated an worthless graphic material, with more

fashionable novelties than real architectural contents.

If we understand architecture as related to the order of things, we must admit that one of the origins of this uncomfortable situation is the different and changeable understandings of that order along history.

The idea of architectural ORDER has been, for centuries, associated with the apparent use of certain geometric figures which can be perceived and understood by a rational mind. Even in such emotional stages as the Baroque period, architecture has always tried to incorporate rational geometric proportions. Or, better still, rationalized, in the sense of a mathematical tool used for justifying some design. We must remember that it was precisely in that period that what we know as Rational Mechanics was created.

The replacement of the Renaissance circle (Copernicus) with the Baroque ellipse (Kepler), although fundamental in physical terms (static-dynamic transformation), did not result in a visible change in the method of analysis and justification. From this point of view, Bernini can be considered as rational as Brunelleschi, and we can say the same thing about the, so called, Rationalistic and

Organicist tendencies of the historical avant-garde movements, according to Giedion and Zevi's classification.

Nevertheless, in the last few years we have witnessed the distinct crisis of this kind of approach. The core of the crisis is the loss of confidence in the scientific method and its role in the creation of a contemporary architectural theory.

This situation encourages us to examine the existence of some rational basis beyond the mimetic effect easily produced by the visual influence of an enormous number of specialized magazines. So I would like to clarify some points about the matter.

The basic idea of my reflection is that art in general and, specifically, architecture have always been related to a certain and concrete World Model. And so, a better knowledge about our current World Model, would be rather useful in the hermeneutic theory of contemporary architecture and would help us to clarify the apparently confusing panorama of Postmodernism.

This new World Model, from a strictly scientific point of view, incorporates the important conceptual revolutions implied by the Theory of Relativity and the completely new Mechanic-Quantum Scientific Paradigm. This latter has replaced the Newtonian Paradigm, which dominated the physical theory during the 17th, 18th and 19th centuries, in the social and epistemological role explained by Thomas S. Khun in his "The Structure of Scientific Revolutions".

Everybody knows that architecture and construction are inseparable aspects of a single profession, although they can be analyzed separately, specially if we talk about

architecture as the object of our study beyond its more complex character as a cultural phenomenon.

Both concepts must be clearly discernible as, in my opinion, one of the most widespread mistakes in the recent history and critique of architecture has been, precisely, the identification of these two separate aspects. This phenomenon has resulted in important inaccuracies in the idea we have about the authentic origin of the modern movement. In fact, the, so called, modern construction is completely based on the Newtonian Paradigm while modern architecture has been developed, more or less consciously, within a new scientific paradigm. In this sense, the Modern Movement could be considered the most important artistic event related to the last one among the Deterministic Theories: the Theory of Relativity and its revolutionary spatio-temporal concepts. That is why it is so easy for us to see the works of, say, Mies, Le Corbusier, Gropius or Wright as classical, according to the judicious classification by Sota.

But, as I have already mentioned, the new scientific paradigm which is currently involved in our conception of the physical world, is a complex fusion of the clearly deterministic Theory of Relativity and the Quantum Physics in which the only determination is the evolving probability of a system.

Therefore, the contradictory features present in many recent architectural operations could be understood as the outcome of these new mechanic-quantum scientific concepts and their contribution to a non-deterministic theory of the physical world.

The mentioned new concepts are to be found in Bohr's Principle of Complementarity,

Heisenberg's principle of indetermination, the more recent Theory of Interactive Systems and Prigogine's studies on the order of the chaos (Thermodynamics of Irreversible Processes), the geometric structure of hazard (fractal models, space of configurations and chaotic attractors) as well as in the philosophical controversy about the legitimacy of the Principle of Causality. To sum up, and recalling the famous Wittgenstein-Popper polemic, we could say that our model of the world is more of a giant process than a collection of facts.

That is why the criteria based on the classical scientific methodology (that is, those based on the Newtonian Paradigm, as conventionally accepted) are not sufficiently appropriate when analyzing the architectural works of the most representative architects of today's tendencies, even taking in account that our pretensions are more heuristic than epistemological.

There is obviously a tremendous variety of attitudes within the architectural realm but, in the most interesting recent projects, there is a kind of characteristic invariant which we could call Dislocation, consisting of the controlled alteration of the structural elements' normal position, due to the interaction between the architectural object and the stress produced by the Site's preexisting elements. The site understood, in broad terms, as Existentialist Topos and its preexisting elements as perceived by the particular designer's sensibility.

If we admit that architecture's main tool is the establishment of relationships and that the Order of any formal configuration is revealed by means of the rational apprehension of its



phenomenological counterpart, the Structure; we should introduce, according to the above mentioned conception, a certain Theory of Imprecision, somehow linked to a Theory of the Site and assume the validity of new criteria in the evaluation of form. These new criteria could be based on what Prigogine calls structural stability, which establishes a more definite limit between the order and the chaos. In general terms, the most recent views about architectural operations enlarge their scope, incorporating the, so called, Area of Influence or Domain of Operation-Transformation. Thus, we have a new concept of structure: the interactive structure, whose basic laws are much more complex.

If we now accept the premise that the irrationality, surely present in any artistic activity, cannot be accounted for in a theory of art; that is, that art can be rationally or irrationally produced, but theory can only be achieved by a rational mind; then, the problem is the anachronistic use of evaluation criteria which are definitely linked to a certain idea of what is reasonable, limited to the laws of a powerful and fascinating but stiff geometry embodied in the Newtonian aesthetic ideal, the Enlightened ideal of perfection and beauty, thus, transformed into an enormous and great Prejudice.

Now, in order to elaborate an architectural theory which would be more in accordance with the current scientific paradigm, we should create new criteria for geometric order which would allow us the design of new visual and logic objects, capable of assuming the same representative role as their predecessors of the Newtonian and Relativist paradigms (Boullée's sphere for Newton's Mausoleum or Picasso's Demoiselles D'Avignon).

Coming back to Popper, I will admit that today's most fascinating structures are but clouds, very difficult to grasp from the point of view of substantial immutability maintained by J. Borchers' wonderful definition. Within this new epistemological panorama, the concept of symmetry, defined by Herman Weyl in the fifties as the invariant character of a certain configuration before a series of automorphic transformations, and widely associated to the idea of Structural-formal stability and Interactive Equilibrium, could now be considered a strong criterion in order to establish, in a more precise way, the limits between order and disorder, becoming a possible basis for the new Evaluation Criteria applicable to architectural forms.

Consequently, architecture's ontology, ORDER, and its phenomenological counterpart, the STRUCTURE, should be seriously revised in order that they would incorporate the heuristic power of the Mechanical-Quantum World Model and its capacity to account for the geometry of the clouds. Finally, I will make a rather bold statement which risks to be just understood as a poetic ditto, because I think that more than trying to analyze the geometry of the space we should begin worrying about the geometry of time. Something which, for our schools, is nowadays almost unattainable. ■

More damned still

"Resist, you damned!", this was the roaring cheer I employed when introducing a group of young but mature or maturing architects from the School of Madrid. Well, their same characteristic age (under forty), their dedication to teaching (assistant teachers or recognized scholars), and their critical resolution (with submitted or almost finished doctorate thesis and other published texts), can be found in another group of architects, who are working and teaching throughout the country. These "more damned, still", are erecting, for architecture's sake, first quality works, rigorous, logical and wisely beautiful. This generation, if it is capable to resist, will build the architectural history of the day after tomorrow.

When I write "more damned, still", I know that this expression has a double sense: either you consider that these are even more damned than the other, or you interpret that there are more imprudent people still than we thought, whom we must add to those belonging to Madrid's group. Both meanings are acceptable, and I assume that this particular characteristic is, and always has been, throughout History, indispensable for any good creator.

If someone may have thought that the panorama was somewhat static, after the publication of my "Resist, you damned!" in this same magazine (Arquitectura No.304, 4^o quarter, 1.995) we had a very interesting and complete AV issue (Arquitectura Viva No.46, january-february 1.996) with the also seductive title of "Fresh Blood", in which Luis Fernández Galiano designated and encouraged a "numerous group of professionals who are sowing the seed of the future Spanish architecture". He said about them that they are "precociously wise", "more competent than intrepid" and he made a series of considerations which tended to support the position of "those who are starting their professional career in a context which is rather hostile to innovation and progressively impervious to unexpected proposals". This really elaborated AV issue will, undoubtedly, be a mandatory reference in the future history of contemporary Spanish architecture.

The text did also include a certain amount criticism, as it demanded from these young generation the "duty of their age", in Ortega's words, that is, it demanded from them a more combative opposition. They were characterized as "innovative in forms but not in ideas" and the study concluded that they "employed their talent almost exclusively in the realm of the visual and graphic".

I would like to center on this particular point in my completion of that "Resist, you damned!" with the present "More damned, still". Because I think that the adventure undertaken by these young architects is more

Alberto Campo Baeza

serious and more profound than any simply formal speculation. Moneo's triad of concepts, mentioned in 1978 when evaluating the young Spanish architecture of the time, had the rare virtue of exemplifying the indispensable balance between facts and ideas, between designed and built architecture and the ideas behind it. Architecture, always understood as a built idea. And that is why I decided to make use of those same criteria in order to analyze, in the best way, the group we try now to complete. Many of them, most of them, are mentioned in the AV issue. Our selection, though, is not only based on architectural quality and young age, but also takes in account the already mentioned critical labor and professional teaching which are capable of sustaining a more profound and rational creative process.

The sleep of reason produces monsters and even more in architecture were dreams remain built forever. In this dislodged and irrational society in which reason sleeps, the most efficient rebellion should be the strict use of a lucid reason, the creation of a reasonable architecture, which is exactly what I think this damned group of rebel architects is trying to do beyond their own forms.

In this group, we must include a series of names which I will begin to enumerate:

Pere Joan Ravetllat with Carme Ribas, Rafael Aranda with Carme Pigem and Ramón Vilalta, in Barcelona. Pepe Morales with Juan González Mariscal and Ignacio and Luis Rubiño with Pura Márquez, in Sevilla. Alfredo Payá in Valencia. Jesús Irisarri with Guadalupe Piñera in La Coruña. In Granada, Juan Domingo Santos. In Valladolid, Gabriel Gallegos with Juan Carlos Sanz. In Pamplona, Miguel A.Alonso del Val and Patxi Mangado. In Las Palmas, Luis Correa and, in San Sebastián, Santos Barea.

Pere Joan Ravetllat and Carme Ribas had a long and excellent familiar tradition supporting them. Their own interest and their critical sense were clearly visible in their brief but really interesting A30 venture (I still remember very well that at Llinás). Their present labor as teachers in the Barcelona School is being generally appraised. Some of their projects, as the S.Pere de Ribes Institute, are really mature works. The central space emphasized with the play of light, is rather impressive.

The work developed by Rafael Aranda, Carme Pigem and Ramón Vilalta can be unquestionably defined as neat and compact. They teach in the School of Barcelona and, among their works, we must mention the Law Faculty in Gerona and the recent and precise Guests Pavilion at Can Cardenal, in Olot. Or their beautiful entrance pavilion at the "Fageda de Jorda".

Ignacio Rubiño, Pura Márquez and Luis Rubiño, who work in Seville, are capable of erecting particularly luminous architectures, as the Victoria Cultural Center in Sanlúcar de Barrameda. Profusely published, it expresses their capacity to combine a contemporary language, near to Siza's, with the most profound traditions of Andalucía, with exemplary results. This is also rather apparent in their residential units at Los Palacios.

These same characteristics are present in José Morales and Juan González Mariscal, although they even seem to incorporate a greater theoretical support and formal freedom. Their most hailed work, Coripe's Town Hall, is a brilliant exercise of lighting control, as a really courageous cape performance. We expect their next Auditorium at Zamora, a project developed together with José María Romero, to consolidate their privileged position.

They teach at the School of Seville and have created a really interesting group with exceptional perspectives.

It does not seem so easy to build in India, as Le Corbusier and Kahn did. Well, Alfredo Payá designed at Lahore his first and most beautiful house. His most recent one at Tarifa is not less attractive. Both reveal his capacity to design a precise architecture in which logic and accuracy are the most apparent features. His University of Alicante Museum, a commission he obtained as a contest award, is a stout box floating over a deep excavation. Still on site, it will reveal its author's true competence. He also works as teacher in the School of Valencia.

I still remember the impressive appearance of the great glass with which Juan Domingo Santos concluded his exhibition at

Seville's Royal Alcazar. He is a prestigious architectural teacher at the School of Granada and works in collaboration with Alvaro Siza (good eye and good beard) in the project he is undertaken in that city. He is almost finishing his doctorate thesis in which he talks about the capacity of modern architecture to continue with the discourse of the historical city, taking as an example Alvaro Siza's architecture. He has just concluded a luminous house at San Matías and is finishing the project for an impressive Chipie House.

I must confess, it was not so easy for me to have the young and unknown Jesús Irisarri and Guadalupe Piñera selected for the 3rd Architectural Biennial. I thought their housing project in Vigo was magnificent. Their circular court housing blocks are neat and limpid. As it was their INEM office building in Vigo or their first and distinct cardboard installment in the 1.994 Photographic Biennial. They teach at the School of La Coruña.

Among the group of young architects working and teaching in Pamplona, I must mention, at least, two of them, who are precisely the most prestigious and those who have built more projects. Miguel A. Alonso del Val and Patxi Mangado may be young but their critical resolution and their educational labor has determined their architectural maturity. Their harvest is fruitful and seasoned.

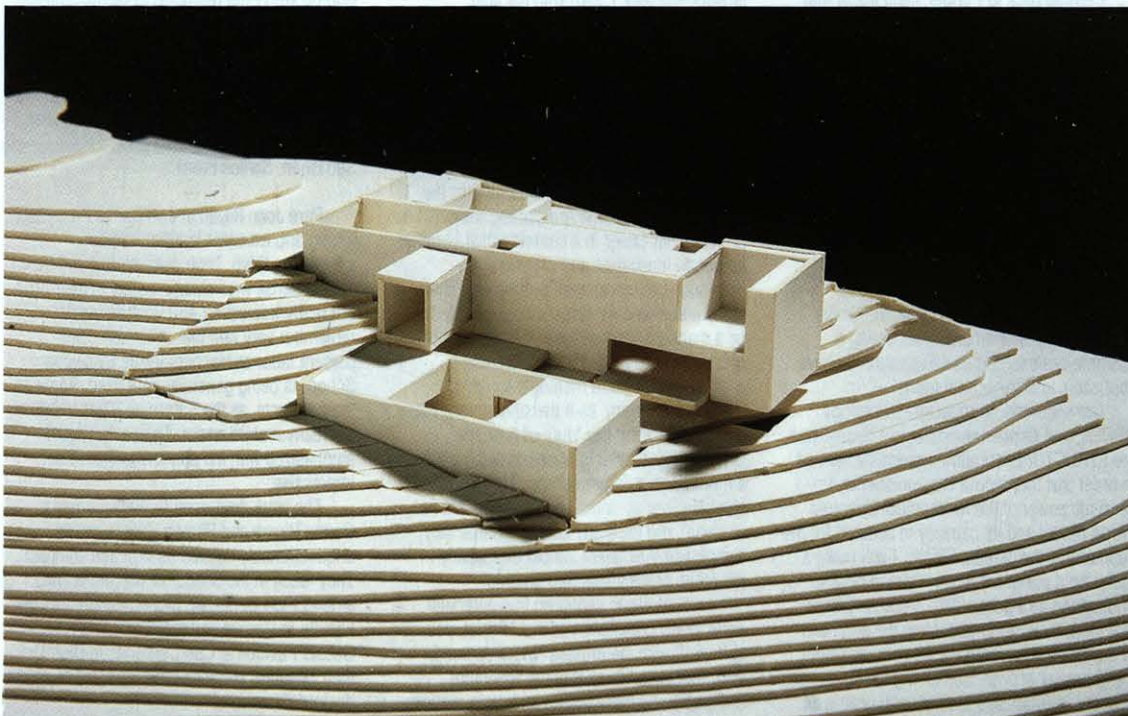
Alonso del Val, who began his brilliant career at the University of Columbia, has already designed such impressive buildings as the Sport's pavilion for the University of Navarra. His master use of light and its neat selection of materials makes of this building an exceptional one. As a teacher, he has worked with my group at Madrid's School.

Patxi Mangado, who made his first projects in collaboration with Maite Apezteguía, has already developed a brilliant career, with really interesting designs in which he has thoroughly worked the specific detailing. He has decided to innovate, making use of new materials which are just now being accepted by rest of us. His house at Irache and his Golf Club are clear examples of his magnificent trajectory.

From Valladolid, from its School, we receive news about Gabriel Gallegos and Juan Carlos Sanz, who had already proved their quality on the occasion of their refurbishment project for the Official College of Architects. Their Cultural Center in Villamuriel de Cerrato, Palencia, was a magnificent work of architecture, with powerful volumes and a very well arranged plan. But their School in Pozal de Gallinas, Valladolid, is not less interesting. The play of fences which make up a white box enclosing a simple yellow walled device, is simply perfect.

And, from the School of Las Palmas, Luis Correa, with such magnificent works as the refurbishment project for the Cuyás Movie Theatre. And, from San Sebastián, the Loosian Santos Barea whose brilliant work is being widely appraised.

An excellent author and friend of mine, used to say that "the novel is the decision to proceed, not to stop, to see what happens next, and progress, riding on the words. While poetry implies detention, to linger before the words, and enjoy their progressive unveiling just to fall exhausted on your knees". Well, all these damned designers, all these more damned still architects, have in common their penchant to poetry, their insistence on taking



their time to do things right. Unlike other architects who rush towards the swallowing mouth of fame, celebrity and money, not really knowing why or what for, these more damned still, as those we talked about, try to proceed patiently and cautiously, spending the necessary time in each step to make it a sure one: architecture at poetry's pace, with a poetic allure, rigorous and profound. Because these damned know damn well that, without poetry, there is nothing left.

Diva at Home: Domestic Architecture and Divas

Adam L. Bresnick

The house of a Diva is a sanctuary dedicated to herself, a scene in which she proves that her residence is as large as an opera house, that her house is not the place in which she would admit any lessening. At home, according to the diva's myth, the great lady exhibits, displays and creates monuments to her own grandeur. The house of a Diva is not, therefore, the place of a repressive domesticity, nor the retreat of traditional femininity nor masculinity.

In his description of the Diva's house as an extension of her own ritual, Wayne Koestenbaum shows us the way to begin our architectural itinerary. While depicting a Diva's domestic space, Koestenbaum provides us with a new subjective classification in the realm of domestic architecture. In the diva's case, he talks about a self-built subjectivity and space, with the Diva demanding and creating her own temple. But, in some singular cases, when an architect has been asked to realize such a domestic space, we see how his own subjectivity colors the Diva's house and distinguishes the built work. A diva is not masculine nor feminine, it is a man, a woman; a personage whose public personality is fused and confused with her private being. Being a diva, in architectural terms, is nothing clearly related to any particular profession or definite gender. We must include all those people whose status and personal career have enveloped in an outstanding aura, fictitious or not, deserved or not, which elevates them to such a category. A diva client contains another personality who is not necessarily subject to traditional norms.

A diva is someone whose work is, precisely, that of being another, pretending or assuming other roles, as actors and opera singers do or even creating their own fictitious personage as famous people do. Successful architects are, sometimes, also divas. The way they design their own houses could be a good example of the kind of architecture we are talking about. That is the reason for the worldwide success of Anaxo Zabalbeascoa's book "The house of the architect", published

The Sea, according to poet Sabines, is measured in?? waves. Architects, in projects. The Sea of our young architects, the most damned among the damned, is nowadays full of enormous waves, with terrifying tides and drifts????, with the unavoidable passion of their term, "the duty of their age". We hope that, with time, these brave architects will give birth to more quiet, more mature waves with which they will moisten the sands of the the next millennium's society.■

by Gustavo Gili. When analyzing a work of architecture, particularly a domestic space, we have the opportunity to explore its specific definition of subjectivity and the relation established in it between this concept and the physical work of art. Together with the built project, there is always an implicit project which we should try to examine. The struggle of the architects in search of that subjectivity has resulted in all kind of inventions. Instead of trying to dive in these intricate speculations, we will concentrate on an specific gender (the diva's house), an specific subject (the diva) and inquire about an specific question: how can we trace, in the built work, our diva's subjectivity?

The question of the diva's house has its popular counterpart in the traditional pilgrimages to the houses of all the Hollywood stars or to the mythical Graceland, the home of the deceased but not deserted Elvis. This fetishism of the body is a phenomenon that has already been described in architectural terms and whose relation with the diva's architecture is rather clear. But we will not deal with these most kitsch characterizations, we will just take a look at some specific works in which the architects assumed the subjectivity of their client divas.

Architecture and theatre have always been rather related through the concept of the scenic space. But it was just during the Enlightenment, when the art of architecture began to be independent as a discipline and profession, that it established a closer relationship with the concept of individuality. Claude-Nicolas Ledoux, the architect of the Enlightenment, showed a constant interest in the forms derived from the theatrical world. His project for the Royal Saltworks at Chaux presents a semicircular form, a kind of amphitheater, in which the use of the Classical typology makes the factory appear as a cavea and the Director's house as its scene. When representing the hall of the Theatre at Besançon, in a disturbing and unforgettable drawing, Ledoux chose to delineate the pit as reflected in the pupil of an actor on scene. Historian Anthony Vidler relates this image to a certain enlightened concept of government but, leaving aside his rousseauian analysis, what is evident is the importance due to the

diva's vision, in whose pupil we see the image reflected. Thus, Ledoux inverts the usual experience of the public's vision, offering us, instead, the view of this same public as seen by the diva. In this inversion of terms, though, the public, present in the diva's vision, becomes also a creator as the diva would not exist were it not for the public's returned vision. Vidler's analysis presents us the concept of an ideal government. But we can also see Ledoux' interest in the theatrical visual operations, in which gestures are larger and more exaggerated and create a diva who stands against and architectural work.

This connection between architecture and the world of the divas is something present in Ledoux' professional career from its very beginning. In 1769, Ledoux was commissioned to design a house and private theatre for Marie-Madeleine Guimard, a dancer of the Paris Opera House from 1762 and former first dancer at La Comédie Française. The house, inaugurated in 1772, presents an entrance pavilion and, after the court, the prismatic volume of the residence itself with a rear garden.

The main facade of the house has a semicircular porch, like a void carved up in the prism. This symmetric porch is sheltered under a peristyle with four Ionic columns and supports a sculpture representing the crowning ceremony of Terpsicore, the Muse of Dancing. The void, then, acts as an indication of the presence of the figure which should fill it, the divine Mlle. Guimard herself. This little temple makes a building with an asymmetric plan appear as symmetric. The entrance, in fact, is placed to the right, while Mademoiselle's "Cabinet de Toilette" occupies the privileged position of the central axis. No doubt, the star is the Diva, whose physical presence determines the architectural composition of the house. Thus, Ledoux places the supposedly intimate space of the "cabinet de toilette" in the most public and dominant position of the house.

The small theatre placed over the "porte cochère" is a scaled reproduction of the Opera House at Versailles, built in 1769 by the architect Gabriel. With a capacity for five hundred spectators, it was the place in which Mlle. Guimard organized her "sumptuous productions, parties and quasi-pornographic performances", and was rather well known for the intimate relationship established there between actors and public. The fact that she would have a private theatre at home shows us the most divine facet of Mlle. Guimard who transformed her house into a literary space for performance.

Mlle. Guimard, according to Koestenbaum, who was imprisoned for some conflict with the Opera administrators, told her servants on the occasion: "Don't worry, I have written the Queen to talk her about a new hairstyle. We will be free before sunset". This frivolous anecdote, shows us a new aspect of the divas' demeanor. They act in such a subversive way in order to isolate themselves from the public contempt and protect themselves from any emotional injury.

This hard character who is capable of obtaining her freedom in exchange for toilette secrets, is the same who can display her charm in the house created by Ledoux. The diva's allure resides in her fascinating capacity to create sublime worlds located in her own self. She has an over-expanded personality which can occupy a central axis in Ledoux' architecture. She is the living sculpture who fills the entrance porch with her own figure, the star of her own theatre. This "Hotel Guimard", together with the house made for Madame du Barry, were, according to Vidler "paradigmatic, as they established a perfect harmony between their owners' personality and the character of their architecture".

The Paris house designed by Adolf Loos in 1928 for the singer and vedette Josephine Baker, does also present some elements of design which can be related to the physical presence of a famous Music Hall star. The project integrates the exuberant self of Josephine Baker in all its features, by means of a "raumplan" distribution of the different spaces.

The building states its own presence by means of its graphic exterior appearance, its black and white marble stripes. We must remember the Afro-American origin of Josephine Baker, whose fame was due both to her dancing and singing and to her own exotic appearance in that Paris of the "happy twenties". Thus, both architecture and the diva herself, exhibited their skin as their own differential mark. In opposition to Ledoux' subtle palace of love, Loos' house pictures the alternate themes of racial conflict and sexuality, so present in Baker's personality. The interior of the house is determined by the development of the different spaces around the central swimming pool. Thus, the swimming pool, "the paradigm of a sensual space", becomes the house's spatial core. A corridor with thick glazing windows surrounds the

swimming pool under the water. These openings are coincident with others practiced on the facade, in such a way that any passing spectator can become a voyeur and look towards the swimming pool, concealing his figure from the person who is enjoying the skylit waters.

This device, so similar to a theatrical play of light displays the image of the diva for the eyes of the spectator and operates an inversion in the visual domain which unveils the diva's sexuality and its object quality, even in her own house. As in the theatre, she remains the target of all the glances. We must say, though, that this image of an exuberant and sexually free Josephine Baker is something in clear contradiction with her own biography. Baker retired to the countryside, where she bred alone a numerous and adopted family.

The last stop in our itinerary could be the house the architect Philip Johnson built for himself in his estate at Canaan, Connecticut, in 1949. It is an example of domestic architecture self-determined and self-designed by the diva himself. The complex is made up of a series of constructions, the last one of which was completed this same year. In the first unit, the Glass House, Johnson displays the style of his first epoch as an architect, but also his own character.

Based on Mies van der Rohe's sketches for the Farnsworth House, Johnson's house is a kind of self introspection realized through architecture. The architect Johnson built a house for himself whose construction is the very self of the architect as connected with his architectural discourse. Johnson tells us: "I contemplate my own house, not as a real home (though it is so, for me) but as a bank of ideas which can be filtered afterwards, either through my own work or through others". So, when he decided to design his own house,

Johnson, as a diva, considered that his home should be something greater than a mere house, more representative, a source for the rest of the mortals.

In the prismatic glass house, the interior is mistaken for the exterior. "When I entered it", said Frank Lloyd Wright, "I couldn't say whether I was outside or inside. I doubted if I should take my hat off or keep it". We can analyze this ambiguity as a generalized feature of a multiple personality as the diva's. Johnson is an architect, a historian, a member of the highest New York social circles and a representative, in his nineties, of the Gay Pride from the cover of the American Out magazine. Johnson, as the diva he is, is consciously creating a manifest declaring his own self, a showcase to exhibit himself, multiple, literal and figured. The house of a diva is an object to see and be seen and incorporates the physical presence of the diva within its own architecture. The diva assumes certain transgressive aspects of sexuality or freedom of expression which break the norms of the time. Claude Nicolau Ledoux's Hotel, designed for the dancer Mlle. Guimard, incorporates, within its Classical appearance a voluptuous display which would charm any Count of Valmont. Adolf Loos, when designing for Josephine Baker, expresses the vitality and sensuality which she presented and represented for the European society of the twenties. Finally, Philip Johnson, when building his own house, goes ahead the very Mies and determines his own position in the history of modern architecture which he himself had written. In all these cases, when an architect designs at a diva's request, the result is always an exploration of the otherness represented by the diva herself. For an exceptional person, her house could not be less than that. ■



TRABAJAMOS PARA SUPERAR LAS EXPECTATIVAS DE NUESTROS CLIENTES

CLAR es una de las empresas constructoras pioneras en España en el desarrollo y aplicación a nivel nacional de sistemas para la **conservación exterior de edificios**.

Nuestra actividad como empresa constructora especializada se centra en la **restauración de fachadas**, con una experiencia de más de **15 años** de trabajo en el sector.

Cerca de **medio centenar de expertos**, entre técnicos y operarios, componen el soporte profesional y humano de CLAR. Mantener un estrecho contacto con nuestros clientes es otro de los pilares sobre los que se asienta la filosofía de la empresa.

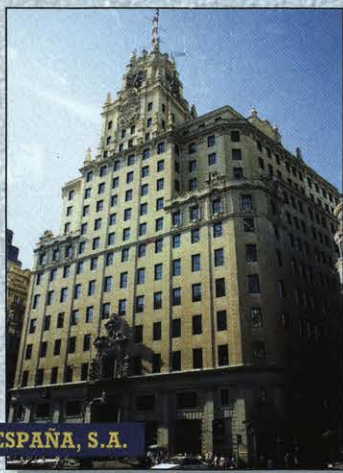
Nuestra línea de trabajo está avalada por la satisfacción de nuestros clientes en los **más de 200 proyectos** acometidos en los últimos años y por la larga y significativa lista de edificios restaurados.



HOTEL RITZ



HOTEL NACIONAL



TELEFONICA DE ESPAÑA, S.A.



PALACIO MEDINA DE LAS TORRES



CINE EUROPA



MUSEO MUNICIPAL DE MADRID

CLAR

REHABILITACION

LA REFERENCIA
EN FACHADAS

Empresa clasificada K-7E, máxima categoría para la restauración de monumentos históricos.

OFICINA CENTRAL: C/ Bocángel, 48 - 1º • 28028 Madrid • Telf.: (91) 725 99 10 (8 líneas) - Fax: (91) 361 54 11

DELEGACION NOROESTE: C/ Galeras, 13 - 3º • 15705 Santiago de Compostela (La Coruña) • Telf.: (981) 57 52 59 - Fax: (981) 57 56 99

Nos pueden encontrar en la página de INTERNET: www.sie.es/clar.html • O bien dejar sus mensajes en nuestro E-mail: clar@esinet.es

GMT ±

Un exclusivo mecanismo desarrollado por **Ulysse Nardin**

Al llegar a otra zona horaria, presionando el pulsador correspondiente, se ajusta de forma instantánea la cifra de las horas a la nueva hora local. Las 24 horas aparecen reflejadas en la ventanilla situada en la posición de las 11 horas.



Cada GMT± va numerado individualmente y está disponible en versiones de oro de 18 quilates o de acero. Incorpora movimiento mecánico automático, la caja es impermeable hasta 100 metros y lleva corona a presión protegida.

ULYSSE NARDIN

CONCESIONARIOS OFICIALES: **ALICANTE:** J. Amaya. **BARCELONA:** The Watch Gallery - J. Tous - Ramón Torner. **CEUTA:** J. Ulises. **CORDOBA:** Luque J. **GERONA:** Miguel Quera J. **GRANADA:** J. Zafiro. **LANZAROTE (ARRECIFE):** Mapy J. **LERIDA:** J. Antonio Azor. **LUGO:** J. Modesto. **MADRID:** Araoz y Luben - Brooking J. - Perodri J. - J. Suarez - Iglesias J. **MALAGA:** J. Contreras. **PAMPLONA:** Pedro Bueno J. **REUS:** Pamies Joier Rellotger. **SANTANDER:** J. Galán. **SAN CUGAT DEL VALLES:** Anna Fuset J. **VALENCIA:** José Iborra J. - J. Montiel. **VALLADOLID:** Tremiño Alonso J. **ZARAGOZA:** J. Baena. **ANDORRA:** J. Cellini.

Para más información dirigirse a **DIARSA**. Avda. América, 37. Edificio "Torres Blancas". 28002 MADRID. Teléf.: (91) 519 56 83.

Hemos creado

algo que no puedes ver.

Que no puedes oír.

Que no puedes tocar.

Algo que solo

puedes sentir.

a i r e



AIRE ACONDICIONADO



CREAMOS EL AIRE

Nº DE AGOSTO
YA A LA VENTA

Elige tu destino

este mes en **VIAJAR**



Descubre los mejores **campamentos de África** para disfrutar la gran aventura: **el safari**. Vive intensamente todas las **sensaciones de India**, con una guía práctica



de los templos, ciudades y parques más visitados. Mueve el esqueleto en **Memphis**, la ciudad de Elvis, que

celebra el nacimiento del rey del rock. Prepárate una lista con **31 museos de Londres**, uno para cada día del mes. Y sumérgete en los exclusivos placeres de las **Islas Fiji**.



Y además, el 50 aniversario de la expedición Kon Tiki narrado por el escritor

Manuel Leguineche, los aromas de la ruta de la lavanda, cómo viajar barato por Europa para jóvenes, el SIDA y los viajes, las mejores ofertas para cada destino, consejos útiles para viajar mejor, toda la información que necesitas sobre monedas, costumbres locales, guías y compras por todo el mundo, reportajes exclusivos y vividos y fotos sensacionales. **Viaja con VIAJAR: vivirás mejor.**



COMPRA CADA MES
VIAJAR
PORQUE EL MUNDO
NO SE ACABA AQUÍ

AHORA
CON NUEVAS
SECCIONES Y
MUCHA MÁS
INFORMACIÓN

INFORME Cómo viajar barato por Europa: carnés, descuentos y ofertas para jóvenes. Viajar con la **WASCOPIA**, cuánto cuesta **COMPARATIVA** Los mejores viajes, a Ibiza

**Nº DE AGOSTO
YA A LA VENTA**



THORR

DISEÑO IMPECABLE, PRECISIÓN ABSOLUTA, TOTALMENTE DEDICADO AL USO ELEGANTE Y DEPORTIVO. SUS SEIS PATENTES INTERNACIONALES DE UTILIZACIÓN ESTÁN AHORA ENRIQUECIDAS CON LA LORICA, MATERIAL ALTAMENTE TECNOLÓGICO QUE AÑADE A LA AGRESIVIDAD DEL DISEÑO LA CALIDEZ DE ESTE SUAVE MATERIAL. LUMINOSIDAD ABSOLUTA, PULSERA AUTORREGULABLE, ESTANQUEIDAD A 100 M. ESTRUCTURA EN KEVLAR, PULSADORES OCULTOS PROTEGIDOS, SUAVIDAD.



CONCESIONARIOS OFICIALES: ALICANTE: J. Amaya. BADALONA: Rabat J. BARCELONA: Bagués J. - Puig Doria J. - Roca J. - J. Tressor - Mesara J. - J. Rosa Bisbé. BILBAO: Perodri J. CADIZ: J. Gordillo. CEUTA: Mary Carmen J. GERONA: Pedro Quera J. GRANADA: Juan Manuel J. IBIZA: Viñets J. LA CORUÑA: J. Romeu. LERIDA: J. Tous. LEON: Balta J. LOGROÑO: J. Alvarez. MADRID: Yanes J. - Suárez J. - Aldao J. - Kay J. (LA MORALEJA): Marjo J. MALAGA: J. Aurelio Marcos. MANRESA: J. Tous. MARBELLA: Gómez y Molina J. MURCIA: J. Tressor. OVIEDO: J. Nicol's. PALMA DE MALLORCA: Relojería Alemana. PAMPLONA: Montiel J. PINEDA DE MAR: Portet Joiers. REUS: Pamies J. - Santi Pamies Disseny. SALAMANCA: J. América. SANTANDER: J. Presmanes. SEVILLA: J. Shaw. TENERIFE: J. Maya. VALLADOLID: Ambrosio Pérez J. VALENCIA: Montiel J. VIGO: J. Suiza. VITORIA: J. Jolben. ZARAGOZA: Monsant J. ANDORRA LA VELLA: J. Cellini.

ARC+

Descubra + posibilidades



ARC+ genera automáticamente, siguiendo las reglas definidas gráficamente por el usuario, la representación detallada de los muros compuestos, así como los encuentros complejos entre muros, muros y vanos. Con ARC+ el usuario trabaja en todas las vistas, incluso en perspectiva cónica.

En todo momento el usuario puede modelar todas las formas en el espacio con la ayuda de numerosas funciones de trabajo: adición, sustracción, intersección, sección, proyección en el espacio, generación por rotación. Las cajas de diálogo y los menús flotantes que aparecen automáticamente bajo el cursor ofrecen al usuario una ergonomía máxima.

La creación, utilización y emplazamiento dinámico de muros compuestos y de elementos de biblioteca 2D o 3D sea cual sea su complejidad, permiten organizar y generar de forma cabalante la totalidad de un proyecto. La representación gráfica de los elementos de biblioteca se adapta automáticamente, a la escala de dibujos.

La utilización de objetos parametrizables 2D o 3D ofrece una gran flexibilidad y adaptabilidad a lo largo de todo el proyecto.

Para ser creados, estos objetos son sencillamente dibujados asociandoles variables definidas gráficamente por el usuario.

Comandos especializados generan bajo el control del usuario, espesores rectos, de curvatura, compensados.

Los cambios de vista de las perspectivas son sencillamente definidos a través de ventanas de control.

Las nuevas funciones de cálculo permiten calcular, sencillamente, el perímetro, el área, el volumen, el peso, el momento de todos los elementos del modelo: muros, cubiertas, volúmenes, baldosas, etc. Los resultados pueden ser directamente integrados en los atributos de los elementos transferidos desde otro programa.

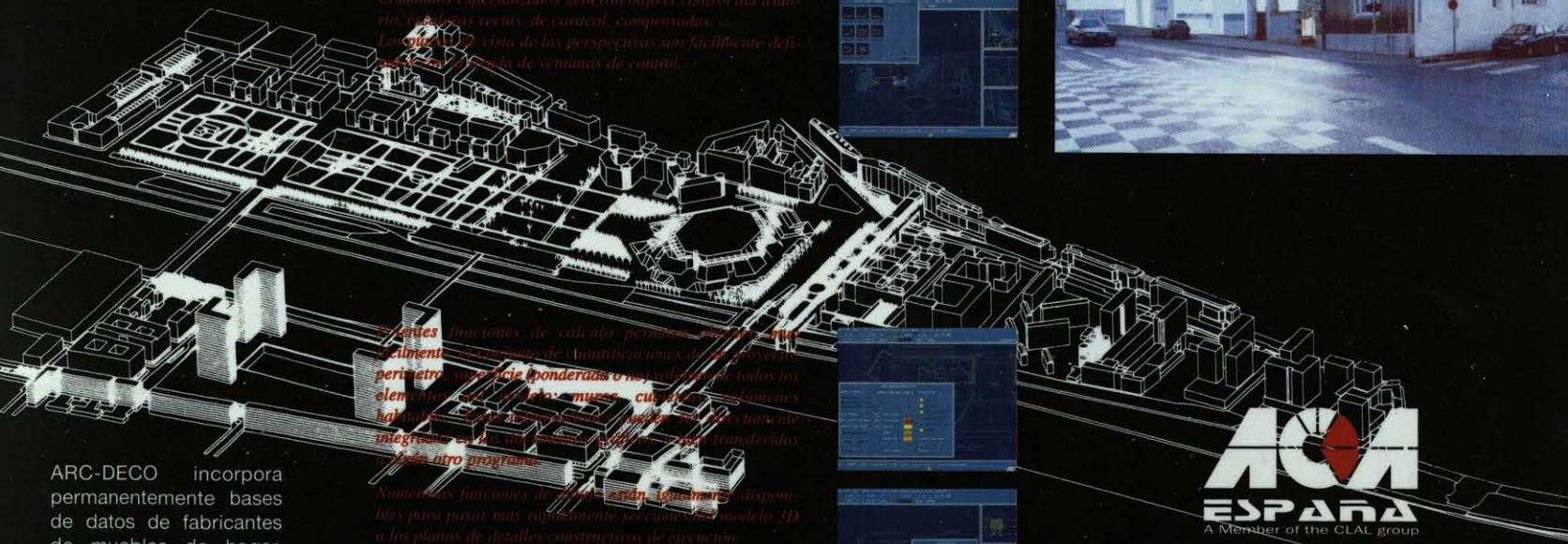
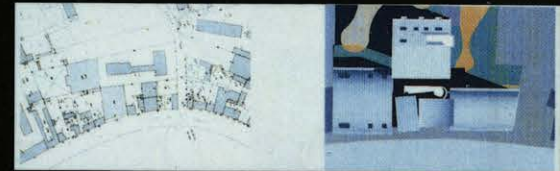
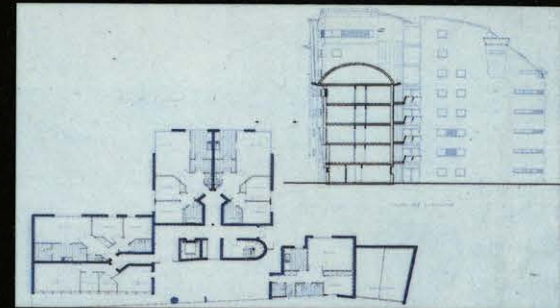
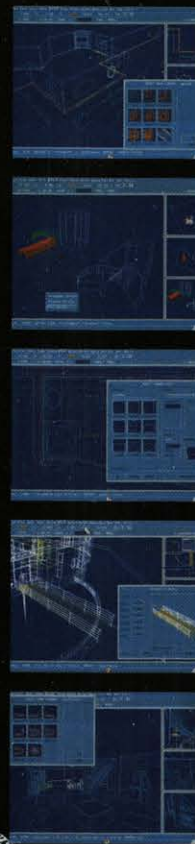
Numerosas funciones de cálculo están igualmente disponibles para pasar muy rápidamente de un modelo 3D a los planos de detalles constructivos de ejecución.

El espesor y composición de los muros, geometría 3D de los vanos son modificables puntualmente. La representación gráfica en muros compuestos, incluso curvos, del aislamiento térmico, es automática.

El usuario puede obtener en todo momento en ARC+ una representación del modelo con sombras propias y arrojadas.

La posición del sol puede ser calculada automáticamente en función del lugar y la fecha del proyecto. ARC+ dispone igualmente de una opción de imagen de síntesis: ARC+ Render.

Todas las documentaciones tales como secciones, alzados, perspectivas interiores y exteriores son obtenidos automáticamente de una misma maqueta volumétrica 3D garantizando así una perfecta coherencia del conjunto de proyectos. Con la ayuda de herramientas para la generación de planos integrados en ARC+, el usuario prepara de forma sencilla e intuitiva todos los documentos antes de su edición.



ACA
ESPAÑA
A Member of the CLAL group

ARC-DECO incorpora permanentemente bases de datos de fabricantes de muebles de hogar, cocinas, baños y oficinas con más de 40 fabricantes de nivel nacional.

Es un programa concebido para ser utilizado por diseñadores. El proceso de trabajo es intuitivo y ágil.

