

JUNIO 2011

COMISIÓN CIENTÍFICA / EDITORIAL BOARD

Miguel A. Alonso del Val
ETS de Arquitectura. Universidad de Navarra

Maristella Casciato
Facoltà di Architettura Aldo Rossi, Cesena. Università di Bologna

Luis Fernández-Galiano
ETS de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid

Mariano González Presencio
ETS de Arquitectura. Universidad de Navarra

Juan Miguel Hernández León
ETS de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid

Jorge F. Liernur
Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos. UTDT, Buenos Aires

Vittorio Magnago Lampugnani
Eidgenössische Technische Hochschule Zürich

Carlos Montes Serrano
ETS de Arquitectura. Universidad de Valladolid

Stanislaus von Moos
Universität Zürich

Juan Miguel Otxotorena Elizegi
ETS de Arquitectura. Universidad de Navarra

Fernando Pérez Oyárzun
FADU. Pontificia Universidad Católica de Chile

José Manuel Pozo Mucio
ETS de Arquitectura. Universidad de Navarra

José Antonio Ruiz de la Rosa
Universidad de Sevilla

Carlos Sambricio
ETS de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid

Wilfried Wang
School of Architecture at the University of Texas at Austin

COORDINACIÓN EDITORIAL / EDITORIAL COORDINATION

Jorge Tárrago Mingo jtarrago@unav.es

MAQUETACIÓN / GRAPHIC DESIGN

Izaskun García

REDACCIÓN / EDITORIAL STAFF

Departamento de Proyectos. E.T.S. de Arquitectura
Universidad de Navarra 31080 Pamplona
Tel. 948 425600 (ext. 2730)
spetsa@unav.es
www.unav.es/arquitectura/publicaciones

DISTRIBUCIÓN / DISTRIBUTION

BREGAN Distribuciones Editoriales S.L.
c/ Lanuza, 11 - 28028 Madrid
Tel. 91 725 90 72
www.bregan.org

EDITA / EDITED BY

Servicio Publicaciones Universidad de Navarra
Universidad de Navarra - 31080 Pamplona

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN / PRINTING

Litografía Ipar

TRADUCCIÓN / TRANSLATION

Francesca Fiorelli (pp. 75-85)
Martin Garber Salzberg
Brett Tippey (pp. 7-25)

DEPÓSITO LEGAL

1138-5596

ISSN

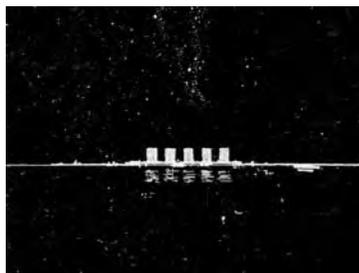
1138-5596

PRECIO

12 euros

PERIODICIDAD

Anual



Le Corbusier, portada de *Précisions*, 1930.

- 3 ¿DÓNDE ESTÁ LA ARQUITECTURA?
Jorge Tárrago Mingo
- 7 LA NUEVA PINTURA DEL EMPERADOR
Mark Wigley
- 25 METAMORFOSIS BOBARDIANAS
Mara Sánchez Llorens
- 37 EL PAISAJE COMO OBRA DE ARTE TOTAL.
DIMITRIS PIKIONIS Y EL ENTORNO DE LA ACRÓPOLIS
Darío Álvarez Álvarez
- 51 ENCLAVE, ATALAYA Y META. CASAS DE ARQUITECTOS EXTRANJEROS
AFINCADOS EN ESPAÑA EN EL TERCER CUARTO DEL SIGLO XX
Juan M. Otxotorena / Héctor García-Diego
- 63 MODULAR/ACUMULATIVO/COMBINATORIO. EL PROYECTO
DE LA COLONIA MARINA EN CLASSE (RA), DE GIANCARLO DE CARLO
Federico Bilò
- 75 LOOS SEGÚN ROSSI: TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN *CASABELLA-CONTINUITÀ*
Mariano González Presencio
- 85 EN EL CENTENARIO DEL VIAJE A ORIENTE.
FOTOGRAFÍAS, CARTAS Y DIBUJOS
Carlos Montes Serrano
- 95 EL DISEÑO DE LA LÁMPARA ELÉCTRICA
O EL ENFRENTAMIENTO DEL ARTE DECORATIVO Y EL *READY-MADE*
Sung-Taeg Nam
- 109 ARQUITECTURA ENTRE EL ESTE Y EL OESTE.
A PROPÓSITO DE LA ABSTRACCIÓN MODERNA EUROPEA
José Manuel Pozo Mucio
- 123 PANORAMA DE ARQUITECTURA LATINOAMERICANA JOVEN.
II BIENAL DE ARQUITECTURA LATINOAMERICANA BAL 2011 EN PAMPLONA
Rubén A. Alcolea Rodríguez
- 130 ENGLISH ABSTRACTS

La Dirección de la Revista no acepta responsabilidades derivadas de las opiniones o juicios de valor de los trabajos publicados, las cuales recaerán exclusivamente sobre sus autores. Esta publicación no puede ser reproducida total o parcialmente por ningún medio sin la autorización expresa por escrito de los autores. Ra ha procurado contrastar las fuentes de todas las imágenes y notas al pie utilizadas en este número. Pedimos disculpas por cualquier error u omisión.

Ra, Revista de Arquitectura, está incluida en el *Avery Index to Architectural Periodicals* (Columbia University), en el *Arts & Humanities Citation Index (A&HCI)* (Institute of Scientific Information, Philadelphia) y en el Catálogo Latindex. Es miembro de FAST-IP (Federation of Architectural Studies Independent Publications). www.fast-ip.org

Los contenidos de Ra, Revista de Arquitectura están disponibles on-line en: <http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/11382>

The criteria expressed in the different articles of this issue are the exclusive responsibility of their authors and do not necessarily reflect the opinions of the Management and Editor of this review. No part of this work covered by the copyright hereon may be reproduced or used in any form or by any means, graphic, electronic or mechanical, including photocopying, recording, taping or information storage and retrieval systems without written permission from the publisher. Ra has attempted to trace and acknowledge all sources of images and endnotes used in this issue and apologizes for any errors or omissions.

Ra, Revista de Arquitectura is indexed to Avery Index to Architectural Periodicals (Columbia University), Arts & Humanities Citation Index (A&HCI) (Institute of Scientific Information, Philadelphia) and in the Latindex Catalogue. Member of FAST-IP (Federation of Architectural Studies Independent Publications). www.fast-ip.org
Ra, Revista de Arquitectura contents are on-line in: <http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/11382>



¿DÓNDE ESTÁ LA ARQUITECTURA?

¿Dónde está la arquitectura? Ésta es, probablemente, una de las preguntas disciplinares más frecuentada. Viene formulada literalmente o con alguna que otra variación que no modifica su intención. Y no es otra que la de interrogarse por la propia identidad a la vez que, de modo capcioso e intencionado, aprovechar la ocasión para ofrecer una respuesta casi siempre previa. Es algo más ambigua que la de más comprometida y difícil réplica, aquélla que se interroga directamente en busca de una definición –por el qué–, pues pocas de las que a lo largo de la historia han pretendido colmarla satisfacen completamente la complejidad de tan aparentemente simple pregunta. Sucede que merodeando en la periferia de los razonamientos, recurriendo al circunloquio, se alcanzan las respuestas que aunque parciales, satisfacen al que se interroga y convencen al que las recibe. O al menos lo intentan. Cabría recordar aquí lo que decía Antonio de Capmany (*Filosofía de la Eloquencia*, Madrid, 1842 (1777), p. 264) acerca de la interrogación:

“...como figura retórica, no es una simple pregunta hecha a personas determinadas, para que aquieten nuestras dudas, o satisfagan nuestra ansia o curiosidad. Es una repetida pregunta dirigida a la consideración, no a la persona de los oyentes o lectores; y no para arrancarles la respuesta, sino un tácito consentimiento, una interior aprobación, o la admiración de lo que les exponemos. Esta figura envuelve una especie de convencimiento disimulado en la pregunta, y presupone la persuasión de los oyentes, pues no se espera de ellos contradicción ni repugnancia a la firmeza y confianza con que el orador propone y sostiene su pensamiento. No es otra cosa la interrogación que una insinuación, no tanto para llamar, como para captar el ánimo del que oye, a fin de dar más fuerza a la prueba con esta anticipada aceptación. (...) sale siempre victoriosa esta figura, que da nervio y vigor al razonamiento”.

Marc-Antoine Laugier, fragmento de la imagen de portada de *Essai sur l'Architecture*, (2ª. ed), 1753.

Así, ¿Dónde está la arquitectura? parece ser, aquí también, la pregunta que sirve de hilo conductor para este nuevo número de *Ra, Revista de Arquitectura*.

¿*Où en est l'architecture?* es la pregunta clave, plena de retórica, que Le Corbusier se repite varias veces a lo largo de su trayectoria. Como recuerda Mark Wigley en “La nueva pintura del emperador” (publicado originalmente como ‘The Emperor’s New Paint’ en *White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture*, MIT Press, 2001), esta pregunta aparentemente simple es la que se formula al inicio de su carrera y con la que explica la razón de ser de *L’art décoratif d’aujourd’hui* (G. Crès et Cie, Paris, 1925) y de su teoría del muro blanco, a partir de la que, nos asegura, “descubrió la arquitectura”. Pero sabemos bien que no es ni la primera ni la última vez en la que Le Corbusier recurre a esta pregunta. Y, cada vez que esto sucede, la respuesta es distinta y adecuada a sus intereses del momento. En 1927 será directamente objeto de un artículo en la revista *L’Architecture Vivante*. La respuesta será “más allá de la máquina”; en 1932 en *Croisade, ou le crépuscule des académies* (Crès, Paris, 1933), la respuesta será “en el orden del mundo material”, “más que en los edificios monumentales altamente decorados que son promovidos por las academias”; en 1937 “estará en cualquier sitio” (*Quand les cathédrales étaient blanches*, Plon, Paris, 1937); y, por ejemplo, más adelante en 1957, la pregunta abrirá el célebre mensaje a los estudiantes de arquitectura (*Entretiens avec les étudiants des Ecoles d’Architecture*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1957); y podríamos regresar a la misma cuestión otras tantas veces con dispar resultado. Wigley reflexiona sobre el papel de las paredes blancas en la arquitectura moderna, rescatando su carácter textil y superficial, consecuentemente visual, enlazándolo con los argumentos de Loos y Semper, a partir de esta “engañosamente simple” pregunta.

Cabría, por eso, decir lo mismo de Adolf Loos. ¿No es esta pregunta la base de todo su pensamiento, sobre todo literario? Mariano González Presencio desvela en “Loos según Rossi: Tradición y modernidad en *Casabella-Continuità*” el punto de inflexión que supuso la publicación del artículo ‘Adolf Loos: 1870-1933’ en el número 233 de la revista italiana. Con este artículo se reconsideraría la fortuna crítica del personaje a la vez que una revisión sobre los dogmas de la modernidad en la cultura arquitectónica italiana de la posguerra que permitieran su reconciliación con los fundamentos de la tradición.

En el caso de Dimitris Pikionis y su proyecto para la sistematización de los accesos y conexiones en el entorno de la Acrópolis comenzado en 1951 y dilatado hasta 1958, la respuesta se encuentra, como argumenta Darío Álvarez en “El paisaje como obra de arte total. Dimitris Pikionis y el entorno de la Acrópolis”, en la minuciosidad del artesano, la visión del artista y la habilidad del arquitecto. La atención delicada y exquisita, sus rastros pictóricos, metafísicos, filosóficos, poéticos, convierten a este comprometido proyecto en una lección fascinante de la arquitectura del siglo XX y en una magnífica respuesta para todo aquel que se interrogue ¿dónde está la arquitectura?

En el de Lina Bo Bardí, como presenta Mara Sánchez Llorens en “Metamorfosis bobardianas”, en la capacidad de la arquitectura como catalizadora cultural y aglutinadora de las necesidades sociales y los poderes públicos. Sus diferentes propuestas para la ciudad de Sao Paulo entre 1958 y 1964 consiguieron además de eso y de un entendimiento novedoso del hecho urbano, un equilibrio entre paisaje y ciudad, una coreografía magistral entre naturaleza y arquitectura.

Carlos Montes, por su parte, fija la atención en el viaje a Oriente de Le Corbusier, del que se cumple el centenario. En “En el centenario del viaje a oriente. Fotografías, cartas y dibujos” a partir de algunas cartas que éste envía a sus tutores, algunas fotografías y, sobre todo, los dibujos de viaje, se argumenta el cambio de registro gráfico, su carácter finalista y práctico, lejos de un estilo virtuoso de los primeros y más adecuado a los intereses concretos del arquitecto. En palabras del propio Le Corbusier, “Dibujar, (...) requiere primero ver, luego observar y finalmente quizá descubrir.” Quizá descubrir dónde está la arquitectura.

A *Cos’è l’architettura* en 1961 Giancarlo de Carlo da una respuesta basada en la correspondencia entre los edificios y los grupos sociales, y la influencia que éstos ejercen sobre la colectividad, espacio público y privado, en definitiva lo que se ha definido como estructuralismo arquitectónico. Federico Bilò presenta en “Modular /acumulativo / combinatorio. El proyecto de la colonia marina en Classe (RA), de Giancarlo de Carlo” este proyecto poco conocido y no ejecutado de ese mismo año. Y la pregunta, con la que precisamente se titulaba una conferencia impartida por el arquitecto un año antes es la ocasión propicia para precisar las razones de su quehacer.

¿Dónde está la arquitectura? es, quizá también, la pregunta fundamental con tintes de búsqueda personal que para algunos arquitectos extranjeros obtuvo una respuesta común en la España de posguerra. Juan Miguel Ochotorena y Héctor García-Diego exploran en “Entre el cielo, la tierra y el mar: casas de arquitectos extranjeros afincados en España en el tercer cuarto del siglo XX” este fenómeno singular que supone que un nutrido número de arquitectos foráneos decidieran en ese arco temporal, en la mayor parte de los casos después del viaje, construirse una vivienda y trasladarse a un país recurrentemente mitificado y de intensas y singulares connotaciones.

La pregunta adquiere en el caso del artículo de Sung-Taeg Nam unos matices algo distintos, pero absolutamente complementarios. En la estela del ya publicado de Stanford Anderson (*Ra, Revista de Arquitectura*, n. 12, 2010) el cuestionamiento de la vigencia del arte decorativo frente al auge del diseño industrial centra el debate iniciado a comienzos del siglo XX a partir de los objetos cotidianos y más en concreto de la lámpara eléctrica. En “El diseño de la lámpara eléctrica o el enfrentamiento del arte decorativo y el *ready-made*” se defiende además por encima de este conocido enfrentamiento y cambio decisivo, la condición artística del fenómeno, su ‘puesta en escena’, próxima al *ready-made* duchampiano.

No forzamos en exceso el hilo argumental si proponemos la misma pregunta como base del artículo de José Manuel Pozo, “Arquitectura entre el este y el oeste. A propósito de la abstracción moderna europea” donde se propone una arriesgada, pero plausible, teoría acerca de las influencias orientales como base, no única, del camino a la abstracción emprendido por la arquitectura del pasado siglo.

Como tampoco lo forzamos si –a pesar de que “Panorama de la Arquitectura Latinoamericana joven. II Bienal de Arquitectura Latinoamericana BAL 2011 en Pamplona” sea la crónica de Rubén A. Alcolea de lo acontecido en este reciente evento– veamos implícito en el título y por tanto en la propia actividad, otra posible respuesta a la misma cuestión.

En fin, esta pregunta capital se repite y se repetirá muchas otras veces y las respuestas otras tantas. Sirvan estas dos últimas para acabar:

En 1960 Mies publicaba un artículo en la revista *Bauen und Wohnen* (no. 11, p. 395) titulado “Wohin gehen wir nun?” (¿Hacia dónde nos dirigimos?). A la pregunta, no muy distinta, que el maestro decía recibir constantemente de alumnos, arquitectos y legos interesados, aseguraba responder: “Evidentemente no es necesario, ni posible, inventar cada lunes por la mañana una nueva arquitectura (...) Sólo al desempeñar correctamente nuestro trabajo colocamos un buen cimiento para el futuro.”

Y otra vez Le Corbusier. Inagotable. En agosto de 1965, pocas semanas antes de morir, escribía una carta desde Roquebrune-Cap-Martin, algo parecido a un testamento. En ‘Mise au point’ se lee lo que bien podría ser una respuesta a la pregunta: “Tengo 77 años y mi moral puede resumirse así: en la vida es necesario hacer. Es decir, obrar en la modestia, la exactitud, la precisión. La única atmósfera para una creación artística, es la regularidad, la modestia, la continuidad, la perseverancia”.

A partir de este número se incorporan a la comisión científica los profesores Juan Miguel Hernández León, Fernando Pérez de Oyárzun y Wilfried Wang.

Jorge Tárrago Mingo

LA NUEVA PINTURA DEL EMPERADOR

Mark Wigley

El texto repasa la conocida "Ley de Ripolin" que Le Corbusier expone en su famoso texto L'art décoratif d'aujourd'hui, en el que el arquitecto suizo aspira a encontrar respuesta a la pregunta fundamental: ¿dónde está la arquitectura? A partir de una brillante reflexión sobre el papel de las paredes blancas en la arquitectura moderna, Wigley rescata el carácter textil y en consecuencia "superficial" de la condición moderna de la arquitectura. De este modo se muestra cómo la arquitectura de Le Corbusier enlaza con los argumentos de Loos y Semper, y más aun se ve con claridad la auténtica condición de la arquitectura como fenómeno visual que a su vez se localiza en el espacio de la comunicación. Como Wigley apunta, es necesario explorar con mucho detalle la fina capa blanca y para eso es preciso ahondar con mucha más profundidad en la superficie.

Palabras clave: *L'art décoratif d'aujourd'hui*, blanco, vestido y arquitectura
 Keywords: *L'art décoratif d'aujourd'hui*, whiteness, dressing and architecture

¡Ah, esos griegos! Ellos sí que sabían vivir. Lo que se requiere es parar valientemente en la superficie, en el pliegue, en la piel, adorar la apariencia, creer en las formas, los tonos, las palabras, el Olimpo entero de la apariencia. Esos griegos eran superficiales –desde la profundidad.

Friedrich Nietzsche, prefacio de la segunda edición de
Die fröhliche Wissenschaft (La ciencia feliz), 1886.

En 1959 Le Corbusier añadió un prefacio a su menos conocido *L'art décoratif d'aujourd'hui* de 1925, en el que había introducido su teoría del muro blanco. En él se describe el libro como resultado de una larga búsqueda que comenzó al inicio de su carrera con la pregunta engañosamente simple *¿dónde está la arquitectura?*¹. Sea lo que sea el muro blanco, desempeña algún papel en la determinación del lugar de la arquitectura misma, en cómo es ubicada más que en que ella ubica, en cómo habita la cultura más que en que la cultura la habita, en cómo es ella misma acomodada. Lejos de un acabado nuevo sobre una estructura vieja, el muro blanco es presentado como un repensar la identidad misma de la arquitectura. *L'art décoratif d'aujourd'hui* tiene que ser entendido en los términos de la larga historia institucional que prescribe dónde puede ser vista la arquitectura, qué tipo de visión se requiere, y quién ve. Esta tradición presupone que la experiencia fundamental de la arquitectura es visual, que la arquitectura es un "arte visual". Ésta ubica la arquitectura en el campo visual antes de situarla en algún lugar determinado. El texto de Le Corbusier engancha con esta tradición y revisa alguna de sus premisas fundamentales. La arquitectura ya no es simplemente un objeto visual con ciertas propiedades. Ahora tiene que ver con la construcción de lo visual antes de ser ubicada dentro de lo visual. De hecho, la visión misma se convierte en un fenómeno arquitectónico. El lugar de la arquitectura se hace mucho más complicado. Un edificio ya no puede ser separado de la mirada que parece ser dirigida hacia él. Más que tener un cierto aspecto, el edificio es una cierta forma de mirar². El muro blanco es concebido para transformar radicalmente el estatus del edificar por medio de la transformación de la condición de la visualidad misma. La idea aparentemente simple de que la arquitectura moderna debe ser blanca contesta la pregunta "¿dónde está la arquitectura?" de tal forma que reconfigura los límites y las operaciones del discurso arquitectónico. El pequeño libro de Le Corbusier tiene un gran papel.

L'art décoratif d'aujourd'hui examina los objetos de la vida cotidiana contemporánea, condecorando los que tienen decoración y celebrando aquéllos sin ella. La mentira de la decoración es que es añadida a los objetos como un tipo de máscara. Es una forma de 'disfraz', una capa figurativa insertada entre la nueva realidad del objeto moderno que resulta de las técnicas modernas de producción y la nueva realidad de la vida moderna que esas técnicas hacen posible. Malinterpretando a ambas, produce una alienación histórica y espacial al sostener una fantasía

* Traducción a cargo de Brett Tippey. Revisión de texto y edición a cargo de Carlos Naya.

1. LE CORBUSIER, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Éditions G. Grès et Cie, Paris, 1925, p. 193. Traducido al inglés por James Dunnet como *The Decorative Art of Today*, MIT Press, Cambridge, 1987, p. xix.

2. Nota del traductor: Aquí el autor hace un juego de palabras entre el aspecto del edificio (*the look of the building*) y el acto de mirar (*a way of looking*).



Canadian Pacific
LE LAIT DE CHAUX
LA LOI DU RIPOLIN

Si la question de l'art décoratif semble cette année dans les cris de la foule, les gerbes des feux d'artifices, les palais de plâtre doré, prendre une place importante au sein de nos préoccupations,

Fig. 1. "Una lechada de cal: la Ley de Ripolin". (LE CORBUSIER, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, 1925).

nostálgica frente a la cara de la modernidad. Como tantos objetos cotidianos, la arquitectura tiene que desechar los restos figurativos que abarrotan la superficie de sus estructuras y distraen al ojo de la modernidad.

Esta eliminación de la decoración es presentada como el gesto necesario de una sociedad civilizada. De hecho, la civilización es definida como la eliminación de lo "superfluo" en favor de lo "esencial" y el paradigma del exceso no esencial es la decoración. Su eliminación libera un nuevo orden visual. Haciendo eco de un argumento al menos tan antiguo como la filosofía occidental, Le Corbusier describe la civilización como un paso gradual de lo sensual a lo intelectual, desde lo táctil a lo visual. Las "caricias de los sentidos" de la decoración son abandonadas progresivamente en favor de la armonía visual de la proporción. La materialidad de la representación parece ser abandonada en favor de la inmaterialidad de la visión clara. El ojo finalmente trasciende el cuerpo que lo sostiene. La sensualidad es conquistada por la razón. O eso parece. Después de una lectura más detallada, el texto de Le Corbusier está lejos de ser sencillo. Subvierte astutamente la misma tradición de la que parece hacer eco y, al hacerlo, perturba el lugar de la arquitectura.

EL ASPECTO DE LA MODERNIDAD

El rechazo de la decoración a favor del ojo cultivado es entendido explícitamente como una forma de purificación. El argumento culmina con el capítulo titulado "Una lechada de cal: la ley de Ripolin", que propone reemplazar la capa degenerada de decoración que cubre los edificios por una lechada de cal. La cal libera la visualidad. Es una forma de higiene arquitectónica que ha de ser llevada a cabo en nombre de la verdad visible: "Su casa es limpia. Ya no hay más esquinas sucias y oscuras. *Cada cosa se muestra como es*"³. El verdadero estatus del objeto se muestra. Limpio de sus máscaras figurativas, se presenta simplemente en su estado puro, transparente al observador: "Ley de Ripolin, lechada de cal: eliminación del equívoco. Concentración de intención en su objeto propio. La atención concentrada sobre el objeto. Un objeto es elegido para ser hecho solo por su necesidad, para un propósito específico, y para ser hecho con perfección"⁴. El aspecto de la modernidad es aquél de la utilidad perfeccionada, la función sin exceso, el objeto liso limpio de toda textura figurativa.

La consecuencia aparente de este argumento es ensayada tácitamente en el interior de la interpretación tradicional de la primera obra de Le Corbusier. Sus villas son leídas repetidamente en términos de una lógica visual de transparencia a la estructura y a la función, una arquitectura abstracta que conecta con la edad de la máquina. Pero, sorprendentemente, la polémica blancura de las villas no es examinada como tal. Se la da por hecha. Los edificios son entendidos como objetos, máquinas para ser miradas, habitadas por un observador que está separado de ellas, habitadas precisamente al ser miradas, ya sea por el usuario, el visitante, el vecino, el crítico, o el lector de publicaciones de arquitectura. El encalado es entendido tácitamente como parte del aspecto, pero una parte tan fundamental que ni siquiera tiene que ser señalada. Los propios argumentos elaborados por Le Corbusier sobre la relación entre la superficie blanca y el acto mismo de mirar, argumentos que le permiten especular acerca del único estatus de la arquitectura en la sociedad industrializada, no son examinados⁵. La capacidad del encalado de repensar la definición fundamental de la arquitectura es ignorada. La tensión obvia entre la opacidad de la superficie blanca y la supuesta transparencia de la arquitectura moderna no se problematiza. Precisamente por ser hecho parte del aspecto, el muro blanco permite mirar a través de él⁶. Este hecho de privilegiar el aspecto parece ser soportado por los escritos de Le Corbusier que en todas partes parecen privilegiar lo visual. Pero la naturaleza de ese aspecto y el privilegio no son examinados. La teoría de la superficie blanca se vuelve tan transparente para los críticos como ellos imaginan ser la superficie. Los críticos tienen los famosos "ojos que no ven" de Le Corbusier. Pero ¿por qué es necesario que la blancura sea ignorada por los que manufacturan el canon? ¿Qué es preservado con esta ceguera estratégica?

Claramente, el argumento de Le Corbusier tiene que ser entendido en términos del papel central de la blancura en la historia amplia del concepto de limpieza. La arquitectura moderna se une a la bata blanca del médico, las baldosas blancas del baño, las paredes blancas del hospital, etc. Pero el argumento no trata de la higiene *per se*. Trata de un cierto aspecto de limpieza. O, más precisamente, una limpieza del aspecto, una higiene de la visión misma. La cal purifica el ojo en lugar del edificio. De hecho, revela el papel central de la visión en la higiene. Al fin y al cabo, la superficie blanca y "limpia" no es una cosa tan simple.

3. *Ibid.*, p. 188.

4. *Ibid.*, p. 192.

5. Para las referencias a la "Ley de Ripolin" en estudios recientes, ver la entrada de Lion Murand y Patrick Zylberman en "Decor (1925): Il s'agit d'une épaisseur de blanc" en *Le Corbusier, une encyclopédie*, ed. Jacques Lucan, Centre Georges Pompidou, París, 1987, pp. 116-118; y REICHLIN, Bruno, "La 'petite maison' à Corseaux. Une analyse structurale", en CHAROLLAIS, Isabelle y DUCRET, Andre, (Eds.) *Le Corbusier a Geneve 1922-1932; Projets et Realisations*, Payot, Lausanne, 1987, pp. 119-134.

6. Nota del traductor: De nuevo el autor plantea un juego de palabras entre el aspecto del edificio (*a look*) y el acto de mirar a través de algo (*look through*).

Las superficies blancas que tradicionalmente denotan limpieza hacen eso mismo, la denotan en lugar de hacerla efectiva. La blancura de los espacios supuestamente higiénicos tenía su origen en las ropas y los polvos cosméticos que eran cambiados periódicamente para hacer desaparecer el sudor del cuerpo de la vista pero no para eliminarlo. Ponerse una camisa blanca era equivalente a bañarse. Como sostiene Georges Vigarello: “fue el tratamiento de las ropas el que, desde el s. XVI, creó un nuevo espacio físico para la limpieza... el blanquear y renovar el lino tomó el lugar de limpiar la piel”⁷. Las prendas de lino que eran escondidas debajo de las capas de la ropa, salieron lentamente a la superficie para representar la condición del cuerpo que ellas ya ni siquiera tocan. El ideal de limpieza al que Le Corbusier apela originó un estilo de ropa y una cierta actitud hacia la ropa en general. Estableció un orden social más que uno físico. Incluso cuando se aprobaban leyes para controlar la cantidad de ornamentación en la ropa, la tela blanca era capaz de articular niveles de distinción social. La limpieza era el efecto visual que marcaba la pertenencia a una clase social más que el estado del cuerpo⁸.

Finalmente, la limpieza de la ropa sería suplementada por la limpieza del cuerpo. Hacia finales del s. XVIII, emergió una preocupación por lo que estaba “detrás de la apariencia y que podría poner en cuestión la larga relación entre aseo y vestido, imponiendo a las ropas otros criterios aparte de simplemente el de mostrarse. Superficies y perfumes ya nunca más podían permanecer solos”⁹. El simple aspecto blanco ya no era una garantía de higiene. Bañarse se convirtió en norma, una declaración social. Aun así, toda la economía de la higiene sigue siendo fundamentalmente visual más que sensual. Para ser más precisos, se trata de eliminar lo sensual en favor de lo visual. Cuando las telas blancas salieron a la superficie del traje, cuestionaron la lógica de lo visible, complicando la economía tradicional de la visión al forjar un nuevo tipo de espacio¹⁰. La superficie blanca “erige una pantalla” entre el cuerpo y el observador, estorbando el intento del ojo de agarrar el cuerpo. Elimina el cuerpo. Pero al mismo tiempo, hace entrar al cuerpo en lo imaginario al advertir un dominio inaccesible. La idea del cuerpo es sostenida sin dar ninguna información sensorial sobre el cuerpo particular que es imaginado. Lo que distingue la tela blanca de las formas del vestido que ha desplazado es la forma en que plantea la cuestión del cuerpo que cubre, suspendiéndose en alguna posición entre revelar y cubrir. La sensualidad de la superficie se ha reducido al mínimo para poner a prueba la condición general del mundo sensorial. En otras palabras, desempeña un papel crucial en la constitución misma de la categoría de lo sensual que parece eliminar. La prenda ligera blanca produce la imagen de un cuerpo físico detrás de ella, pero es un cuerpo que antes no existía como tal¹¹. Previamente, las superficies de las ropas de una persona desempeñaban el papel de su cuerpo. La camisa blanca abrió una brecha entre el cuerpo y su ropa. A pesar de no ser nada más que un cierto tipo de imagen, su superficie plantea la cuestión de un dominio físico más allá de las imágenes y, al hacerlo, define un nuevo tipo de espacio. De hecho, comienza a redefinir la condición misma del espacio. Como Vigarello explica, la historia del concepto de limpieza “consiste, en último término, en un tema dominante: el establecimiento, en la sociedad occidental, de una esfera física autosuficiente, su alargarse y el refuerzo de sus fronteras hasta el punto de excluir la mirada de otros”¹². La blancura juega un papel clave en la constitución del espacio, entendido en términos de una economía de visión tan cargada institucionalmente.

Igualmente, los argumentos de Le Corbusier sobre la cal son argumentos sobre la visualidad que reconfiguran las creencias tradicionales sobre la sensualidad y el espacio. Al apelar al aspecto de la higiene, apela a las operaciones enigmáticas de la camisa blanca. El muro blanco, como la camisa blanca, instituye la distinción misma que parece simplemente delimitar, tallando un espacio que antes no estaba ahí. La superficie blanca no solo limpia un espacio, ni da la impresión de un espacio limpio, sino que construye un nuevo tipo de espacio. O, por lo menos, restaura el tipo de espacio que supuestamente fue borrado por los interiores y fachadas decorados demasiado sensualmente de la arquitectura del s. XIX. Tales esquemas ornamentales bloquean la fantasía de un cuerpo detrás de ellos e incluso la sensación de un cuerpo concreto delante de ellos. El cuerpo del edificio y el cuerpo del observador desaparecen en los excesos sensoriales de la decoración. Mirar una decoración es ser absorbido por ella. La visión misma es tragada por la superficie sensual. La superficie blanca libera al ojo al reconstruir la idea de un cuerpo escondido detrás de ella, recuperando la sensación de espacio que se había perdido. Para Le Corbusier, el aspecto de la cal no es solamente el aspecto de la modernidad. Aunque frecuentemente emplea los muros blancos de un transatlántico como un modelo para la arquitectura, la cal no es la marca del siglo XX industrializado, sino de la civilización como tal:

7. VIGARELLO, Georges, *Concepts of Cleanliness: Changing Attitudes in France since the Middle Ages*, (traducido al inglés por Jean Birrell), Cambridge University, Press, Cambridge, 1988, p. 227.

8. “Las ropas conservaron, a cualquier coste, su habilidad para diferenciar. Un cierto tipo de blanco fue distintivo, confirmación de que el concepto de limpieza, gradualmente elaborado por esta arquitectura de lino, fue social... Mencionar el lino, entonces, y asociarlo con la blancura, fue asociarlo con una cierta condición... El efecto de lavar y el efecto del material fueron lo mismo. Juntos exudaron una limpieza que no era accesible para todos”. *Ibid.*, p. 72.

9. *Ibid.*, p. 136.

10. *Ibid.*, p. 70.

11. “La camisa había salido a través de la superficie de las ropas, habilitando al cuerpo físico para ser imaginado, indirectamente pero claramente. Esto supuso una sensibilidad que ya no se limitaba a lo visible. Cambiar el lino fue también limpiar la piel, incluso cuando la piel misma no era tocada por la mano limpiadora”. *Ibid.*, p. 60.

12. *Ibid.*, p. 231.

Fig. 2. Cartel de Ripolin, Eugene Vavasour, 1898.



El encalado existe en cualquier lugar donde la gente ha preservado intacta la estructura equilibrada de una cultura armoniosa. Una vez que un elemento opuesto a la armonía del sistema se ha introducido, el encalado desaparece.... El encalado se ha asociado con el habitar humano desde el nacimiento de la humanidad. Las piedras son quemadas, rotas y diluidas con agua –y los muros adquieren el blanco más puro, un blanco extraordinariamente bello¹³.

El colapso de la auténtica cultura popular, causado por la intrusión de prácticas foráneas, está marcado por la pérdida del encalado. Es la difusión global de las formas no auténticas a través de los nuevos canales de comunicación (trenes, aviones, películas, revistas, etc.) la que ha desconchado las superficies blancas y ha fomentado la degeneración hacia los excesos sensoriales de la decoración. Pero las paredes blancas del transatlántico marcan la madurez de la misma cultura industrial que una vez fue responsable de la “expulsión brutal” del encalado vernáculo. Es el estatus del objeto en el siglo XX el que es nuevo, no su revestimiento con cal. La modernidad puede recuperar la pureza de las culturas antiguas que ha profanado, restaurando las superficies blancas sobre las que se han pintado grafiti. La neutralidad de la cal es más histórica que formal.

Aun así, no es una neutralidad pasiva. El encalado no es simplemente lo que queda después de la eliminación de la decoración. Es el mecanismo activo del borrar. Más que una superficie limpia, es un agente de limpieza, que limpia la imagen del cuerpo para liberar el ojo. La cal hace visibles los objetos de la vida cotidiana como cualquier impureza, cualquier exceso decorativo, que dejarían una “mancha” en su superficie: “En los muros blancos de Ripolin estas acumulaciones de cosas muertas del pasado serían intolerables: dejarían una mancha. Por el contrario, las manchas no se ven en la mezcla de nuestros damascos y papeles pintados con adornos... Si la casa es toda blanca, el perfil de las cosas se destaca sobre ella sin ninguna posibilidad de transgresión; su volumen se percibe claramente, su color es distinto”¹⁴. Más que el ambiente apropiado para mirar¹⁵ (un fondo “neutro”, como la pared de un museo), y aun más que la eliminación activa de las distracciones del ojo, el encalado es en sí mismo un ojo: “Pon sobre él cualquier cosa engañosa o de mal gusto y te golpea en el ojo”. Es bastante parecido a una radiografía de la belleza. Es una corte penal en sesión permanente. Es el ojo de la verdad”¹⁶. No es simplemente el aspecto de limpieza, sino un limpiar el aspecto, un enfocar del ojo. No una máquina para ‘mirar a’ sino una máquina de mirar¹⁷.

Pero, este mecanismo para ver ¿enfoca solamente a los suplementos de los edificios: a los objetos y las personas ubicadas dentro, fuera o sobre sus superficies? ¿Qué ocurre cuando captura el edificio mismo en su propia mirada? ¿Qué ve en la arquitectura? Exactamente ¿qué cualidades de la arquitectura expone? ¿Pueden eliminarse todas las manchas sin destruir el tejido?

13. LE CORBUSIER, *The Decorative Art of Today*, cit., p. 189.

14. *Ibíd.*, p. 189, (traducción al inglés ligeramente modificada).

15. Nota del traductor: Aquí Wigley utiliza la palabra inglesa *look*, pero no está completamente claro si se refiere a la “mirada” o más bien al “aspecto”. A pesar de que el contexto indica que ambas interpretaciones son posibles, la traducción utiliza la palabra española mirar debido a que la frase siguiente menciona “las distracciones del ojo”.

16. *Ibíd.*, p. 190.

17. Nota del traductor: otra vez Wigley hace un juego de palabras en él que contrasta el acto de mirar (*look at*) con el aspecto (*the look*) del objeto.

EL VESTIDO DEL ESPACIO

El privilegio que Le Corbusier otorga al blanco proviene claramente de su propia experiencia del encalado vernáculo. Al final del largo viaje por el Este que comenzó a finales de 1910, describe su amor al blanco recientemente descubierto en una carta a su amigo William Ritter: “En su curso loco, rojo, azul y amarillo se han convertido en blanco. Estoy loco por el color blanco, el cubo, la esfera, el cilindro y la pirámide y el disco todos unidos y el gran abismo vacío”¹⁸. No por casualidad el prefacio de *L'art décoratif d'aujourd'hui*, cuyos ejemplos son tomados a menudo de este viaje, se refieren a él como el momento crítico en el que finalmente “descubrió la arquitectura” en respuesta a su pregunta “incesante” “¿Dónde está la arquitectura?”¹⁹ Cuando “sucumbió a la atracción irresistible del Mediterráneo”²⁰, como él lo llama, esta atracción tenía todo que ver con todos los muros blancos que repetidamente describe como algo “deslumbrante” “brillante” y “delicioso”. Este encuentro formativo con el muro blanco resultó claramente reforzado cuando sus primeras pinturas puristas ocho años después fueron abstracciones de casas encaladas en la campiña francesa. El llamamiento del arquitecto al estatus universal del blanco parece estar fundado sobre un conjunto altamente específico e idiosincrático de experiencias y fantasías personales.

Al mismo tiempo, la descripción de estos intensos encuentros es en sí misma parte de un discurso cultural muy particular sobre el encalado que había estado activo durante mucho tiempo. Este discurso claramente dio forma a los relatos que Le Corbusier hace de sus experiencias personales. De hecho, parece haber iniciado y organizado estas mismas experiencias. El encuentro amoroso del arquitecto con la casa encalada no es tanto una experiencia íntima, sino una construcción social con su propia historia y su agenda específica. La mitología genérica del arquitecto como artista-genio tiende a transformar la lechada de cal que deja de ser un artefacto producido e interpretado por discursos colectivos elaborados para ser un fenómeno primigenio que excede todo discurso y es experimentado personalmente por un individuo especialmente sensible. Esta transformación efectivamente sepulta las apuestas particulares por el muro blanco, ya sean colectivas o personales. El papel estratégico del muro casi desaparece en favor de un breve fogonazo de una sola imagen que muestra la arquitectura moderna como un simple eco de la supuesta pureza de lo vernacular mediterráneo. Aun así, podemos empezar a descubrir este papel por medio del escrutinio de las fuentes del argumento de Le Corbusier.

La descripción de la civilización como progreso desde la sensualidad de la decoración hasta la abstracción de la forma a través de la eliminación progresiva del ornamento está, por supuesto, tomada de la criminalización del ornamento que hace el arquitecto vienés Adolf Loos: “Cuanto más baja es la cultura, más aparente está el ornamento. El ornamento es algo que debe ser superado. El papú y el criminal ornamentan su piel. ... Pero la bicicleta y la máquina de vapor están libres del ornamento. La marcha de la civilización libera sistemáticamente objeto tras objeto de la ornamentación”²¹. El texto de Le Corbusier se apropia de los de Loos mucho más de lo que indican sus dos breves referencias a Loos²². De hecho, es por todas partes deudor de Loos²³. En el ensayo canónico de Loos “Ornament und Verbrechen” (Ornamento y delito) de 1908, que Le Corbusier republicó en el segundo número de *L'Esprit Nouveau* en 1920, la eliminación del ornamento es un proceso de purificación que termina en el encalado: “La evolución de la cultura es sinónimo de la eliminación del ornamento de los objetos de uso cotidiano... Nosotros hemos sobrepasado la edad del ornamento... Pronto las calles de las ciudades resplandecerán como los muros blancos!”²⁴. Este interés por el encalado puede ser rastreado en los escritos de Loos. La degeneración de la arquitectura contemporánea se opone repetitivamente a la construcción de la casa vernácula, que, como él pone de manifiesto en su ensayo “Architektur” de 1910, concluye cuando el campesino “hace un balde grande de pintura al temple y pinta la casa de un hermoso blanco”²⁵. La pureza estética de este gesto tradicional ahora está garantizada por los principios modernos de la higiene. Al igual que en Le Corbusier, la lechada de cal es entendida a la vez como marca de modernidad y de tradición. De hecho, como Stanislaus von Moos señala, Le Corbusier ya había citado extensamente de este mismo ensayo en 1913 sin reconocer la fuente, y *L'Esprit Nouveau* anunció que lo publicaría aunque nunca lo hizo²⁶. Por consiguiente, la “Ley de Ripolin” de Le Corbusier tiene que ser entendida en un contexto conceptual que socava los supuestos que organizan el discurso arquitectónico que la niega.

En mi opinión, la “Ley de Ripolin” de 1925 es una referencia específica a la “Ley del vestir” (*Gesetz der Bekleidung*) que Adolf Loos formula en 1898. Al hacerlo, Loos legisla contra cualquier “confusión” entre un material y su vestido. Los vestidos no deben simular los materiales que cubren. Solo deben “revelar claramente su propio significado como vestido para la superficie del



Fig. 3. Ilustración de un nudo extraída de SEMPER, Gottfried, *Der Stil in der technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik*, 1860-1863.

18. Le Corbusier, una carta a William Ritter desde Pisa, 1911, en GRESLERI, Giuliano, *Le Corbusier Viaggio in Orient*, Marsilio Editori, Venecia, 1984, p. 401.

19. LE CORBUSIER, *The Decorative Art of Today*, cit., p. xix.

20. *Ibid.*, p. 207.

21. LOOS, Adolf, “Damenmode”, *Neue Freie Presse* (21 agosto 1898). Traducido como “Ladies Fashion” por Jane O. Newman y John H. Smith en LOOS, Adolf, *Spoken into the Void: Collected Essays 1897-1900*, MIT Press, Cambridge, 1982, pp. 99-103, 102. “Cuanto más bajo es el nivel cultural de la gente, más extravagante es con su ornamento, su decoración... Buscar la belleza solo en la forma y no en el ornamento es el objetivo hacia el cual se está esforzando toda la humanidad”. LOOS, A., “Das Luxusfuhrwerk”, *Neue Freie Presse* (3 julio 1898). Traducido como “The Luxury Vehicle” por Jane O. Newman y John H. Smith en op. cit., pp. 39-43, 40.

22. La decoración: adornos, entretenimiento encantador para un salvaje... Parece justificado afirmar: cuanto más cultivado se hace un pueblo, más desaparece la decoración. (Seguramente fue Loos quien lo explicó tan netamente.) LE CORBUSIER, *The Decorative Art of Today*, cit., p. 85. “En otras partes, alrededor de 1912, Loos escribió ese artículo sensacional, Ornamento y delito.” *Ibid.*, p. 134.

23. Ver COLOMINA, Beatriz, “L'Esprit Nouveau, la arquitectura y Publicidad”, *Architectureproduction*, Princeton Architectural Press, New York, 1988, p. 77. VON MOOS, S., “Le Corbusier and Loos”, *Assemblage4*, 1987, pp. 25-38.

24. LOOS, A., “Ornament und Verbrechen”, ponencia de 1908. Traducido como “Ornament and Crime” por Wilfred Wang en *The Architecture of Adolf Loos*, The Arts Council, 1985, London, pp. 100-103, 100.

25. LOOS, A., “Architektur”, *Der Sturm* (15 diciembre 1910). Traducido como “Architecture” por Wilfred Wang en op. cit., pp. 104-109, 104.

26. VON MOOS, S., “Le Corbusier and Loos”, op. cit., p. 31.

muro²⁷, identificando su independencia de una estructura sin identificar aquella estructura. La capa exterior de un edificio debe ser entendida como un accesorio que no revela aquello de lo que es accesorio. Loos no simplemente aboga por la eliminación de la decoración para revelar la condición material del edificio como objeto. Lo que es revelado es precisamente el accesorio como tal, no la estructura ni la decoración. La percepción de un edificio se convierte en la percepción de sus accesorios, su capa de cubrición.

El privilegio del encalado está ligado a esta idea de que la percepción de la arquitectura es la percepción de una capa de vestido que disimula la estructura a la que está añadida, una capa que puede ser tan delgada como una capa de pintura. De hecho, para Loos, la capa de pintura es el paradigma. La “Ley del vestir” emerge junto a una lectura del muro encalado tradicional. El argumento gira en torno a una anécdota sobre la percepción de la diferencia entre el marco de una ventana que ha sido teñido y uno que ha sido pintado de blanco. La invención en el siglo XX del tinte de madera se opone a la tradición campesina en la que los colores puros contrastan con el “muro recién encalado”. La transparencia del tinte se descarta en favor de la máscara opaca de la pintura blanca: “la madera puede ser pintada de cualquier color salvo uno –el color de la madera²⁸”. El argumento de Le Corbusier tiene que ser repensado en términos de una lógica del s. XIX de poner un velo más que en una de transparencia.

Además, la “Ley del vestir” de Loos es igualmente una referencia específica al “Principio del vestir” (*Prinzip der Bekleidung*) formulado a mediados del s. XIX por el arquitecto alemán Gottfried Semper. Semper define que la esencia de la arquitectura está más en la capa que la cubre que en su estructura material. Esta definición implica una transformación fundamental de la explicación del origen de la arquitectura en la que se basa tácita o explícitamente gran parte del discurso tradicional de la arquitectura. La arquitectura no es nunca más vista como originada en la construcción de la protección material, un simple refugio de madera que más tarde es suplementado y representado por sucesivas tradiciones ornamentales –de tal modo que el ornamento es siempre representativo de, y subordinado a, la estructura original. La historia de la arquitectura ya no es nunca más una historia de estructuras desnudas que gradualmente se visten con ornamento; “más bien fue, con toda la simplicidad de sus formas básicas, altamente decorada y resplandeciente desde el principio, desde su niñez²⁹”. La arquitectura comienza con el ornamento. No es simplemente que la arquitectura de un edificio se ha de encontrar en la decoración de su estructura. Hablando estrictamente, es solo la decoración la que es estructural. No hay edificio sin decoración. Es la decoración la que construye.

27. LOOS, A., “Das Prinzip der Bekleidung”, *Neue Freie Presse*, (4 septiembre 1898), traducido como “The Principle of Cladding” por Jane O. Newman y John H. Smith en NEWMAN, J.O.; SMITH, J.H., op. cit., pp. 66-69, 67. Bekleidung está siendo reproducido aquí como “vestido” según la traducción de Mallgrave y Herrmann, en lugar de la traducción de Newman y Smith como “revestimiento”. Para las respectivas notas sobre este asunto, véase SEMPER, G., *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, traducido por Harry Francis Mallgrave y Wolfgang Hermann, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, p. 293 y LOOS, A., op. cit., p. 139.

28. LOOS, A., “The Principle of Cladding”, op. cit., p. 67.

29. SEMPER, G., *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten* (Altona: Johann Friedrich Hammerich, 1834). Traducido como “Preliminary Remarks on Polychrome Architecture and Sculpture in Antiquity”, en MALLGRAVE, Harry Francis y HERRMANN, Wolfgang, *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, op. cit., pp. 45-73, 52.

30. SEMPER, G., *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Aesthetik* (Frankfurt: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860). Traducido como “Style in the Technical and Tectonic Arts or Practical Aesthetics”, en MALLGRAVE, H.F., y HERRMANN, W., op. cit., pp. 181-263, 254.

31. SEMPER, G., *Die vier Elemente der Baukunst* (Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn, 1851). Traducido como “The Four Elements of Architecture”, en MALLGRAVE, H.F., y HERRMANN, W., op. cit., pp. 74-129, 104.

Para Semper, el construir empezó con el uso de telas tejidas para definir el espacio social, concretamente, el espacio de la domesticidad. Pero los textiles no fueron simplemente colocados dentro del espacio para definir una cierta interioridad. No fueron simplemente organizados en el paisaje para dividir un pequeño espacio que podía ser ocupado por una familia particular. Más bien, son la producción del espacio mismo, que lanzan la idea misma de ocupación. Tejer fue utilizado “como un medio para hacer el ‘hogar’, la *vida interior* separada de la *vida exterior*, y como la creación formal de la idea de espacio³⁰”. Entonces, el alojar es un efecto de la decoración. No es que el tejido se ordene de una forma que proporcione el refugio físico. Más bien, su textura, su juego sensual, su textualidad, como la de los idiomas que Semper estudió, abren un espacio de intercambio. El tejido decorativo produce la idea misma de una familia que puede ocuparlo, del mismo modo que un lenguaje produce la idea de un grupo que lo habla. El espacio, la casa y la estructura social llegan con el ornamento. El interior no es definido por un cierre continuo de muros sino por los pliegues, vueltas y giros en una superficie ornamental a menudo discontinua.

Esta definición primordial de interior y, por lo tanto, por primera vez, de exterior, a partir de textiles precede no solo la construcción de muros sólidos sino que llega a organizar el edificio cuando tal construcción comienza. La estructura sólida sigue, y está subordinada a lo que parecen ser meramente sus accesorios:

Las alfombras colgadas permanecían como los verdaderos muros, los límites visibles del espacio. Los muros normalmente sólidos que están detrás de ellas fueron necesarios por razones que no tenían nada que ver con la creación del espacio; eran necesarios para la seguridad, para soportar una carga, para su permanencia, etc. Allí donde la necesidad de estas funciones secundarias no surgía, las alfombras permanecían como el medio original de separar el espacio. Incluso donde construir sólidos muros fue necesario, los últimos fueron solo la estructura interior invisible, escondida detrás de los verdaderos y legítimos representantes del muro, las coloristas alfombras tejidas³¹.

Lo textil es una máscara que disimula más que representa la estructura. El muro material no es nada más que un puntal, una pieza contingente de “andamio” que es “ajeno” a la producción del edificio, nada más un jugador de apoyo, que juega un papel de soporte, aguantando precisamente porque no juega. La arquitectura está situada dentro del juego de señales. El espacio es producido dentro de la sensualidad del lenguaje. Como su origen es disimulación, su esencia ya no es construcción sino el enmascarar la construcción. Al igual que la institución de la familia es hecha posible a través de la producción del espacio doméstico con una máscara tejida, la comunidad mayor lo es a través de la producción del espacio público a través de la mascarada. Los edificios públicos, en forma de arquitectura monumental, son vistos como derivados de la fijación en un lugar del anteriormente móvil “andamio improvisado” en el cual se cuelgan las telas estampadas y las decoraciones de los festivales que definían la vida social. El espacio del público es el de estos signos. La arquitectura literalmente viste el cuerpo político. La gente viste los edificios en lugar de simplemente ocuparlos.

Semper identifica la esencia textil de la arquitectura, el tejido que disimula, la fabricación de la arquitectura, con el vestir el cuerpo³². Su tratado monumental *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik* (El estilo en las artes técnicas y tectónicas o estética práctica) de 1860 explora la identidad existente entre las palabras alemanas usadas para ‘muro’ (*Wand*) y ‘vestido’ (*Gewand*) para establecer el “principio del vestir” como la “verdadera esencia” de la arquitectura. El capítulo titulado “Correlación del traje con la arquitectura” explica la relación “íntima” entre la ropa y las artes y demuestra la “influencia directa” de los desarrollos en el vestir en los desarrollos en las artes. Pero la arquitectura no sigue o se asemeja a la ropa. Al contrario, la ropa sigue a la arquitectura. La definición de la interioridad doméstica precede a la definición de la interioridad del cuerpo³³. La ropa del individuo sigue a la ropa de la familia. El cuerpo solo es definido por ser cubierto en la semejanza del lenguaje, la piel suplente del edificio. La evolución de la piel, la superficie con la que la espacialidad es producida, es la evolución de lo social. El asunto social, como el cuerpo con el que es asociado, es un producto de las superficies decorativas. La idea del individuo solo puede emerger dentro del lenguaje. La interioridad no es simplemente física. Es un efecto social marcado sobre el cuerpo nuevamente constituido del individuo. La cultura no precede sus máscaras. Es solo enmascaramiento. En una nota de su tratado, Semper argumenta que la forma más alta de arte no es aquella que se desprende del uso primitivo de máscaras decorativas sino aquella que desarrolla más exitosamente esa práctica disimulando incluso los mecanismos de disimulación:

Creo que el vestido y la máscara son tan viejos como la civilización humana... La negación de la realidad, del material, es necesaria para que la forma emerja como un símbolo significativo, como una creación autónoma del hombre. Hagamos que se olviden los medios que necesitan ser usados para el deseado efecto artístico y no los proclamemos en voz alta, perdiendo así nuestra parte miserablemente. El sentimiento sin mancha llevó al hombre primitivo a la negación de la realidad en todas las primeras empresas artísticas; los grandes y verdaderos maestros del arte en todos los campos volvieron a ello —solo esos hombres de tiempos de alto desarrollo artístico también enmascararon el material de la máscara³⁴.

La subordinación y disimulación del material no implica la ignorancia o el descuido del material³⁵. Al contrario, es el “dominio” del material. La materialidad es escondida por ser dominada. Solo a través de un entendimiento detallado de la construcción éste puede ser borrado —reducido a un apoyo invisible. Se requiere el control técnico más sofisticado para que el mundo técnico pueda dar paso a la trama de ornamento³⁶.

Identificando repetidamente la arquitectura con la ropa, Loos sigue al argumento de Semper de cerca³⁷. En ningún sitio es más explícito que cuando formula la “Ley del vestir” en su ensayo de 1898 “Das Prinzip der Bekleidung” (El principio del vestido) en el que la arquitectura emerge de los textiles y la estructura solo es el andamio añadido para sostenerlos en pie:

La tarea general del arquitecto es proporcionar un espacio cálido y vivible. Las alfombras son cálidas y vivibles. Él decide por esta razón extender una alfombra sobre el suelo y colgar cuatro para formar cuatro paredes. Pero uno no puede construir una casa de alfombras. Tanto la alfombra sobre el suelo como el tapiz sobre la pared requieren un marco estructural para sostenerlos en la posición correcta. Inventar este marco es la segunda tarea del arquitecto.

Esta es el camino correcto y lógico a seguir en la arquitectura. El hombre aprendió cómo construir en esta secuencia. En el principio era el vestido³⁸.

El textil enmascara la estructura pero no la falsifica. Esconde el edificio pero no lo disfrazo. Siguiendo a Semper, Loos está en contra del mentir. El vestido disimula en nombre de la verdad.

32. Nota del traductor: Aquí Wigley hace un cierto juego de palabras entre *fabric* (tejido) y *fabrication* (fabricación).

33. “Es muy conocido que incluso ahora las tribus en una fase temprana de su desarrollo aplican su instinto artístico naciente al trenzar y tejer de esteras y fundas (incluso cuando todavía van completamente desnudos)”. *Ibid.*, p. 103. “El arte de vestir la desnudez del cuerpo (si no contamos la pintura ornamental de la propia piel comentada antes) es probablemente una invención tardía que sustituye el uso de revestimientos para campamentos y cierres espaciales”. SEMPER, G., “Style in the Technical and Techtonic Arts or Practical Aesthetics (1860)”, en *op. cit.*, p. 254.

34. *Ibid.*, p. 257.

35. El artista no debe “violiar el material para cumplir a medio camino con un intento artístico que demanda lo imposible del material”. *Ibid.*, p. 189.

36. “El enmascaramiento no ayuda, no obstante, cuando detrás de la máscara la cosa es falsa o la máscara no sirve. Para que el material, lo indispensable (en el sentido normal de la expresión), sea completamente denegado en la creación artística, su dominio completo es la precondition imperativa. Solo por la completa perfección técnica, por el tratado juicioso y adecuado del material según sus propiedades, y por tomar estas propiedades en consideración mientras se crea la forma, el material puede ser olvidado”. *Ibid.*, p. 257.

37. “Pero, ¿alguna vez ha notado Vd. la correspondencia extraña entre el vestido exterior de la gente y el exterior de los edificios? ¿No es el manto con borlas apropiado al estilo gótico y la peluca al barroco? Pero, ¿corresponden nuestras casas contemporáneas con nuestra ropa?” LOOS, A., “Architecture (1910)”, en *op. cit.*, p. 107.

38. LOOS, A., “The Principle of Cladding (1898)”, en *op. cit.*, p. 66.

Debe registrar su independencia sin identificar aquello de lo que es independiente. Los materiales organizan formas pero el material del vestido es diferente del de la construcción, y la forma de un edificio es producida solo por su revestimiento. El apoyo estructural no es revelado, ni siquiera como apoyo.

Al prestar atención a la capa de pintura, Loos continúa siguiendo a Semper, cuyo argumento completo gira sobre el estatus de una capa de pintura. Semper produce una historia de la pintura dentro de la cual la adición de una capa de pintura a la superficie de un edificio es la manera en la que la tradición original textil fue mantenida en la edad de la construcción sólida. Así, la arquitectura, el “arte madre”, da a luz al nuevo arte de la pintura. Este textil simulado, el texto pintado, se convierte simultáneamente en el nuevo lenguaje social, el sistema contemporáneo de comunicación y el nuevo medio por el que el espacio es construido. La arquitectura está literalmente en la capa de pintura que sostiene la mascarada en la cara de la nueva solidez porque es “el recubrimiento más sutil, más incorpóreo. Fue el medio más perfecto para acabar con la realidad, porque mientras vestía al material, ella misma fue inmateral”³⁹. Semper se opone explícitamente a la tradición hegemónica de la superficie blanca, sea la práctica de los edificios blancos que él sostiene que fue instigada por Brunelleschi (en cuya obra “encontramos por primera vez una arquitectura no pintada, desnuda”) o la adoración de la superficie blanca por parte de la historia del arte, que él identifica con los influyentes escritos de Winckelmann. Para él, todo tiene que ver con el color. Es el color de la pintura que mantiene vivo el tejido de la alfombra, sustituyendo la pintura de las paredes por el teñido de las telas.

El argumento de Semper fue basado sobre la evidencia arqueológica emergente de que los edificios viejos de la antigüedad solo parecían ser de piedra blanca “desnuda” porque sus capas de pintura coloreada habían sido degradadas, incluyendo sus propios hallazgos en el Partenón. Él interpretó esto de una manera que reducía el estatus de la estructura del edificio a aquél de un mero apoyo para la capa de pintura, argumentando que el mármol blanco solo fue utilizado por los griegos precisamente porque era un mejor “material base” para pintar encima. El mármol es transformado del paradigma tradicional de la autenticidad en un “estuco natural”, una superficie lisa para pintar encima. Su lisura ya no fue identificada con la pureza de sus formas, sino como la posibilidad para una cierta textura. La arquitectura ya no es la decoración de una estructura desnuda. El sentido de lo desnudo solo es producido en el interior de la capa suplementaria misma. El cuerpo del edificio nunca llega a ser visible, ni siquiera donde coincide con la capa decorativa. Los lugares “donde el monumento debía aparecer blanco de ninguna manera fueron dejados desnudos, sino que fueron cubiertos con una pintura blanca”⁴⁰. Todas las diferencias están literalmente inscritas en la superficie.

Loos desarrolla el “Principio del vestir” hacia la “Ley del vestir” al prohibir cualquier coincidencia entre la estructura y su revestimiento. Mientras que esto tiene la consecuencia específica de disociar lo blanco y la estructura, el propósito general de la ley de Loos es mantener la distinción desnudo-vestido dentro de la economía textual sostenida por la capa de pintura en lugar de entre la capa y su apoyo. Es esta agenda la que organiza la mayoría de sus argumentos. Mientras que sus demandas para la eliminación del ornamento y la purificación de lo sensual en nombre del encalado parecen ser un rechazo del privilegio que Semper otorga al ornamento, son, en realidad, un mantenerlo. La capa de cal es la condición extrema, la prueba, del argumento de Semper. Loos no insiste simplemente en la abolición del ornamento sino en el colapso de la distinción entre estructura y ornamento en la capa de revestimiento, una capa entre estructura y ornamento en el interior de la cual se producen todas las distinciones al ser inscritas en la superficie.

39. SEMPER, G., *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Aesthetik*, vol. 1, p. 445. Citado en MALLGRAVE, H.F., “Gottfried Semper: Architecture and the Primitive Hut”, en *Reflections* 3, n. 1, otoño 1985, pp. 60-71, 65.

40. *Ibid.*, p. 59.

41. LE CORBUSIER, *The Decorative Art of Today*, cit., p. 188. “El tiempo ya ha pasado cuando nosotros... podemos echarnos sobre escabeles y divanes entre las orquídeas en la atmósfera perfumada de serrallo y portarnos como tantos animales ornamentales o colibríes con un vestido de gala impecable, enclavado por el tronco como una colección de mariposas a las franjas de oro, laca o brocado que están en nuestros paneles de pared y tapices”. *Ibid.*, p. 192.

FABRICACIONES PROSTÉTICAS

Pero, ¿qué hay de la sugerencia de que Le Corbusier transforma la “Ley del vestir” en la “Ley de Ripolin”, en la que no hay un repaso explícito del argumento de Semper? De hecho, parece ser establecido en oposición directa a Semper. La lechada de cal de Le Corbusier elimina precisamente aquellos accesorios que Semper identifica como la esencia de la arquitectura: “Imagine los resultados de la Ley de Ripolin. Se requiere a cada ciudadano que reemplace sus colgajos, sus damascos, sus papeles pintados, sus patrones, por una simple capa de blanco Ripolin”⁴¹. La tradición textil parece ser abandonada. La textura de la superficie es borrada. De hecho, la decoración tiene que ser eliminada precisamente porque “viste” el suave objeto moderno. La decoración es descrita repetidamente como ropaje para ser descartada en el nombre de la verdad

desnuda. Mientras que Semper ubica la arquitectura en la capa suplementaria, la lechada de cal supuestamente purifica la arquitectura eliminando lo “superfluo” en favor de lo “esencial”. El infame *Vers une architecture* (Hacia una arquitectura) de Le Corbusier de 1923 ya había argumentado que la cultura que promueve es de “rechazo, poda, limpieza, el emerger claro y desnudo de lo Esencial”⁴². Para que progrese la civilización desde lo sensual hacia lo visual, la sensualidad de la ropa tiene que ser eliminada para revelar el perfil formal, la proporción visual, del cuerpo funcional.

Pero el cuerpo no puede estar completamente desnudo, porque eso sería una vuelta al reino mismo de lo sensual que ha sido abandonado. Es necesario algún tipo de pantalla que reorganice el cuerpo como proporción formal más que como animal sensual, un velo sin la sensualidad de la decoración ni la sensualidad del cuerpo. La lechada de cal se inserta entre dos amenazas con el fin de transformar el cuerpo en forma. El folclore comienza con “el hombre desnudo, vistiéndose a sí mismo”⁴³. El salvaje moderno no está desnudo. Al contrario, la purificación resulta en el “traje a medida”:

La decoración es de un orden sensorial y elemental, como lo es el color, y es adecuado para las razas simples, los campesinos y los salvajes... El campesino ama el ornamento y decora sus paredes. El hombre civilizado viste un traje a medida y posee pinturas de caballete y libros.

La decoración es la sobra esencial, lo valioso del campesino; y la proporción es el sobrante esencial, lo valioso del hombre cultivado⁴⁴.

Le Corbusier identifica la modernidad con la ropa moderna. Sus listas de objetos modernos ejemplares que han sido purificados de los excesos decorativos siempre incluyen la ropa. No es solo que las prendas forman parte de tales listas. El mismo acto de purificación es explicado en términos del corte de un traje. *L'art décoratif d'aujourd'hui* comienza por contrastar “el peinado de plumas de avestruz en rojo, canario y celeste; el armiño, la seda, el brocado y el encaje; un bastón de oro, ébano, marfil y diamantes” de Luis XIV y el “bombín y el cuello de camisa liso y blanco” de Lenin. Una fotografía del Presidente de la República con un traje moderno es sustituida sintomáticamente por una de Lenin⁴⁵. Las listas de objetos modernos casi siempre comienzan con ropa⁴⁶. El primer objeto en el museo “que contenga todas las cosas”, el archivo del siglo XX, es “una chaqueta simple, un bombín, un zapato bien hecho”⁴⁷. No es casualidad que la primera cosa que conocemos del hombre moderno, la primera evidencia de su elevación del reino degenerado de los sentidos hacia el reino de lo visual, son sus ropas. Incluso, Le Corbusier parece sugerir que la ropa fue el primer objeto de la vida cotidiana en perder su decoración: “Pero al mismo tiempo (que los objetos de la casa estaban decorados) las máquinas del ferrocarril, el comercio, el cálculo, la lucha por la precisión, ponían en cuestión sus adornos, y su ropa tendía a hacerse sencillamente negra, o moteada; el bombín aparecía en el horizonte”⁴⁸. La ropa marca el camino, actuando como el enlace entre la modernización de la cultura industrial que ya ha ocurrido y la modernización de la cultura arquitectónica que está a punto de ocurrir.

La ropa que es alabada aquí es sin ambigüedad la de hombre. El muro blanco sin textura es asociado con el traje genérico del hombre organizado alrededor de la “suave” camisa “blanca”. Su austeridad es tácitamente opuesta a las seducciones del vestido de mujer. En una doble página, Le Corbusier contrasta una imagen del vestido blanco ornamentado de una bailarina famosa con los muros blancos puros que aparecen en una imagen del mismo año de un transatlántico. Su conjunto se asocia con el interior ornamentado del barco. El motivo sinuoso del telón de fondo del teatro se repite en el barco, mostrando su interior tan teatral y sospechoso como un vestido de mujer. El vestido de la legendaria cantante Mistinguette (cuya multitud de plumas, como las de Luis XIV, parecen haber sido arrancadas del avestruz que se ve en las primeras imágenes del libro) se asocia con la arquitectura *Art Nouveau*. No es por casualidad que el texto identifica el *Art Nouveau* con la feminidad. En un lugar, señala que a través de la diseminación de esa arquitectura en las revistas “las señoritas se volvieron locas por el arte decorativo”, especulando que esta locura habría sido suficiente para acabar con el estilo si hubiera permanecido como locura solo de las mujeres⁴⁹. De hecho, es precisamente después de notar que los hombres también han sucumbido a la manía del ornamento del *Art Nouveau* cuando el libro hace su primer llamamiento a una “cruzada del encalado”. El muro blanco emula el traje austero de hombre que mantiene a raya las seducciones del vestido de mujer y ya participa del mundo moderno al que la arquitectura no se ha unido aún.

De hecho, la ropa es mucho más que un precedente histórico. Todo el pensamiento de Le Corbusier sobre el objeto moderno está organizado en términos de ropa. Los objetos son entendidos

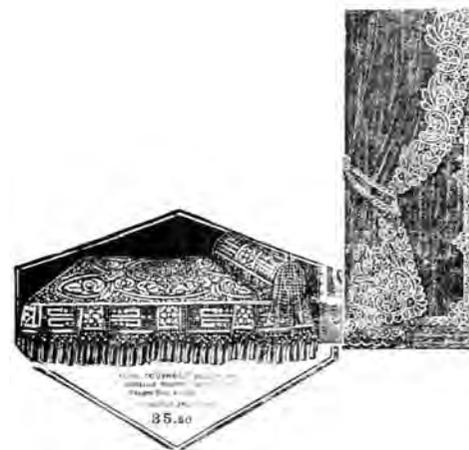


Fig. 4. Ilustración de telas inaceptables extraída de *L'art décoratif d'aujourd'hui*.

42. LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Éditions Crès, Paris, 1923, p. 110. Traducido por Frederick Etchells como *Towards a New Architecture*, John Rodker, London, 1931, p. 138.

43. “El estudio del folclore no nos da fórmulas mágicas para la resolución de los problemas de la arquitectura contemporánea. Enseña cariñosamente las necesidades profundas y naturales del hombre que nos son reveladas como soluciones que han resistido el paso del tiempo. El folclore nos muestra un ‘hombre desnudo’, vistiéndose, rodeándose con herramientas y objetos, con habitaciones y una casa, que satisface razonablemente sus requisitos mínimos y que llega a un acuerdo con el exceso para permitirse el gozo de un gran bienestar material y espiritual”. LE CORBUSIER, *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture*, Donoel, Paris, 1943. Traducido por Pierre Chase como *Le Corbusier Talks to Students*, Orion Press, New York, 1961, p. 60.

44. LE CORBUSIER, *Towards a New Architecture*, cit., p. 143 (traducción al inglés ligeramente modificada).

45. LE CORBUSIER, *The Decorative Art of Today*, cit., p. 6. Cuando este capítulo fue publicado originalmente en *L'Esprit Nouveau* número 19 de diciembre de 1923, fue ilustrado con una fotografía del actual Presidente de la República en un traje menos moderno.

46. La ropa a veces ocupa tanto el comienzo como la parte mediana de la lista: “Nuestra vida moderna, cuando somos activos y salimos (dejando fuera los momentos cuando recorrimos a las gachas y la aspirina) ha creado sus propios objetos: su traje, su pluma estilográfica, su lápiz mecánico, su máquina de escribir, su teléfono, sus admirables muebles de oficina, su vidrio plano y sus baúles, su maquinilla de afeitarse y la pipa de brezo, el bombín y la limusina, el buque de vapor y el avión”. LE CORBUSIER, *Towards a New Architecture*, cit., p. 95.

47. Imaginemos un verdadero museo, uno que contiene todo, uno que puede presentar una imagen completa después del paso del tiempo, después de la destrucción por el tiempo... montemos un museo de nuestros días con objetos de nuestros días; para empezar: una chaqueta simple, un bombín, un zapato bien hecho. Una bombilla eléctrica con cierre de bayoneta; un radiador, un mantel de lino fino blanco...” LE CORBUSIER, *The Decorative Art of Today*, cit., p. 16.

48. *Ibid.*, p. 54.

49. “En este momento parecía que el arte decorativo fracasaría entre las jóvenes mujeres, si los exponentes del ensamblaje decorativo quisiesen demostrar, al hacer su renombre y establecer su profesión, que las habilidades masculinas eran indispensables en este campo: consideraciones del ensamble, organización, sentido de unidad, equilibrio, proporción, armonía”. *Ibid.*, p. 134.



5



6



7



8

Fig. 5. Luis XIV. (Ilustración extraída de *L'art décoratif d'aujourd'hui*).

Fig. 6. M. Gaston Doumergue, presidente de la República Francesa. (Ilustración extraída de *L'art décoratif d'aujourd'hui*).

Fig. 7. Mlle. Mistinguette. (Ilustración extraída de *L'art décoratif d'aujourd'hui*).

Fig. 8. El Barril de Diógenes. (Ilustración extraída de SEMPER, G., *Der Stil in der technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik*, 1860-1863).

50. *Ibíd.*, 72.

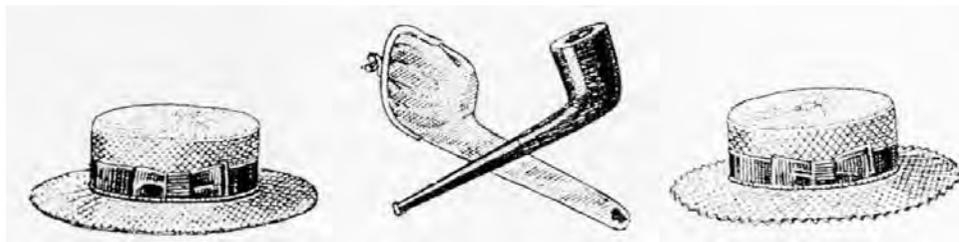
51. *Ibíd.*, 69.

52. Nota del traductor: Aquí Wigley hace otro juego de palabras. La frase original, "coat of paint" (literalmente "abrigo de pintura"), aquí se ha traducido "capa de pintura". Si se entiende la palabra española capa como una prenda de vestir larga y suelta, el juego de palabras se traduce adecuadamente.

como "miembros auxiliares", "miembros artificiales", adiciones prostéticas que "suplementan" la estructura fija del cuerpo. Es sintomático que Le Corbusier cita la historia de Diógenes, que abandonó todos sus excesos, su ropa y sus posesiones, y vivía en un barril con el que se movía. Vestir el cuerpo desnudo con un barril es citado como "la célula primordial de la casa"⁵⁰. Es un modelo de purificación y de la identidad fundamental entre ropa y vivienda. El rechazo de la decoración no es un rechazo de la ropa. Al contrario, la arquitectura es ropa. La arquitectura moderna, como todas las ciencias de los miembros artificiales, es una forma de sastrería. El papel del artista es transformado: "Arroja las cornisas y los baldaquinos y se hace más útil como un cortador en un taller de sastrería, con un hombre de pie delante de él y él, con metro en la mano, tomando medidas... El arte decorativo se hace ortopédico, una actividad que gusta a la imaginación, a la invención, a la habilidad, pero un oficio análogo al sastrería: el cliente es un hombre, conocido por todos nosotros y precisamente definido"⁵¹. El arte decorativo es el "arte" prostético del sastrería, un arte centrado en el hombre, pero no humanismo. Es una ciencia de lo artificial, centrada sobre el cuerpo imperfecto, el cuerpo "inadecuado" e "insuficiente" necesitado de protección por "miembros portantes".

Es el suplemento prostético el que soporta el cuerpo, y no el cuerpo el que soporta los suplementos. Para Le Corbusier, todos los objetos útiles son ropa. La historia del encalado, como el final de partido de la historia del objeto moderno, es una historia de ropa. La capa de pintura es, al fin y al cabo, eso mismo, una capa⁵². Todavía es una forma de vestir, aunque sea el vestido más simple. El argumento de Semper no ha sido abandonado. Aun sin una textura visible, la superficie lisa blanca sigue siendo una tela. Todavía estamos en el dominio de lo textil. Le Corbusier hace una lectura de la ropa típica del siglo XX, un desplazamiento de lo que constituye la ropa más que un desplazamiento de la ropa como tal. De ahí la paradoja central del texto: "el arte decorativo moderno no es decorado". Habiendo sido despojada de la decoración, la misma superficie blanca asume la función del arte decorativo de definir el espacio.

Es sintomático que los comentaristas omitan la ropa de la lista de objetos cotidianos utilizados como modelos de la sensibilidad "purista" que informaron a las villas blancas canónicas de Le Corbusier a principios de los años veinte. A diferencia de los otros objetos, las ropas solo pueden ser entendidas como suplementos. Ellos hacen explícita la implicación purista con el suplemento perfeccionado que está en desacuerdo con el ideal del objeto auténtico, irreductible transparente a la mirada que es sostenido por la crítica tradicional como un modelo de la arqui-

Fig. 9. Ilustración extraída de *L'art décoratif d'aujourd'hui*.

ectura moderna y por la historiografía solvente. Eliminar la ropa de la escena hace posible una cierta teoría arquitectónica, una teoría que se inspira y sostiene una tradición milenaria de supuestos que orquestan un régimen completo de prejuicios culturales. Este régimen, que está codificado en la tradición filosófica pero que conduce también gran parte de la práctica cultural cotidiana, subordina rutinariamente la ropa a un reino sospechoso de disimulación. Aun así, para Le Corbusier, es precisamente tal suplemento, el simple tejido, la posibilidad del pensar mismo: “El hombre desnudo no viste un chaleco bordado; ¡así es el dicho! ... El hombre desnudo, una vez alimentado y acomodado... y vestido, pone su mente a trabajar... El hombre desnudo no viste un chaleco bordado; desea pensar”⁵³. Del mismo modo en la modernidad, su ropaje original, la casa, no está bordada. Su superficie tejida ocupa el espacio entre el nuevo cuerpo salvaje de la estructura moderna y el viejo cuerpo seductor de la decoración. La capa delgada y opaca de la cal domina al cuerpo para liberar la mente. Este objeto discretamente vestido hace posible el pensamiento puro al eliminar la materialidad.

Le Corbusier sistemáticamente invierte su burla irónica de que “por el momento no estamos ciertamente en el ágora de los filósofos: solo estamos tratando el arte decorativo”⁵⁴. La arquitectura es más que simplemente un agente de cualquier teoría particular. Es la condición de posibilidad de la teoría. No es que la capacidad de una teoría racional de separar lo superfluo de lo esencial deje a la modernidad con simples ropas, la “sobra esencial”. Más bien, la distinción misma entre lo superfluo y lo esencial es hecha posible por aquellas ropas. Incluso, la distinción emerge en el texto a partir de la reflexión sobre la simplicidad del traje de Diógenes. La filosofía emerge de la ropa del filósofo. La alta teoría se hace posible por el arte menor de la ropa. Es superada privadamente por aquello a lo que públicamente se subordina. El aspecto de la lechada de cal no es simplemente aquél de la metafísica tradicional, en la que el ojo inmaterial de la razón precede, escudriña y subordina el mundo físico, a pesar de que la lechada de cal hace posible el efecto de tal subordinación. Al igual que la camisa blanca, el muro blanco subvierte la lógica tradicional al no ser ni estrictamente visual ni estrictamente sensorial, haciendo a la vez posible esa misma distinción, facilitando la dominación aparente de la razón sobre el mundo físico que él astutamente elude. El pensamiento racional emerge de la misma delgadez de la superficie.

Es importante señalar que aunque Le Corbusier apela a la razón y a las técnicas modernas para racionalizar el entorno construido, no simplemente aboga por una arquitectura racional. De hecho, se opuso a tal arquitectura a lo largo de los diversos giros en su práctica. La razón sigue al vestido que es la arquitectura pero no es su punto final. La arquitectura no se subordina ella misma simplemente al orden teórico que hace posible. Mientras que el encalado es el responsable de la emergencia de la razón que entonces puede ser aplicada a la estructura que cubre, él no exhibe la racionalidad de aquella estructura, ni es el resultado de aquella racionalidad. La verdad que es hecha visible por la cal no es aquella de los materiales estructurales o de la tecnología de la construcción sino la verdad de la vida moderna. La capa de pintura blanca expone la “estructura” del “edificio” de la cultura moderna en lugar de la estructura del edificio a la que es añadida⁵⁵. Le Corbusier se ocupa de la relación entre la ropa y la vida cotidiana más que de aquella entre la ropa y el cuerpo. Se opone al enmascaramiento de la vida cultural pero no al enmascaramiento del cuerpo. Las condiciones estructurales nunca son simplemente equiparadas con las de la vida cotidiana. Son las adiciones prostéticas al cuerpo las que son la posibilidad de la vida cotidiana, no el cuerpo mismo. La pantalla decorativa suplementaria de la cultura popular es “el espejo perfecto de su gente”, como él explica, porque expone lo que está delante de ella más que lo que la está sosteniendo. Refleja la verdad de la cultura en lugar de aquella del material físico. El hombre moderno solo puede existir en armonía con las realidades de la vida física moderna siendo aislado de ellas. El encalado es una forma de defensa. No es una adición extraordinaria a la vida cotidiana sino la representación de lo ordinario a un asunto cada vez más ansioso en la cara de la modernidad, disimulando la estructura para que la gente pueda sentir.

53. *Ibid.*, p. 22.54. *Ibid.*, p. 170.55. La decoración gratuita no solo cubre las imperfecciones en la estructura del objeto, sino también cubre las imperfecciones en la estructura de la vida contemporánea: “Entonces ruido de fondo para llenar los huecos, la vaciedad. Ruido musical, ruido bordado o ruido de batik”. *Ibid.*, p. 30.

Fig. 10. Ilustración extraída de *L'art décoratif d'aujourd'hui*.

La decoración no es eliminada a favor a la pura estructura. La expresión de la construcción es descrita solamente como una “moda” temporal que siguió a la separación que se produce en el siglo XIX entre decoración y estructura y que es sucedida por la preocupación verdaderamente moderna por la sencilla y simple ropa de trabajo. Para Le Corbusier la construcción es mera razón, la herramienta racional por la que el hombre es liberado. No es una cosa de interés en sí mismo⁵⁶. De hecho, debe ser enmascarada con una capa de pintura.

Este enmascaramiento es a menudo criticado como un apartarse de la teoría rigurosa de la arquitectura moderna que viola el ideal crítico de la transparencia hacia el estatus esencial de un objeto racionalizado. Un escritor, por ejemplo, describe la forma en que las primeras villas de Le Corbusier “se disfrazaron de formas blancas, homogéneas y hechas a máquina, mientras que de hecho fueron construidas de albañilería de bloques de hormigón sostenidos por una estructura de hormigón armado”, mientras que otro argumenta que en la “tradición de la caja de estuco blanco” de las obras tempranas, “la sensación de lo hecho a máquina fue más imagen que realidad... todas estucadas y pintadas para intentar otorgarles la precisión de los productos de la máquina... edificios tradicionales decorados para parecer hechos a máquina... la imagen de la era de la máquina”⁵⁷. Sin embargo, ya que la “Ley de Ripolin” traduce el “Principio del vestir” de Semper, el papel de la lechada de cal es precisamente eso —mascarada— y la realidad de la era de la máquina es precisamente la realidad de la imagen. Para Le Corbusier, la estructura solo puede empezar a ser expuesta cuando ha sido racionalizada hasta el mínimo, tan reducida que solo puede ser vista como un apoyo subordinado. Sus principios centrales de la “planta libre” y la “fachada libre” no son más que un intento de liberar el edificio de ser “esclavo de los muros estructurales”. Sus edificios son múltiples capas de pantallas suspendidas en el aire. Incluso donde la estructura parece ser expuesta, es realmente vestida por una capa de pintura, purificada. Incluso los huesos tienen piel, una piel humilde. Siguiendo a Loos, el objeto es, como todos los esclavos modernos, una prótesis “humilde”, con una “presencia muda”, marcada solo por la ausencia de decoración⁵⁸. Pero esto no es decir que el objeto es silencioso. De nuevo, está claro que el blanco no es neutro. La “estética de la pureza” habla del silencio en voz alta. Purista más que puro, el edificio exhibe el aspecto de lo desnudo, el vestido de la desnudez, las ropas que dicen “desnudo”. La desnudez es añadida y vestida como una máscara.

En tal relato de la arquitectura, la tecnología de la construcción no simplemente produce nuevas formas sino apoyos más ligeros para la forma. El progreso tecnológico es la creciente reducción de la construcción. La estructura no es sino un armazón para una piel, una prenda, el vestido de la modernidad. La casa quizá es una máquina pero, ya que es arquitectura, no parece una máquina: “El arte no debe parecerse a la máquina (el error del *Constructivismo*). Más bien los medios del arte son liberados. Iluminados con claridad”⁵⁹. El aspecto de la máquina es transformado en la mirada al arte, un nuevo aspecto hecho posible por la máquina. La capa blanca es una “canalización de nuestra atención solamente hacia aquellas cosas que son dignas de ella”⁶⁰. Es realmente una forma de apartar la mirada de la estructura hacia el arte: “En este confort mecánico, discreto, silencioso y atento hay una pintura muy fina en la pared”⁶¹. Suspendido en el vacío entre la estructura y la decoración, el encalado es una nueva y extraña base, una “plataforma” flotante, como lo describe Le Corbusier, sobre la que los objetos “se destacan” como artísticos o utilitarios. El aspecto de la lechada de cal divide la mirada entrante hacia el aspecto utilitario de la teoría racional y hacia la aparentemente desinteresada mirada estética. Organiza el ojo, clasificando objetos y presentándolos a la vista apropiada. El habitante de la arquitectura blanca se convierte en un espectador que discrimina, ejerciendo un recién encon-

56. “La arquitectura tiene otro significado y otros fines distintos de mostrar la construcción y responder a las necesidades”, LE CORBUSIER, *Towards a New Architecture*, cit., p. 110. El Partenón, por ejemplo, se ve como la culminación del pasaje gradual “desde la construcción hacia la Arquitectura”. *Ibid.*, p. 139.

57. WINTER, John, “Le Corbusier’s Technological Dilemma”, en *The Open Hand: Essays on Le Corbusier*, editado por Russell Walden, MIT Press, Cambridge, 1977, pp. 322-349, 326.

58. “El objeto apéndice-humano es un sirviente dócil. Un buen sirviente es discreto y humilde para dejar libre a su amo”. LE CORBUSIER, *The Decorative Art of Today*, cit., p. 79. “Por el contrario, es una cuestión de ser vestido de una forma que uno sobresale lo mínimo”. LOOS, A., “Die Herrenmode”, *Neue Freie Presse* (22 mayo 1898). Traducido por Jane O. Newman y John H. Smith como “Men’s Fashion”, en LOOS, A., *Spoken into the Void: Collected Essays 1897-1900*, cit., pp. 10-14, 11.

59. LE CORBUSIER, *The Decorative Art of Today*, cit., p. 114.

60. *Ibid.*, p. 76.

61. *Ibid.*, p. 77.

trado sentido del juicio. Si, siguiendo a Semper, ocupar un edificio es vestirlo, entonces vestir un edificio moderno es vestir un nuevo par de ojos.

Le Corbusier repetidamente separa la utilidad de la estética e impide cualquier “confusión” situándolas en una jerarquía vertical en la que el arte domina la utilidad racional. Los objetos utilitarios son la “plataforma del arte” y la razón es el “soporte” de la estética, pero soporte en el sentido semperiano, un apoyo suplementario que viene después de, y está subordinado a lo que sostiene: “Incluso antes de la formulación de una teoría, se puede sentir la emoción que conduce a la acción: entonces la teoría da apoyo al sentimiento en una variedad de maneras aparentemente incontrovertibles”⁶². La teoría racional está organizada por y para el reino emocional del arte. El enclavado no reduce la materialidad para simplemente construir un espacio de pura racionalización. Cubre el objeto para hacer un espacio para el arte, que necesariamente emplea la teoría como un apoyo. Literalmente libera un ojo para el arte.

Pero ¿cuál es el estatus de esta mirada que precede a aquélla de la teoría racional? ¿Son la “separación”, el “desinterés” y la “distancia” de la materialidad que la lechada de cal produce simplemente los del esteta tradicional? Exactamente ¿qué es mirar al muro blanco?

ARQUITECTURA DESPUÉS DEL OJO

Debe señalarse que el argumento de Semper está explícitamente establecido en oposición a la versión de la arquitectura ofrecida por la filosofía del arte. La estética es vista como dominación del arte al aislarlo en un campo concreto. Para Semper, el arte y la filosofía fueron uno para el otro en la antigüedad. De hecho, “la filosofía fue, por decirlo así, un artista en sí mismo”⁶³. Pero se separa a sí mismo del arte al someter las prácticas artísticas a un régimen de categorías ajenas que proceden de una división original entre el objeto-arte y sus accesorios⁶⁴. El aislamiento de los accesorios conduce al aislamiento de todas las artes del resto de la cultura y unas de otras. La teoría se presenta a sí misma como la que decide lo que es esencial y lo que es accesorio. El arte es reducido a un accesorio, y después ese accesorio es él mismo dividido en artes esenciales y accesorias, y entonces cada uno de ellos es dividido en elementos esenciales y accesorios, y así sucesivamente. Semper insiste en que este régimen sospechoso de juicios en espiral interminable fue realmente puesto en marcha por una división original en la arquitectura entre la estructura material fundamental y los accesorios meramente contingentes, división que la atrapa: “En los tiempos antiguos y modernos la oferta de formas arquitectónicas ha sido a menudo presentada como mayormente condicionada por y procedente del material, aunque al considerar la construcción como la esencia de la arquitectura, creyendo liberarla de sus falsos accesorios, la hemos encadenado”⁶⁵. Irónicamente, la estructura de un edificio actúa como el modelo para la subordinación de los accesorios, pero dentro del dominio recién subordinado del arte los accesorios que fueron desprendidos de la estructura (como lo cuadros que asumieron el papel original de los tapices de definir el espacio pero que fueron entonces desprendidos del muro para convertirse en pinturas enmarcadas) son elevados hasta las artes “mayores”. De ahí el papel de la arquitectura de “organizar y a la vez subordinar” en el “hogar de las artes”⁶⁶. El régimen filosófico está basado en el control de la arquitectura. La teoría es liberada al limitar la arquitectura a un solo lugar.

A lo largo de sus escritos, Semper se opone al intento de situar la arquitectura en un lugar particular que es hecho posible por la distinción original entre estructura y decoración. Su estrategia es invertir la distinción entre arte mayor y arte menor que procede de ello⁶⁷. El tratado se opone a “la perversidad de las condiciones artísticas modernas, según las cuales una amplia brecha, desconocida para los griegos, separa las llamados artes menores de las llamadas artes mayores”⁶⁸. Mientras que la tradición filosófica emplea la imagen arquitectónica de una estructura decorada para subordinar el oficio como meramente “aplicado”, Semper rebate que el oficio no es arte aplicado. No es aplicado a algo ni ha sido desprendido de algo. El oficio comienza con el tejido que se origina simplemente como el edificar⁶⁹. Precede a la estructura sobre la que puede ser apoyado, y todos los demás oficios emergen de él. Semper basa su teoría de la arquitectura en estos artes decorativos “menores” más que en los monumentales artes “mayores”. Al hacerlo, invierte la tradición arquitectónica, subordinando la estructura a la decoración al demostrar que los “falsos” accesorios son realmente la “verdadera” esencia de la arquitectura.

Esta inversión necesariamente distorsiona la economía tradicional de la visión basada sobre una imagen cuidadosamente preservada de la arquitectura en la que lo que es visto desde fuera

62. *Ibid.*, 163. “Sentir domina. Sentir nunca es extinguido por la razón. La razón da al sentir los medios purificados que necesita para expresarse”. *Ibid.*, p. 168.

63. “Así, desde esta perspectiva, también, el arte parece aislado y desviado a un campo especialmente marcado para él. Lo opuesto era verdad en la antigüedad; entonces este campo era tanto una parte del mismo reino donde la filosofía dominaba. La filosofía era, por decirlo así, un artista en sí misma y un guía a los otros artes”. SEMPER, G., “Style in the Technical and Techtonic Arts or Practical Aesthetics (1860)”, cit., p. 194.

64. “¿Cuál es el propósito de esta constante separación y diferenciación que caracteriza nuestra presente teoría del arte? ¿No sería mejor y más útil enfatizar la integración ascendente y descendente de una obra en su entorno y con sus accesorios, en lugar de distinguir y dividir siempre? ¿Es necesario que otra vez le robemos sus accesorios necesarios?” SEMPER, G., “The Four Elements of Architecture (1851)”, cit., p. 89.

65. *Ibid.*, p. 102.

66. SEMPER, G., “Style in the Technical and Techtonic Arts or Practical Aesthetics (1860)”, 183. Semper se refiere al título “Household of Art” que von Rumohr utiliza para su Introducción en *Italienische Forschungen*, vol. 1, Berlín, 1827. Véase la nota editorial a SEMPER, G., *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, cit., p. 304.

67. “Previamente a esta separación nuestras abuelas, de hecho, no eran miembros de la academia de bellas artes o coleccionistas de álbumes o un público para maestros de la estética, pero sabían qué hacer vino el momento de diseñar un bordado. ¡Ahí está el problema!” SEMPER, G., “Style in the Technical and Techtonic Arts or Practical Aesthetics (1860)”, cit., p. 234.

68. *Ibid.*, p. 184.

69. “Sigue siendo cierto que el origen del edificar coincide con el comienzo de los textiles”. *Ibid.*, p. 254.

supuestamente articula, y está subordinado a, alguna verdad interior: “Incluso donde los muros sólidos son necesarios siguen siendo solo la estructura interior invisible para los verdaderos y legítimos representantes de la idea espacial: en concreto, los muros textiles más o menos tejidos artificialmente y cosidos juntos... el límite espacial *visible*”⁷⁰. La verdad de la arquitectura está ahora ubicada en su exterior visible más que en su interior escondido. La sustitución que hacen los romanos de los materiales coloreados no pintados, en vez del uso griego de pinturas coloreadas, que permite al material “hablar por sí mismo”, es condenada como una pérdida de la “convicción griega... de que el contenido interior debe conformar la belleza exterior”⁷¹, más que su contrario. El interior se somete a la autoridad del exterior. De hecho, el interior es, como mucho, una extensión o un efecto de la superficie exterior. El muro “verdadero” es su superficie visible “artificial”. La estructura “invisible” es secundaria. Todo es invertido hasta el punto que la “arquitectura desnuda”, la ausencia de una capa de pintura, es descrita como un “disfraz”. Todo está en la superficie. La arquitectura termina siendo solamente la textura. Vestir un edificio, al entrar en él, es sentir su tejido. Mejor todavía, sentir la superficie es entrar. Ocupar un espacio no incluye pasar por alguna especie de abertura en su superficie, como una puerta, para encontrar su interior. Ocupar es involucrarse uno mismo con la superficie sensual.

La arquitectura ha de ser encontrada en el juego sensual de las superficies más que en las líneas que parecen marcar los límites de esas superficies. Mientras que el discurso tradicional subordina el ornamento y después, dentro del ornamento mismo, subordina el color a la forma, Semper privilegia el color sobre la forma, insistiendo en que vino primero antes de que se complicara radicalmente la distinción entre ellos y promoviendo así un sentido completamente diferente de la visualidad⁷². Rebatiendo a los esteticistas que insisten en que el color aplicado “debe confundir las formas y mimar el ojo”, él argumenta que la condición inmediatamente visible del muro “devuelve nuevamente el ojo a la manera natural de ver, que había perdido bajo la influencia de aquel modo de abstracción que sabe precisamente cómo separar las cualidades visibles e inseparables de los cuerpos, el color de la forma”⁷³. Una vez que la forma ya no puede ser separada del color, la figura institucionalmente preservada de la arquitectura es desplazada radicalmente. Las seducciones de la superficie desplazan la proporción formal adorada por las instituciones del arte mayor, produciendo una visualidad tan enredada con una sensualidad que los materiales de revestimiento son analizados en los términos de su sensación, su tacto, y el olor se convierte en parte de la esencia de un edificio⁷⁴.

70. *Ibid.*, 255.

71. SEMPER, G., “Preliminary Remarks on Polychrome Architecture and Sculpture in Antiquity (1834)”, *cit.*, p. 55.

72. “Está entre las invenciones más tempranas porque el instinto del placer, por decirlo así, inspiró al hombre. El deleite en el color fue desarrollado antes que el deleite en la forma”. SEMPER, G., “Style in the Technical and Tectonic Arts or Practical Aesthetics (1860)”, *cit.*, p. 234.

73. SEMPER, G., “Preliminary Remarks on Polychrome Architecture and Sculpture in Antiquity (1834)”, *cit.*, p. 61.

74. “Para completar la imagen de una residencia oriental uno tiene que imaginar el mobiliario costoso de sillones dorados y sillas, divanes, candelabros, todo tipo de jarrones, alfombras y el aroma del incienso.” SEMPER, G., capítulo 10 de *Vergleichende Baulehre* (1850) (La teoría comparativa del edificar), manuscrito 58 carpetas 94-120 en el Semper-Archiv. Traducido como “Structural Elements of Assyrian-Chaldean Architecture” en HERRMANN, Wolfgang, *Gottfried Semper: In Search of Architecture*, MIT Press, Cambridge, 1984, pp. 204-218, 216. Semper también cita a Bruno Kaiser sobre la estética especulativa: “Si la forma, el color y la cantidad solo pueden ser apreciados adecuadamente después de haber sido sublimados en una probeta de categorías, si lo sensual ya no tiene sentido, si el cuerpo (es decir en esta estética) primero debe suicidarse para revelar sus tesoros —¿esto no priva el arte del fundamento para su existencia independiente?” SEMPER, G., “Style in the Technical and Tectonic Arts or Practical Aesthetics (1860)”, *cit.*, p. 194.

75. Sobre el juego entre la vista y el tacto en Adolf Loos, véase COLOMINA, Beatriz, “Intimacy and Spectacle: The Interiors of Adolf Loos”, *AA Files* 19, spring 1990, pp. 5-15.

76. LE CORBUSIER, *The Decorative Art of Today*, *cit.* p. 76 (traducción al inglés ligeramente modificada).

El “límite espacial visible”, la textura de la superficie que constituye la arquitectura de la máscara, está producida por esta circunvolución de visión y sensualidad⁷⁵. La arquitectura ya no simplemente ocupa lo visual. Su sensualidad no es desplazada por la superficie blanca en nombre de un ojo no contaminado. La visualidad se convierte en una construcción de transacciones sociales necesariamente sensuales y el ojo es incapaz de desengancharse a sí mismo de lo que ve. Para Semper, lo social es sensual. El ojo siente la pintura coloreada al igual que el cuerpo siente el tejido de la ropa. Incluso, es el ojo el que sostiene el conjunto más grande de ropa constituido por el edificio cerca del cuerpo. Más allá de una forma incorpórea de percepción, el ojo ancla el cuerpo en el espacio.

Es en el contexto de este desplazamiento particular de lo visual donde tiene que ser reconsiderada la apropiación que efectúa Le Corbusier de los objetos culturales “menores”, como puede ser un almacén industrial, un traje masculino o un archivador. La circunvolución de la relación entre el objeto cotidiano y el objeto del arte distorsiona el lugar de la arquitectura y por tanto la visualidad que él construye. Hacia la mitad de *L'art décoratif d'aujourd'hui*, la ingeniería, que supuestamente es el reino de la pura estructura, es identificada como el nuevo arte decorativo y la cuestión original del libro, “¿dónde está la arquitectura?” es reformulada: “¿Puede uno entonces hablar de la arquitectura del arte decorativo, y considerarlo de valor permanente?” Le Corbusier intenta clarificar la cuestión separando el arte del arte decorativo y colocándolos en una jerarquía.

¿El valor permanente del arte decorativo? Digamos más exactamente, de los objetos que nos rodean. Aquí es donde ejercitamos nuestro juicio: ante todo la Capilla Sixtina, después las sillas y los archivadores; sin duda ésta es una cuestión del nivel secundario, igual que el corte de un traje de hombre es de una importancia secundaria en su vida. La jerarquía. Ante todo la Capilla Sixtina, es decir obras verdaderamente grabadas con pasión. Después las máquinas para sentarse, para archivar, para iluminar, las máquinas de escribir, el problema de la purificación, de la limpieza, de la precisión, antes que el problema de la poesía⁷⁶.

La forma-tipo genérica de los objetos estandarizados está subordinada a la obra de arte individual. Mientras que la forma-tipo prostética es universal, y hace posible una nueva forma de vida

Estas frases, que fácilmente pueden ser pasadas por alto, del principio del primer capítulo del texto probablemente más influyente del discurso arquitectónico del siglo XX plantean y simultáneamente complican la cuestión del lugar de la arquitectura. La arquitectura es en sí misma alojada. Tiene un hogar. Pero más que eso, se aloja a sí misma. La nueva arquitectura del teléfono habita la vieja arquitectura de la casa. Las frases implican algo más que simplemente la yuxtaposición de artes mayores y artes menores. No es que el teléfono tenga ahora que ser pensado como un objeto bello disponible para la apropiación por el ojo desenganchado. Al contrario, el Partenón tiene que ser pensado como un sistema de comunicación como el teléfono. Y el teléfono tiene que ser pensado como un medio de producción de espacio como el Partenón. El teléfono, como todos los sistemas de comunicación, define una nueva espacialidad y puede ser habitado. Es el equivalente moderno del tejido de Semper. No es casual que el archivo del material visual de Le Corbusier para *L'Esprit Nouveau*, dentro del cual se publicaron inicialmente los ensayos que componen *Vers une architecture*, contenga un diagrama que muestra la estructura similar a un tejido de la red telefónica internacional. De hecho, las empresas telefónicas, desde el principio, habían presentado al operador telefónico como un tejedor de líneas telefónicas. Al igual que la capa de pintura, el teléfono es una forma de vestido que puede ser ocupada, pero no por cualquier cultura preexistente. Es un nuevo lenguaje que produce la cultura moderna más que representarla. El teléfono instituye una nueva comunidad de la misma manera que la alfombra tejida instituyó la familia. *L'art décoratif d'aujourd'hui* hace explícita esta transformación desde una tecnología de comunicación hacia otra: "Aquí, en el uso generalizado de libros, escuelas, periódicos y en el cine, está el lenguaje de nuestras emociones que estuvo en uso en las artes durante miles de años antes del siglo XX". Estamos en la aurora de la era de la máquina. Una nueva conciencia nos dispone a buscar una satisfacción estética diferente de aquella ofrecida por el botón tallado sobre los capiteles de las iglesias⁸¹.

En el modelo de Semper, la idea de individuo solo puede emerger en el interior de la institución de la domesticidad. Incluso el interior del cuerpo es producido por primera vez cuando su superficie es marcada con tatuajes y después con ropas, en respuesta a la definición de interioridad que es la familia, que está en sí misma constituida por la construcción de la superficie texturizada que es la casa. La idea de un orador individual con una vida interior solo emerge dentro del lenguaje. La interioridad no es simplemente física. Es un efecto social marcado sobre el cuerpo recién constituido del individuo. Al igual que el lenguaje del tapiz produce el sujeto hablante necesitado de representación a través de la ropa, los nuevos medios de comunicación producen un nuevo individuo necesitado de auto-definición por medio del arte. El arte, para Le Corbusier, es la señal del individuo. Es los sistemas de representación que, desconectados de la definición física de interior, realmente constituyen el refugio y hacen posible la "vida interior" que él identifica repetidamente como el fin de la arquitectura: El espíritu humano se encuentra más en casa detrás de nuestras frentes que debajo de los baldaquinos dorados y tallados⁸². El hogar es un efecto del arte decorativo apropiado, el arte que es, por definición, "algo que toca solamente la superficie"⁸³. El cerrar es un efecto de superficie. Mientras arquitectura es alojamiento –la producción de un refugio– para Le Corbusier, como lo fue para Semper y más tarde para Heidegger, esto es primariamente una cuestión de representación. Como él lo explica en *Quand les cathédrales étaient blanches* (Cuando las catedrales eran blancas): "La terminología empleada hoy ya no resulta exacta. La palabra "arquitectura" es hoy más entendible como una idea que como un hecho material; "arquitectura": ordenar, *poser en orden*"⁸⁴. La arquitectura construye mediante la clasificación. Las líneas que dibuja no son simplemente materiales. Más bien, son el encuadre, el "aspecto" de diferentes sistemas de representación. La lechada de cal no es más que un sistema de este tipo. No puede ser simplemente localizada ni en el equipamiento ni en el arte porque es el mecanismo para hacer la distinción entre ellos. Es un sistema de clasificación definido en su intersección con otros sistemas, cada uno de los cuales re-encuadra los otros. El aspecto tradicional del enladrado, la condición de límite del muro pintado, es transformado por su interacción con nuevos sistemas de comunicación, nuevas superficies en las que las gentes se envuelven a sí mismas.

En *Le voyage d'Orient*, el relato de Le Corbusier del tour original en el que se enamoró de los muros blancos, describe cómo el cine, la radio, la fotografía, los trenes y los discos de gramófono han expulsado violentamente el enladrado tradicional, exportando el gusto por las baratijas decorativas a un público internacional que pronto cubre y colorea los muros antes purificados de sus viejos edificios⁸⁵. Es solo "lejos de las grandes líneas de comunicación" donde "los muros son blancos" y "cada primavera, la casa que uno ama recibe su nueva capa: bri-

81. LE CORBUSIER, *The Decorative Art of Today*, cit., p. 125.

82. *Ibid.*, p. 77.

83. *Ibid.*, p. 118.

84. LE CORBUSIER, *Quand les cathédrales étaient blanches: Voyage au pays des timides*, Plon, Paris, 1937, traducido al inglés por Francis E. Hyslop como *When the Cathedrals Were White*, Reynal and Hitchcock, New York, 1947, p. 202.

85. El argumento es repetido en *The Decorative Art of Today*: "El ferrocarril le trajo vagones llenos de porcelana delicada cubierta con rosas tan finas como las mismas flores, con conchas y zarcillos frondosos del oro más brillante. El campesino del Danubio fue inmediatamente deslumbrado, bastante abrumado, y perdió la fe en su cultura popular: lo dejó caer como una carga de ladrillos, dondequiera que alcanzan los ferrocarriles –en todas partes del mundo... Más tarde, el cine finalizaría la tarea de los ferrocarriles. El campesino del Danubio ha elegido. La cultura popular ya no existe, solo el ornamento en las baratijas producidas en masa. ¡En todos los sitios!" LE CORBUSIER, *The Decorative Art of Today*, cit., p. 57.

llantemente blanca, sonrío al verano completo a través del follaje y las flores que le deben su esplendor”⁸⁶. *L'art décoratif d'aujourd'hui* simplemente elabora esta observación para formular la “Ley de Ripolin”:

En el curso de mis viajes encontré el encalado donde sea que el siglo XX aún no había llegado. Pero todos estos países estaban en vías de adquirir, uno tras otro, la cultura de las ciudades, y el encalado, que era todavía tradicional, iba a ser echado fuera con seguridad en unos pocos años por el papel pintado, la porcelana dorada, el latón estañado, la decoración de hierro fundido –echados fuera por Pathé-Ciné y Pathé-Phono, brutalmente echados fuera por la industria, que trajo completa confusión a sus almas tranquilas.

Una vez que llega el latón hecho en fábrica, o la porcelana decorada con conchas de mar doradas, el encalado no puede perdurar. Es reemplazado por el papel pintado, que está en el espíritu de los recién llegados. O bien, mientras el encalado perdura, esto indica que el latón aún no ha llegado, porque el encalado lo desluciría. El Pathé-Ciné o el Phono, que son la marca de los tiempos, no son odiosos –lejos de serlo– pero el Pathé encarna, en estos países que viven sobre la moralidad de siglos de tradición, el virus disolvente que en cuestión de unos años lo descompondrá todo⁸⁷.

Pero ahora los mismos sistemas de comunicación pueden ser utilizados para restaurar el encalado perdido. Habiendo sido destruido por ellos, el encalado regresa para que la arquitectura implícita en aquellos sistemas de comunicación pueda emerger. Lejos de cubrir viejas formas, el encalado facilita el desarrollo de nuevas formas, entendidas como nuevas maneras de ver el mundo.

El encalado es capaz de efectuar esta transformación al ser insertado en la brecha entre la estructura y la decoración de una manera que construye un espacio para la arquitectura que no es simplemente corpórea ni abstracta. Ocupa la brecha como en la imagen de dibujos animados de la arquitectura que organiza los estados de la cuestión tradicionales de la visión. Una tela casi inmaterial que traza las líneas complicadas que cosen lo táctil y lo visual, su visualidad no es aquélla de la estética tradicional. Al igual que el revestimiento de muros policromados que describe Semper, el encalado es producido donde lo visual no puede ser simplemente desconectado de lo sensual y cada uno es transformado. Como explica Le Corbusier: “Nuestra mano lo alcanza (el objeto moderno) y nuestro sentido del tacto mira a su propia manera mientras los dedos se cierran alrededor de él”⁸⁸. La arquitectura es compactada en el grosor de la máscara que hace posible esta visión sensual.

El ojo del encalado, al igual que el arte decorativo del pasado, es primero y sobre todo un sistema de representación. Tales sistemas cambian de la misma manera que las tecnologías son transformadas. La modernidad es la producción de las nuevas maneras de mirar previamente a ser la producción de nuevas formas. Le Corbusier encuentra lo que él llama una “nueva visión” en los edificios industrializados y los estilos de ropa que la arquitectura, como un arte superior, un arte “visual” en el sentido tradicional, resiste activamente. Esta reconfiguración de la visión es apoyada por la delgadez de la pintura en la que es comprimida la arquitectura, la “superficie incorpórea” de Semper entre interior y exterior. Aplastada, es pura imagen, una proyección bidimensional de la vida moderna. El muro blanco es una pantalla sobre la que la cultura es proyectada: “el blanco del encalado es absoluto: todo se destaca en él y es grabado absolutamente, negro sobre blanco; es honesto y digno de confianza”⁸⁹. Es un aparato de grabar en el que son registradas otras textualidades, y con el cual son acomodadas.

La arquitectura ha de ser encontrada en estos nuevos textiles. Responde a las transformaciones en los sistemas de comunicación –el ferrocarril, el automóvil, el avión, el gramófono, la radio, la cámara, el cine y el teléfono– antes que a los objetos aislados de la vida industrializada cotidiana⁹⁰. Le Corbusier reinterpreta el encalado de la cultura vernácula en los términos de estos mecanismos contemporáneos, nuevos lenguajes que parecen funcionar cada vez más independientemente de los edificios. Él ubica la arquitectura dentro de sistemas que no requieren un apoyo estructural.

El encalado desmaterializa el edificio para hacer un espacio para estos sistemas, un espacio para nuevos espaciamentos, nuevas sensualidades. Es un doble gesto. La arquitectura acomoda los nuevos sistemas y es, a la vez, acomodada dentro de ellos. El muro blanco aparentemente franco y claramente articulado participa en una geometría radicalmente complicada que elude el análisis convencional de la forma visual. Es plegada en otras telas menos visibles, en nudos intrincados, cuyos giros hacen eco de los que Semper estudió tan de cerca.

Al final, el encalado promocionado en *L'art décoratif d'aujourd'hui* contesta la cuestión principal de la juventud de Le Corbusier –“¿Dónde está la arquitectura?”– al ubicar la arquitectura

86. LE CORBUSIER, *Le Voyage d'Orient*, Éditions Force Vives, Paris, 1966. Traducido al inglés por Ivan Zaknic como *Journey to the East*, MIT Press, Cambridge, 1987, p. 59.

87. LE CORBUSIER, *The Decorative Art of Today*, cit., p. 189.

88. *Ibid.*, p. 112.

89. *Ibid.*, p. 190.

90. COLOMINA, Beatriz, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, MIT Press, Cambridge, 1994.

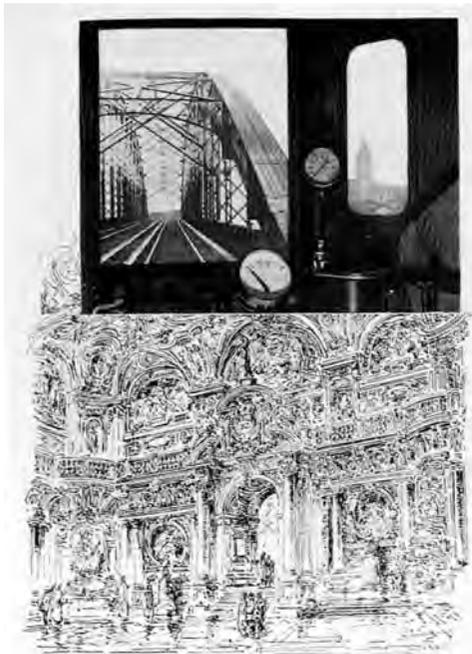


Fig. 13. Ilustración extraída de LE CORBUSIER, *Croisade, ou le crépuscule des académies*, 1933.

91. LE CORBUSIER, “Où en est l’architecture?”, *L’architecture vivante*, 1927, pp. 7-11, 11.

92. “¿Qué es la arquitectura? ¿Dónde está la arquitectura? En palacios adornados con esculturas y pinturas: así es la doctrina que a ellos se les ha enseñado... Para colmo de la ‘Politécnica’, las escuelas más reconocidas del país, la mente no ha emitido una ondulación que ilumine el país. ¡Cero! ... ¿Dónde está la arquitectura? Si la doctrina es: ordenar, agrupar, ligar, organizar según una intención altanera, dotar las obras con la técnica, la unidad, el lustre y la gracia que en todos los sitios la naturaleza manifiesta en sus creaciones. Las creaciones de la naturaleza: la geología, la vida orgánica, la semilla, la raíz, el tronco, las ramas, las hojas, las flores y las frutas, los fenómenos químicos y físicos, los fenómenos puramente técnicos guiados por los caminos más puros hacia su expresión coordinada y armoniosa —a partir de ese punto, el politécnico es un demiurgo”. LE CORBUSIER, *Croisade, ou le crépuscule des académies*, Crès, París, 1944, p. 20.

93. LE CORBUSIER, *When the Cathedrals...*, cit., p. 118.

en el espacio aparentemente elusivo de la comunicación, un espacio que solo es parcialmente visible como tal. En el mismo año, reabre la cuestión en un ensayo titulado literalmente “Où en est l’architecture?” que confronta su definición anterior de la casa como una “máquina de habitar”, viendo tal mecanismo como solo una parada en el camino hacia la arquitectura y concluyendo: “¿Dónde está la arquitectura? Está más allá que la máquina”⁹¹. La cuestión no desaparece. De hecho, se abre más con cada intento de cerrarla. *Croisade, ou le crépuscule des académies* (Cruzada, o el crepúsculo de las academias) de 1933 vuelve a preguntar “¿Dónde está la arquitectura? ¿Dónde está la arquitectura?” y contesta que la arquitectura está en el orden del mundo material, ejemplificado en el orden de la naturaleza, más que en los edificios monumentales altamente decorados que son promovidos por las academias⁹². Las superficies lisas metálicas de las estructuras de la ingeniería moderna son arquitectónicas en cuanto establecen un orden único y por tanto hacen disponibles un nuevo mundo y una nueva manera de enganchar con aquel mundo. En una ilustración polémica, la vista estática de las superficies decoradas de un palacio es literalmente desplazada por la vista móvil de la parte frontal de un tren, una que re-encuadra tanto los viejos edificios de la ciudad como las nuevas estructuras de ingeniería que ahora habitan aquella ciudad. Para Le Corbusier, la nueva arquitectura no ha de ser encontrada tanto en las superficies lisas metálicas del tren sino en la visión que aquellas superficies hacen disponible. Un sistema de comunicación es desplazado por otro. La arquitectura es una manera de mirar, una manera de hacer preguntas más que un fenómeno que ha de ser encontrado en un lugar determinado.

Veinticinco años después de que Le Corbusier “descubriera” la arquitectura en los muros blancos de lo vernacular mediterráneo, su último discurso extenso sobre el estatus único de los muros blancos, de 1937, regresa a la misma cuestión. Al ser el gesto de ubicar, la arquitectura no tiene un lugar intrínseco: “¿A dónde pertenece la arquitectura? ¿Está en cualquier sitio!”⁹³. Solo puede ser localizado por una arquitectura específica, un ensamblaje de técnicas de representación que preserva los objetivos institucionales específicos. Los argumentos de Le Corbusier sobre el enclavado estorban tales objetivos y movilizan nuevas técnicas. Traducen el argumento de Semper a la superficie de los sistemas de representación emergentes en el siglo XX, subvirtiéndolo el estado de cuentas de la arquitectura con el que el discurso tradicional ha organizado tácitamente su sentido de la visualidad mucho antes de que intentara explícitamente ubicar la arquitectura dentro de lo visual. El arquitecto esboza no tanto un nuevo tipo de objeto con un aspecto particular, sino una arquitectura por la cual la institución del discurso arquitectónico puede resultar el arte decorativo de hoy, el espacio sensual de la comunicación —una arquitectura que es casi invisible para los sirvientes histórico-artísticos de la filosofía. No es solamente la capa blanca la que es pasada por alto tan rutinariamente por el discurso, sino también estas prendas menos obvias con las que el arquitecto moderno nos haría vestir. Tan solo para comprender sus funciones arquitectónicas, y así plantear la pregunta “¿dónde está la arquitectura?” que se ha vuelto aun más urgente en una época electrónica, es necesario regresar a la lógica antigua de la ropa que apuntala el muro blanco. La capa blanca necesita ser explorada mucho más lentamente y en mucho más detalle. Es cuestión de ir más al fondo dentro de la superficie.

Mark Wigley. Sch Arch Plann/Press; Professor. Dean de la Graduate School of Architecture, Planning and Preservation (GSAPP) de Columbia University desde 2004. Es además co-fundador, con Rem Koolhaas y Ole Bouman de *Volume Magazine*. Ha escrito profusamente sobre teoría y la práctica de la Arquitectura, autor entre otros de *Constant’s New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire* (1998); *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture* (1995); y *The Architecture of Deconstruction: Derrida’s Haunt* (1993) y co-editor de *The Activist Drawing: Retracting Situationist Architectures from Constant’s New Babylon to Beyond* (2010). Wigley ha comisariado varias exposiciones en el MoMA, New York; The Drawing Center, New York; el Canadian Centre for Architecture, Montreal; y el Witte de With Museum, Rotterdam.

METAMORFOSIS BOBARDIANAS

Mara Sánchez Llorens

La arquitecta italo-brasileña Lina Bo Bardi fue creadora de nuevas atmósferas urbanas cargadas de magia y misterio. Su trabajo originó un diálogo entre la contundencia de su lenguaje y un contemporáneo equilibrio de paisaje y ciudad: una metamorfosis entre la arquitectura y la naturaleza.

Palabras clave: *Lina Bo Bardi, São Paulo, paisaje*
 Keywords: *Lina Bo Bardi, São Paulo, landscape*



Fig. 1. Ladeira da Misericórdia, Salvador de Bahia, 1987. (Archivo fotográfico Nelson Kon, São Paulo).

En agosto de 1956¹ se celebró en la capital de Brasil, entonces Rio de Janeiro, el XVIII Congreso Internacional de Geografía “*Geographica*” y se presentó la *Livre Guide n. 6* que analizaba la fisonomía y los mapas rurales y demográficos del *Recôncavo Bahiano* así como la evolución urbana de la Villa de Salvador de Bahía².

Lina Bo Bardi³ llegó a la ciudad soteropolitana dos años más tarde, invitada por la Universidad Federal lugareña para impartir un curso de Teoría y Crítica de la Arquitectura. Entre los años 1958 y 1964, la arquitecta desarrolló múltiples acciones que activaron culturalmente la capital del estado de Bahía, uno de estos trabajos fue la rehabilitación de una *Casa-grande-Senzala*⁴ y su puesta en marcha como Museo de Arte Popular en 1959, este proyecto se denominó *Solar de Unhão*. Como punto de partida, Bo Bardi realizó una acción infraestructural, consiguiendo que la Administración local desviara el trazado de una vía rápida litoral que en la propuesta inicial atravesaba dicho complejo arquitectónico. Con ello ideó una planificación territorial que no dejaba de lado el peso natural geográfico lugareño, reinterpretando el análisis de “*Geographica*”.

1. En 1956 se publica el fallo del “Concurso del Proyecto para la Nueva Ciudad de Brasilia”. Lucio Costa desarrolla el Plano Piloto. La ciudad se inaugura tan sólo 12 años después, en 1969.

2. São Salvador da Bahia de Todos os Santos es la capital del estado de Bahía de la región Nordeste de Brasil y primera capital de la colonia portuguesa hasta 1763. Se encuentra situada a 1.531 Km. de Brasilia (actual capital del país). Su gentilicio es soteropolitano.

3. Lina Bo Bardi (1914-1992) nace en Roma donde se forma como arquitecto. Entre 1940 y 1946 colabora en Milán con Gio Ponti y Bruno Zevi. En 1946 se traslada a Brasil. Reside en São Paulo desde 1947 hasta su fallecimiento en 1992, a excepción del período comprendido entre los años 1958-1964 que vive en Salvador de Bahía donde regresa de nuevo en 1987 para realizar un diagnóstico urbano de su Centro Histórico.

4. Complejo arquitectónico al servicio de las explotaciones azucareras, formado por la zona de manipulación y el molino de azúcar, el área para el control de los esclavos y la Iglesia. A raíz del movimiento cultural “*Antropofagia*” en Brasil, se reflexiona sobre la naturaleza de este fenómeno arquitectónico y se identifica dicha estructura edilicia con la sociedad brasileña: la *Casa-Grande* con las ciudades coloniales brasileñas, poseídas y dirigidas por un solo hombre y la *Senzala* con la clase trabajadora, originalmente esclava.



2

Fig. 2. Frente marítimo de Salvador de Bahia, 1956. (Municipalidad de Salvador de Bahia).

Fig. 3. Solar de Unhão, Salvador de Bahia BA, 1959. (MIOTTO, Laura & NICOLINI, Savina, *Lina Bo Bardi. Aprisi all'accadimento*, Universale di Architettura, Turin, 1998).



3

El *Solar de Unhão*, antiguo conjunto colonial del siglo XVI, se encuentra situado en un enclave privilegiado al borde del mar y fue convertido por Lina en un espacio que mostraba la exploración antropológica que ella había realizado por el nordeste brasileño, recopilando objetos de uso cotidiano y extrayéndolos de su contexto habitual, con el objetivo de convertir la artesanía lugareña en diseño industrial.

SALVADOR DA BAHÍA

En 1986 Lina Bo Bardi ya había construido sus proyectos más emblemáticos: el Museo de Arte-MASP (1968) y el Centro comunitario SESC Pompéia (1977), ambos en São Paulo. La municipalidad de la ciudad de Salvador le encargó entonces la recuperación del Centro Histórico soteropolitano, amenazado por la extrema dejadez y el descontrolado crecimiento turístico⁵. Lina regresaba a Salvador un año después de que su bellissimo centro, ejemplo del urbanismo portugués del siglo XVI, fuera declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO.

Salvador de Bahía se define por dos accidentes geográficos: El primero, es su fachada marítima en niveles, lo que divide la ciudad en dos, la ciudad Alta y la Baja (esto nos evoca otras urbes lusas, en una suerte de imagen-espejo, algo que no había pasado desapercibido para Lina⁶) conectándose ambas partes con vías quebradas por las que se transportaron, en tiempos coloniales, bienes y habitantes desde el puerto a la villa como la vía *Misericórdia* o la *Conceição* y de manera puntual el elevador Lacerda, que salva un desnivel de 72 metros y que desde su inauguración en 1873 redujo la importancia de las viejas calles empinadas. El segundo accidente geográfico al que nos referíamos es la topografía de colinas dulcemente onduladas.

La propuesta bobardiana de Recuperación del Centro Histórico trató de ligar tres actuaciones: la rehabilitación y reordenación del barrio de *Pelourinho*⁷ mediante su recicle edilicio con usos culturales, la recuperación del área circundante del *Terreiro de Jesús* y del *Belvedere da Sé*, ligando sendas plazas con el resto del Centro, y por último el proyecto para la *Ladeira da Misericórdia*.

LADEIRA DA MISERICORDIA

Si partimos de la singular ladera de la ciudad, en la que la historia superpuso un trazado urbano sobre el territorio primigenio, que a su vez comunicó la posterior división de la ciudad; la propuesta de Bo Bardi trató de conseguir cohesión e identidad pública a través de un proyecto piloto que se habría extrapolado a toda la cornisa soteropolitana.

Su emplazamiento se corresponde con el desnivel bajo la Iglesia de la Misericordia, que con el avance urbano necesitó de una senda que comunicara esta parte de la ciudad con el puerto. El acercamiento de Lina, tras visitas frecuentes e intensas, se produjo desde un análisis inventivo basado en la singularidad del entorno, para ello la arquitecta analizó –gráficamente– los muros de contención y los bastiones de la pendiente que son los márgenes de la muralla y que limitan senda y edificaciones existentes. La relación entre la geografía y la ciudad fue su manera de leer la naturaleza. Su arquitectura interpretó el paisaje existente y éste informó a su arquitectura, la cual redefinió desde su emplazamiento: una nueva fisonomía urbana.

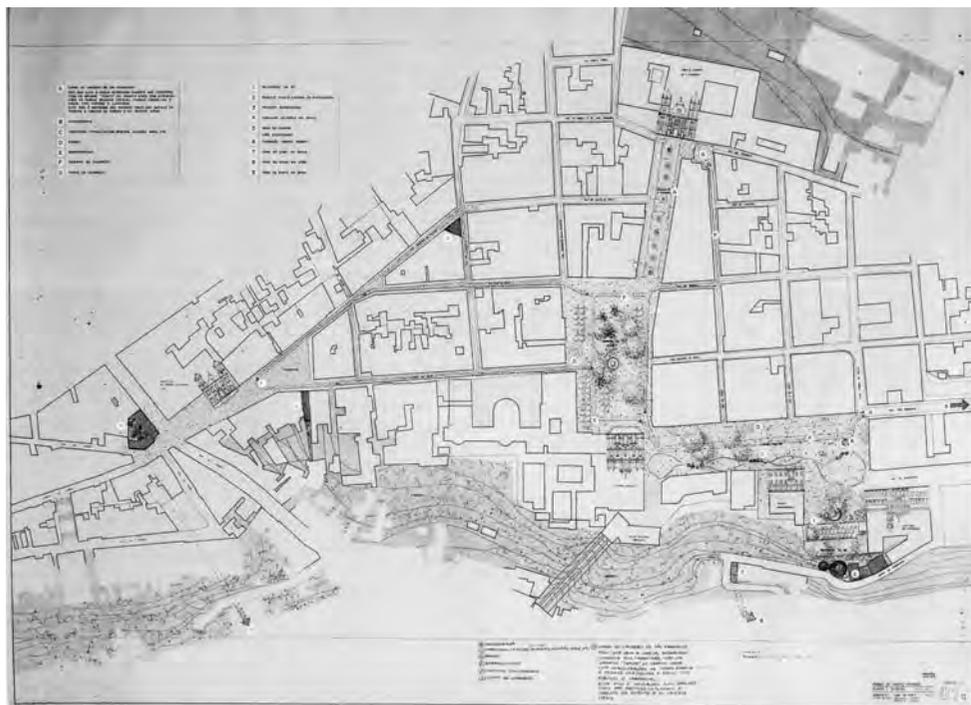
Como punto de partida propuso rehabilitar los tres edificios existentes según los criterios marcados por la Carta de Atenas de 1964, enriqueciendo el programa de los mismos –el esquema original de vivienda– con un programa mixto de residencia y área de trabajo. El proyecto se

5. El estado de abandono de la ciudad, arquitectónico y social, en aquellos años es significativo: "El Centro Histórico, progresivamente degradado y socialmente marginado, contaba con un treinta por ciento de inmuebles en ruinas o semi-ruinas" Olívia de Oliveira

6. En septiembre de 1957 Lina Bo Bardi presenta su programa docente para concursar por una plaza de Profesora de la asignatura "Teoría de la Arquitectura" en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo bajo el título de "*Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura* [Contribución a la Introducción de la Enseñanza de la Arquitectura]. En dicho texto propone una revisión, carente de prejuicios, de la arquitectura y lejana a los Tratados Clásicos. El acercamiento a la arquitectura propuesto se realiza desde la Naturaleza y recorre ejemplos de la geografía mundial como la europea, más popular y generalizada en su difusión, o la brasileña o la iraní, más particular y menos difundida. En el Capítulo I. "Problemas de teoría da Arquitetura", Bo Bardi enuncia las transferencias arquitectónicas entre Lisboa y Salvador de Bahia y analiza la importancia fundacional de los fuertes militares en esta última ciudad.

7. Antiguo barrio de esclavos situado en la Ciudad Alta que conserva el mayor legado colonial de Iberoamérica. Recibe su nombre por el *pelourinho* [columna de piedra más o menos ornamentadas en la que exponer los reos y las cabezas o cuerpos de los ajusticiados por la autoridad civil] ubicada originalmente en dicho barrio.

8. Ver nota 6.



4

completó con dos proposiciones sincréticas: el *Restaurante do Coati* (hoy llamado Zanzibar) y el *Bar dos 3 Arcos* al aire libre. El conjunto se remató con la senda original cualificada y convertida en paseo, *Passeio dos Bastiões*. El proyecto piloto, en su conjunto, era una unidad de crecimiento urbano que además proponía la “democratización social” de los espacios públicos de la ciudad frente al desarrollo turístico alternativo.

Lina Bo Bardi decidió habitar los muros de contención, que primero habían sido construcción y luego se habían rodeado de edificios y naturaleza. Esto nos recuerda el papel de la arquitectura de los fuertes militares que tanto admiraba y que en la ciudad de Salvador de Bahía tienen una presencia determinante debido a su enclave estratégico⁸.

La propuesta de la arquitecta fue primero jardín –un exuberante mango– y después edificio-restaurante que rodeó el jardín dejando que éste siguiera creciendo encima, debajo y en las fachadas, para cubrirlo totalmente. Lo mismo sucedió con su proyecto de bar al aire libre: arquitectura y paisaje se enlazaron en un proceso orgánico, una nueva topografía vegetal.

Las infraestructuras de contención gozaron de la dualidad de ser y habitar. Resulta reveladora la mirada bobardiana hacia el paisaje, dejando ser vista tímidamente lo que se materializó con la particular forma de las ventanas para mirar y no ser vistos. Las traza superpuesta generaba zonas aparentemente residuales que Lina convirtió en “jardines conectores” para convertirse en un proyecto compacto y en una unidad paisajística completa que dominaba todas las geometrías.

MATERIALES

Podríamos suponer que los proyectos en un país como Brasil, de exuberante vegetación, están pre-dispuestos a que naturaleza y arquitectura estén imbricadas. En este sentido, Burle Marx representa el paisajismo moderno brasileño haciendo que sus propuestas pictóricas puedan recorrerse a través de sus jardines: sus lienzos –realizados como pintor– dieron el salto a un paisaje como si se tratara de una acción surrealista. Lina Bo Bardi extrapoló esta idea a las tres dimensiones espaciales.

El clima en el caso de Bahía es un intenso compañero, las elevadas temperaturas y el potente sol invitan a crear espacios en sombra en los que la brisa es necesaria. Las intensas lluvias transforman el espacio con los reflejos que provocan y las intermitentes posteriores brumas. Lina Bo Bardi no pretendió conservar la belleza absoluta de la naturaleza que habita el paisaje, sino que facilitó que ésta fuera observada desde su arquitectura en la que se mezclaban materiales, a la espera de prestar atención sobre qué sucedía después. La naturaleza se convirtió en un material con el que construir esos nuevos paisajes.



5

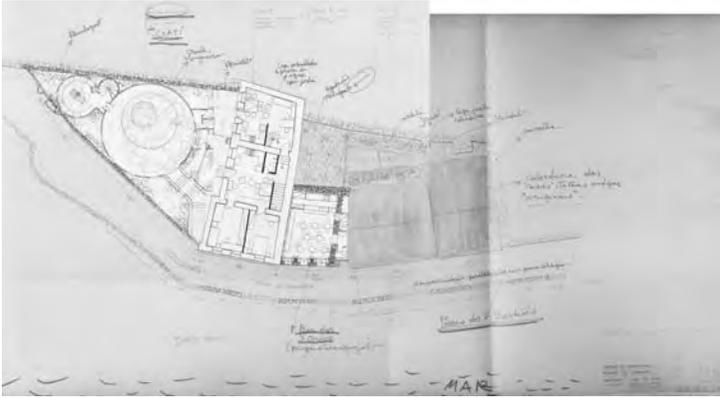


6

Fig. 4. Propuesta de recuperación del Centro Histórico de Salvador de Bahia. Lina Bo Bardi, 1987. (Archivo del Instituto Lina Bo e P. M. Bardi).

Fig. 5. Casa de Benin, 2007. (Archivo fotográfico Mara Sánchez Llorens).

Fig. 6. Estudio de la Ladeira da Misericórdia, Salvador de Bahia BA, 1987. (Instituto Lina Bo e P.M. Bardi: Lina Bo Bardi, São Paulo, Charta, 1994. Archivo del Instituto Lina Bo e P. M. Bardi).



7



8



9

Casa do Benin Casa dell'Olodum Ladeira da Misericórdia Solar de Unhão



10



11

La arquitectura propuesta era un controlador de la hidrografía que potenciaba el recorrido natural del agua, garantizado gracias al sistema de piezas prefabricadas de hormigón poroso que Bo Bardi diseñó junto al también arquitecto João Filgueiras Lima. Este experimento constructivo ralentizaba la velocidad de la escorrentía y se convertía en contenedor de tierra vegetal en la que la espesura podía seguir creciendo.

El novedoso sistema fue ensayado en diferentes intervenciones que Lina realizó en Salvador, como la *Casa do Benin* y la *Casa dell'Olodum* con el objetivo de sistematizarlo de manera económica y eficaz al poderse aplicar a innumerables proyectos de escalas diversas (desde módulos de aseos públicos a la aplicación paisajística que nos ocupa), por lo que deducimos cierta sensación de urgencia. En su intervención en la *Ladeira* se adoptaron formas libres y flexibles, al responder con igual eficacia a la geometría rigurosa de los trazados coloniales y a los propuestos por la arquitecta que respetaban la topografía y la muralla existente, acercándose dramáticamente sin rozarla, respetando totalmente el muro dieciochesco.

El bar al aire libre fue un informador histórico y un reencuentro-homenaje de la ciudad con la ladera. Esta fue la misma estrategia utilizada por la arquitecta al crear un “patio-oasis” en el interior de la previamente apuntada *Casa do Benin*, recuperando esta construcción colonial y reactivando la actividad cultural que en ella se realizaba.

La planta del *Restaurante do Coati* en la *Ladeira* se desarrolló como sucesión de geometrías circulares no concéntricas que dirigían la entrada de la luz hacia el perdurable mango y se abría al paisaje marítimo en un guiño travieso, sus ventanas amorfas.

ACCIONES

Lina Bo Bardi introdujo las claves necesarias para recuperar y salvaguardar el paisaje de la ladera soteropolitana a través de este proyecto piloto que enlazó arquitectura, producción industrial, antropología y paisaje. Intercaló una larga serie de realidades relacionándolas entre sí, transformándolas a través de un sistema ya presente en el lugar, esta relectura no alteró las características de su identidad.

Este nuevo paisaje puede ser entendido como un auténtico edificio de la nueva ciudad y no un residuo de la antigua; esto fue conceptualizado por Lina como “Presente histórico”. El nuevo orden propuesto era capaz de infiltrarse y reconducir el desarrollo urbano, de ahí que sea denominado proyecto piloto. Los espacios antes residuales se convirtieron en espacios libres reciclables.

ARTEALIZACIÓN⁹

El proyecto piloto de la *Ladeira da Misericórdia* forma parte de la memoria, en este sentido podemos decir que se trata de vestigios que ligan lo visible con lo invisible, hablándonos por igual de las huellas del pasado, de lo que desaparece, y de lo que resiste.

Lina Bo Bardi transformó y embelleció la naturaleza existente en la ladera a partir de la nueva perspectiva de contemplar el paisaje desde dentro de la naturaleza, ésta invade los espacios proyectados de forma material y a través de una luz matizada por los verdes.

La clave de la propuesta bobardiana está en proporcionar un nuevo aire al lugar, una nueva luz, una fascinación por la nada, por el vacío, un nuevo punto de vista desde el que observamos y somos observados, mediante transparencias, algo mágico.

VIAJE A LA CIUDAD DE SÃO PAULO

En 1969 la *Prefeitura* (Ayuntamiento) del Municipio paulista planteó una serie de objetivos urbanos para la ciudad de finales del siglo XX que quedaron plasmados en el “*Plano Urbanístico básico de São Paulo*”, dichos objetivos debían cumplirse en 1990. Los fines de dicho Plan se resumían con una frase: *São Paulo. A cidade que se humaniza*.

Este ambicioso reto –en el que la arquitectura era una herramienta mediadora– necesitaba de unas nuevas condiciones urbanas para que los ciudadanos participaran activamente en la solución de sus problemas, facilitándoles la comunicación con los poderes públicos.

Para conseguir este sueño se propuso toda una red de equipamientos dispersos por la ciudad como centros comunitarios (situados cerca de los parques infantiles), centros recreativos y de

Figs. 7 y 8. Estudio de alzado y plano del conjunto de la Ladeira da Misericórdia (planta de proyectos superpuesta por autora), 1987. (Instituto Lina Bo e P.M. Bardi: Lina Bo Bardi, São Paulo, Charta, 1994. Archivo del Instituto Lina Bo e P. M. Bardi).

Fig. 9. Vista aérea de Salvador de Bahia. Proyectos de Lina Bo Bardi, 2010. (Google Earth).

Figs. 10 y 11. Ladeira da Misericórdia. Estado actual. Vista desde Puerto y desde el Belvedere da Sé, 2007. (Archivo fotográfico de la autora).

9. “Proceso artístico que transforma y embellece la naturaleza, ya sea directamente o indirectamente a través de modelos perceptivos”. ROGER, Alain, *Land&ScapeSeries: Landscape+100 palabras para habitarlo*, 2007, GG, Barcelona, pp. 26-28.



12



13



14

Fig. 12. Ladeira da Misericórdia. Restaurante Coati. (Nelson Kon).

Figs. 13, 14 y 15. Ladeira da Misericórdia. Restaurante Coati. Detalle ventana e interior del restaurante. Mango "protagonista".



15

integración social (para todas las edades y condiciones socio-económicas), parques, áreas ajardinadas, espacios abiertos y plazas públicas, centros deportivos y centros culturales.

En aquella ciudad soñada debían de darse, ante todo, las condiciones propicias para las actividades comunitarias y recreativas.

El año 1990 llegó y las expectativas no se cumplieron. Ese mismo año Lina Bo Bardi recibió el encargo de rehabilitar un edificio de comienzos del siglo XX, *Palácio das Industrias*, y recuperar su área circundante del *Parque Dom Pedro II*. Allí se trasladaría la *Prefeitura* de la ciudad, situada hasta entonces en el Parque Ibirapuera. Bo Bardi denominó este proyecto *Nova Grande Prefeitura de São Paulo*.

El *Parque Dom Pedro II* se encuentra en la zona conocida como *Várzea do Carmo* [Vega del Carmen] que limita con el núcleo histórico y escenario fundacional de la ciudad de São Paulo. En el punto más elevado de este lugar geográfico, que se encuentra entre los afluentes del río Tietê, Anhangabaú y Tamandateí, se instalaron los jesuitas que fundaron allí la ciudad construyendo el *Pateo do Collegio*.

Esta red de ríos y tierras llanas y fértiles, estructuró la ciudad desde su génesis y durante más de 300 años protagonizó un ámbito que llegó a ocupar una superficie 1 km de radio bordeando la colina del Patio Jesuítico.

Los sucesivos desbordamientos de la vega provocaron posteriormente su abandono, lo que por otro lado favoreció que en el siglo XIX, se localizara allí la industria y la llegada de las redes férreas, desencadenando una degradación ulterior más grave.

En 1910 Joseph Bouvard diseñó en esta zona un parque cuya implantación se prolongó hasta 1934 (sirva este dato para recordar los tiempos con los que medimos la arquitectura del paisaje) y que recibió el nombre de *Parque Dom Pedro II*.

En los años 60 se superpusieron una red de grandes avenidas, un sistema de viaductos y una Terminal de autobuses; el parque se convirtió entonces en una desastrosa bisagra urbana entre el centro y el este de la ciudad, esto trató de corregirse en los 70 con un Plan de Renovación Urbana, desmontándose algunos de los viaductos y erradicando parte de la industria allí emplazada.

El diagnóstico de la zona en la que Lina Bo Bardi habría de intervenir con su encargo de *Nova Grande Prefeitura de São Paulo*, nos dice que se trataba de un área enmarañada, un caos urbano-paisajístico azotado de manera sucesiva con fallidas intervenciones.



16

LA NOVA GRANDE PREFEITURA DE SÃO PAULO

El encargo que Bo Bardi recibió en 1990 —rehabilitar el *Palácio das Industrias* y recuperar el área circundante del Parque— formaba parte de un proyecto arquitectónico y paisajístico de renovación del Parque Dom Pedro II. En él se pretendía incorporar una red de equipamientos sociales y rescatar la totalidad del parque y las áreas de transición entre éste y el resto de la ciudad.

Estas ideas formaban parte de los desafíos municipales —con criterios sociales y paisajísticos— que describíamos recién. La propuesta bobardiana superó todas las expectativas y dio solución a diversas preocupaciones:

Redefinió los límites del *Parque Dom Pedro II* haciéndose eco de la situación geográfica originaria del mismo. Recicló el *Palácio das Industrias* con un programa novedoso que compactaba todos los usos propuestos de manera dispersa por el Parque y por la ciudad. El proyecto se completó con una nueva pieza en la que la arquitecta desarrolló un extra paisajístico y arquitectónico: un edificio en exedra que era a la vez un jardín vertical (lo llamaremos Edificio-jardín-vertical), en él manejó el concepto de paisaje en todas las escalas, desde la interior del espacio construido a la mirada territorial. Bo Bardi afirmó: “La naturaleza tan escondida en las ciudades, debe ser el primer objeto de estudio, en lo que a orden interno se refiere”.

MATERIALIZACIÓN

La propuesta de Lina Bo Bardi fue un nuevo trazado superpuesto en la ciudad que redescubrió y redefinió los límites entre ésta y el parque. Su proyecto eliminó los viaductos elevados que rodeaban el parque y en su lugar, como si se tratara de un eco, ofreció un edificio-jardín-vertical de proporciones similares a las infraestructuras excluidas, su planta en exedra se adaptó a la geometría de las anteriores infraestructuras rodadas sustituyendo el borde rodado por uno naturalizado que se elevaba respecto del suelo, diluyendo dicho margen ante la mirada del usuario.

El Edificio-jardín-vertical se definió con dos fachadas que resolvían las dos transiciones aparentemente contradictorias entre lo natural de la naturaleza y lo artificial de la ciudad. La fachada al parque se convertía en un jardín sin límites, sobredimensionado, que hacía sentirnos como si estuviéramos dentro de un vergel. La fachada opuesta, resuelta con grandes paños de vidrio, manifestaba el valor de lo tecnológico y se abría visualmente a la ciudad. La concavidad del jardín recogía y protegía al usuario, ofreciendo la convexidad a la urbe. De esta manera, Lina daba respuesta al funcionamiento territorial del parque corrigiendo sutilmente sus límites.

También propuso un volumen de Torre de agua o depósito (Torre) en el vértice noroeste del área de actuación, cercano al puente que cruza la vía fluvial, además dicha Torre reiteró la presencia del agua de manera física y sensorial, en este sentido Lina nos hablaba de cascadas de



17

Fig. 16. Benedito Calixto, Inundação da Várzea do Carmo, 1892. (AA.VV., *Palácio das Indústrias. Memória e Cidadania*, São Paulo, Método, 1992).

Fig. 17. Parque Dom Pedro II: Primeras implantaciones, 1911. (AA.VV., *Palácio das Indústrias*, op. cit.).

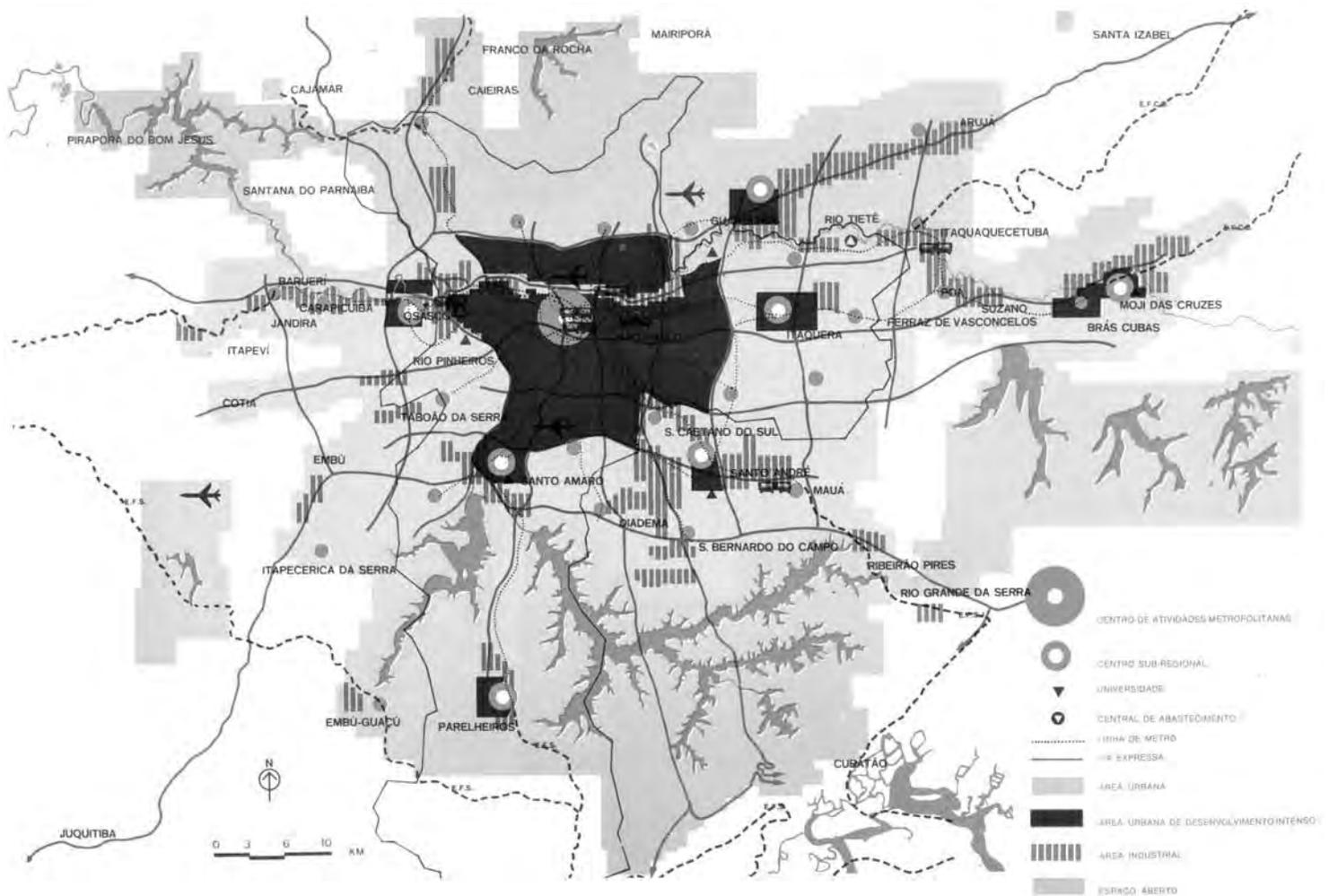


Fig. 18. Hipótesis de 1969 de estructura Metropolitana, São Paulo 1990. (Plano Urbanístico Básico de São Paulo, Prefeitura do Município de São Paulo, Administração Faria Lima, 1969).

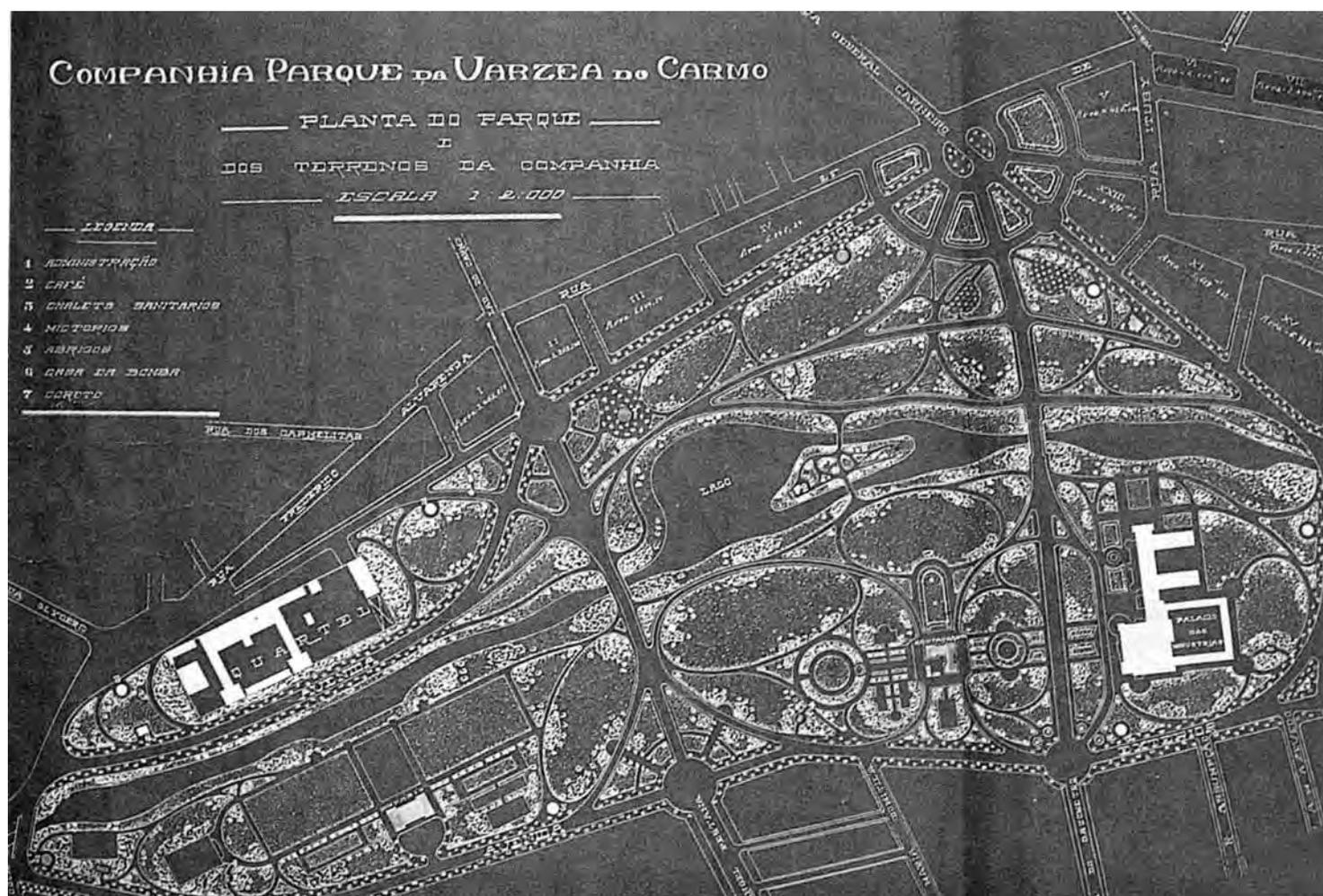
agua que sonaba al caer y era entendido como un material constructivo más. La propuesta creó así otro límite visual diluido, que enfrentaba la verticalidad de la Torre a la horizontalidad del edificio-jardín-vertical.

Por último, Bo Bardi dio las directrices de intervención en el *Palácio das Industrias*, (Palacio) proponiendo una minuciosa restauración científica que se desarrolló entre el rigor de una restauración basada en la cronología constructiva del edificio y su estado de conservación, y la libertad del programa arquitectónico, ya que en lo referente a su funcionamiento la arquitecta forzó la experimentación programática y arquitectónica, respetando rigurosamente el edificio existente y compactando allí todo el programa que la ciudad necesitaba para un encuentro de los ciudadanos.

El espacio generado entre los tres volúmenes arquitectónicos (Edificio-jardín-vertical, Torre y Palacio) era el auténtico espacio de relación y fue denominado por la arquitecta, *Patio das crianças*, en él se trató de conseguir la atracción e identidad pública a través de los niños, abiertos a entender la Prefeitura como un nuevo lugar de encuentros y no como un espacio burocrático.

Una vez más, Lina Bo Bardi propuso —desde la “democratización social” de los espacios públicos— una lectura novedosa, dándole la vuelta al tradicional programa de edificio institucional. El éxito de su propuesta radicaba en la capacidad del espacio polivalente ofrecido para poder celebrar allí y al aire libre, todo tipo de eventos que estimularan las actividades colectivas.

De manera flexible Bo Bardi manipulaba la pieza recibida, el Palacio, y añadía dos piezas más. Las tres piezas resultantes entrelazaban su funcionamiento a través del anotado *Patio das crianças*, un espacio en el que se generaban sucesivas percepciones impactantes, múltiples y simultáneas entre la travesura constructiva establecida del jardín-vertical y la ciudad contemporánea. El Patio nacía de la relación entre los edificios y era un vacío de escala metropolitana.



19

Esta propuesta nos permite ampliar nuestra visión y poner en relación el medio físico con la cultura. Se trata de una nueva concepción de lo público basada en la tradicional construcción de foros para la interrelación de los ciudadanos, a lo que Lina Bo Bardi añadía un nuevo interlocutor: la naturaleza. El jardín-vertical es el material con el que Lina construía allí donde la vegetación era menos exuberante para estar dentro de ella y habitarla.

Los últimos estudios que realizó la arquitecta para el proyecto de Edificio-jardín-vertical fueron técnicos y en ellos diseñó junto a João Filgueiras Lima (con quien ya había trabajado en la *Ladeira da Misericórdia*) un nuevo sistema constructivo estable para la materialización del jardín-vertical, una suerte de bolsas de hormigón donde las flores y los verdes propuestos crecían.

Este nuevo experimento constructivo transformó el aspecto y el propio funcionamiento del hormigón, no se trataba únicamente de un contenedor, sino de un nuevo material poroso, controlador de la humedad y resistente al peso de la tierra en el que la espesura podía crecer.

ACCIONES

Lina Bo Bardi extrajo de la revisión programática del patrimonio existente un nuevo concepto de *Prefeitura* con el que el usuario pudiera sentirse identificado, acercándose a su realidad y convirtiendo el edificio institucional en lugar para habitar colectivamente, algo eminentemente contemporáneo. El acercamiento de la arquitecta al proyecto se produjo desde un análisis basado en la lectura profunda del entorno ante una geografía menos evidente que la que veíamos en la *Ladeira da Misericórdia*. Su propuesta, sin lugar a dudas, nos enunció una nueva fisonomía de la ciudad. La arquitecta propuso crear un jardín habitable e infraestructural.

En la inauguración del conjunto Lina propuso un simulacro de incendio conseguido gracias a juegos pirotécnicos, una exagerada e irónica iluminación repleta de simbología. Con ello plan-



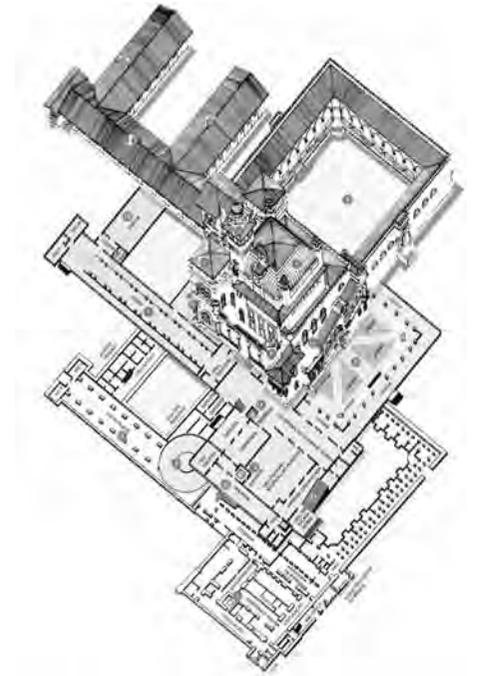
20

Fig. 19. Proyecto del Parque Dom Pedro II de Joseph Bouvard, 1910. (AA.VV., *Palácio das Indústrias*. op. cit.).

Fig. 20. Nova Prefeitura de São Paulo, isometría del conjunto, 1991. (AA.VV., *Palácio das Indústrias*. op. cit.).



21



22

Fig. 21. Maqueta Nova Prefeitura durante rehabilitación, 1992. (Figuereido Ferraz).

Fig. 22. Axonométrica. Rehabilitación y usos del Palacio de las Industrias, 1991. (AA.VV., *Palácio das Indústrias*, op. cit.).

Fig. 23. Vista del conjunto del Palacio das Indústrias. (Nelson Kon).



23

teó, además, un proyecto que cambiaba de la noche al día y que emergía desde una nueva naturaleza que se metamorfoseaba reciclando las infraestructuras existentes, dulcificándolas y diluyendo sus límites con la ciudad contemporánea que la acogía. La ciudad por lo tanto, se convertía en un escenario misterioso y Bo Bardi se enfrentaba a ella desde la alegría de las luces, los colores y la música.

En esta ocasión nos ofreció un proyecto piloto por su manera de enlazar arquitectura, antropología, urbanismo y paisaje, un enunciado sobre cómo debía actuarse en la ciudad del siglo XXI, intercalando las realidades urbanas del enclave concreto en el que se encontraba el Parque con la realidad de cómo transformar la ciudad para humanizarla.

La *Nova Grande Prefeitura* propuesta por Lina Bo Bardi era 'Nova' en su concepto, 'Grande' por tratarse del lugar de los encuentros de la ciudadanía en su totalidad y *Prefeitura* que devolvía la burocracia a la sociedad.

ECOLOGÍA¹⁰

La propuesta bobardiana se convierte en una suerte de coreografía urbano-paisajística al ser una propuesta dinámica en la que la luz, el color y la vegetación varían con el tiempo.

El proyecto, en cierta forma, da lugar a una nueva topografía (como cuando el paso del tiempo, en la naturaleza, da lugar a una montaña o un valle) que adquiere un nuevo carácter al provocar la regeneración paulatina del entorno urbano abandonado. La arquitecta confiaba en que su proyecto de *Nova Grande Prefeitura* contagiaria su alrededor de esta manera de construir. Las huellas resistentes del pasado adquirirían un nuevo protagonismo a través de la naturaleza. Bo Bardi transformaba y embellecía la naturaleza existente del Parque con nuevos verdes, creando

10. "Entendemos por 'ecología' la ciencia que estudia el conjunto de las relaciones del organismo con el ambiente que le rodea", ItaN+Carmelo Baglivo y Luca Galofaro, *Land&ScapeSeries: Landscape+100 palabras para habitarlo*, cit., pp. 26-28.



24



25

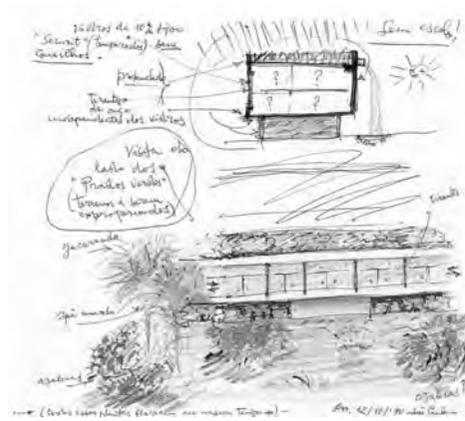
una suerte de oasis vegetal y protector. La ecología era una oportunidad nueva para, no sólo crear una nueva imagen de paisaje-vertical, sino para organizar la ciudad desde la exuberante vegetación brasilera como si se tratara de un material más.

Hoy en día encontramos múltiples ejemplos de cómo desarrollar jardines hidropónicos para edificios, se trata de ejemplos discretos aplicados al entorno urbano. Lina Bo Bardi fue más allá y a través de su proyecto de *Nova Grande Prefeitura* de São Paulo nos propuso un nuevo concepto de belleza para el siglo XXI que reflexiona sobre el modelo urbano que surge a raíz de la incorporación de cuestiones medioambientales a la práctica moderna arquitectónica, urbana y paisajística y que podemos denominar “belleza medioambiental”.

Este proyecto no fue construido en su totalidad, únicamente y habiendo fallecido Lina Bo Bardi, se construyó la Torre y se rehabilitó el *Palácio das Industrias*. En la actualidad, éste recibe el nombre de *Catavento Cultural y Educativo* y acoge en su interior una variedad de museo infantil.

Fig. 24. Vista aérea de São Paulo. Fomomontaje Proyecto Nova Prefeitura en el Parque Dom Pedro II realizado por autora. (Google Earth).

Fig. 25. Maqueta de trabajo para la Nova Prefeitura, 1991. (Archivo del Instituto Lina Bo e P. M. Bardi).



26

Fig. 26. Estudio del Jardín vertical para la Nova Prefeitura. (Archivo del Instituto Lina Bo e P. M. Bardi).

Fig. 27. Palacio das Industrias tras rehabilitación, 1992. (AA.VV., *Palácio das Indústrias*, op. cit.).



27

CONCLUSIONES

La creación de nuevos barrios y ciudades, es un acontecimiento fascinante a través del cual, y de manera consciente, se anticipan muchos de los sueños colectivos.

Lina Bo Bardi actuó sobre la ciudad existente con este espíritu, como si se tratara de una tela de araña tejida en el espacio; por la que arquitectura, sociedad, naturaleza y geografía estaban imbricadas: un modo novedoso de entender la ciudad heredada adelantándose a lo que muchas ciudades europeas han requerido más adelante. Muchas de sus propuestas constituyen una revisión de una disciplina algo estancada, entonces y hoy, como es el urbanismo y que ya había encontrado en el proyecto de Brasilia, ilusión de futuro. En la presente reflexión encontramos un nuevo equilibrio entre los espacios urbanos y la naturaleza, equilibrio que activa el crecimiento futuro de la ciudad, sus límites y su desarrollo histórico, en una forma de “faros urbanos” de intenso impacto no sólo en el propio edificio sino que contagian dicha activación a su alrededor en un salto de escala constante, a través de un lenguaje contundente.

La naturaleza es protagonista de dichas intervenciones metamorfoseándose en arquitectura, ésta es el instrumento que facilita la transición entre lo natural y lo artificial de lo urbano, y su diseño se nos revela como una protección bajo la que poder vivir de manera colectiva.

Entendemos el proyecto de paisaje como proyecto de arquitectura y naturaleza a la vez y es en esta definición en la que encajamos los proyectos acotados de Lina. En ellos la arquitecta trató de renovar atmósferas urbanas, cargándolas de magia y misterio, luz y color, nuevos olores y relentes que disolvían los límites inmediatos de lo construido pero mantenían su función protectora frente al resto de la ciudad.

En sus propuestas se volcaban todos los sueños, las fantasías y las aspiraciones que ella tenía para Brasil y para el mundo.

Mara Sánchez Llorens. Arquitecta (Coma Arquitectura) y Profesora de Proyectos de la Universidad Europea, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Pontificia de Salamanca en Madrid; Universitat Internacional de Catalunya en Barcelona y Facultad de Arquitectura, Paisaje y Diseño en Rosario, Argentina. Colabora con el Máster de *Teoría y Crítica de la Arquitectura* en la Universidad de Alcalá de Henares y con el de *Mercado del Arte* —como titular de *Arte Latinoamericano*— de la Universidad de Nebrija de Madrid. Mara Sánchez es autora de *Memorias de Adriano desde la Villa Saboya* y colabora con revistas como *Cuadernos del Paisaje*, *CIRCO*, *Lars* o *METALOCUS*. En 2010 defiende su Tesis Doctoral *Objetos y Acciones Colectivas de Lina Bo Bardi*.

EL PAISAJE COMO OBRA DE ARTE TOTAL. DIMITRIS PIKIONIS Y EL ENTORNO DE LA ACRÓPOLIS

Darío Álvarez Álvarez

En 2011 se cumplen sesenta años del inicio, en 1951, del proceso de proyecto y construcción de uno de los paisajes arquitectónicos y culturales más fascinantes del siglo XX, llevado a cabo por el arquitecto griego Dimitris Pikionis en el entorno de la Acrópolis de Atenas. Con la minuciosidad de un artesano, la visión de un artista y la condición proyectual de un arquitecto, Pikionis organizó un sistema en el que se superpone la memoria individual a la memoria universal del lugar. El resultado es un palimpsesto que atraviesa los siglos y se convierte en un paisaje del tiempo, en el que encontramos rastros que nos llevan desde la idea de un paisaje clásico hasta una concepción metafísica, marcado por los trazos vanguardistas de Klee o de Kandinsky, con aires orientales y una cierta condición mística que lo convierten en una obra de arte total.

Palabras clave: *Pikionis, Acrópolis, Filopapo*
Keywords: *Pikionis, Acrópolis, Filopapo*

Volviendo la vista atrás a cuanto he hecho en la vida, veo que, como el poeta [Kavafis], “he leído las inscripciones en una piedra antigua” con las letras “desgastadas”.

D. Pikionis



Fig. 1. Vistas aéreas del entorno de la Acrópolis antes y después de la intervención de Dimitris Pikionis (AA.VV. *Dimitris Pikionis, Architect 1887-1968. A sentimental topography*, Architectural Association, London, 1989).

En 1951 Constantinos Karamanlis, Ministro de Obras Públicas de Grecia, decidió ordenar el entorno de la Acrópolis de Atenas, como parte del proceso general de recuperación de la zona arqueológica del centro de la ciudad. El arquitecto Dimitris Pikionis (El Pireo 1887-Atenas 1968)¹ recibió el encargo de sistematizar los accesos y las conexiones entre las colinas de la Acrópolis y de Filopapo, realizando un proyecto de arquitectura, en claro diálogo con la pintura y el paisaje, una suma magistral de todo ello: una moderna obra de arte total² (Fig. 1).

En el proceso de construcción Pikionis invirtió varios años de trabajos lentos y complicados. La obra se inició en mayo de 1954 y se alargó hasta febrero de 1958, con continuas intrusiones por parte de la administración. En una carta enviada el 12 de mayo de 1955 al ministro, Pikionis explicaba la necesidad de un tiempo lento para ejecutar un proyecto que precisaba una paciente elaboración sobre el terreno, para hacer las cosas bien, como se habían hecho en el pasado. Era consciente de la enorme responsabilidad que suponía crear un paisaje moderno a la sombra de la Acrópolis: “En mi postura no hay ningún signo de arrogancia personal; todo surge únicamente de mi profundo interés porque los trabajos en este área crucial, la más gloriosa de la antigüedad clásica, se realicen con la habilidad más consumada. Inútil decir, honorable Ministro, que mi intervención en el área será extremadamente delicada y pesará sobre mi una responsabilidad inconmensurable”³.

1. Pikionis pertenece a la misma generación que Le Corbusier, Mies van der Rohe, Gropius, Mendelsohn, Asplund, Lewerentz, Tatlin, Rietveld y Oud. A pesar de su importancia dentro del panorama de la arquitectura moderna griega, su figura y su obra continúan siendo poco conocidas en Europa, aunque en los últimos años se ha realizado algunas publicaciones significativas: AA.VV., *Dimitris Pikionis, architect 1887-1965, a sentimental topography*, The Architectural Association, London, 1989; FERLENGA, A., *Pikionis 1887-1968*, Electa, Venecia, 1998.

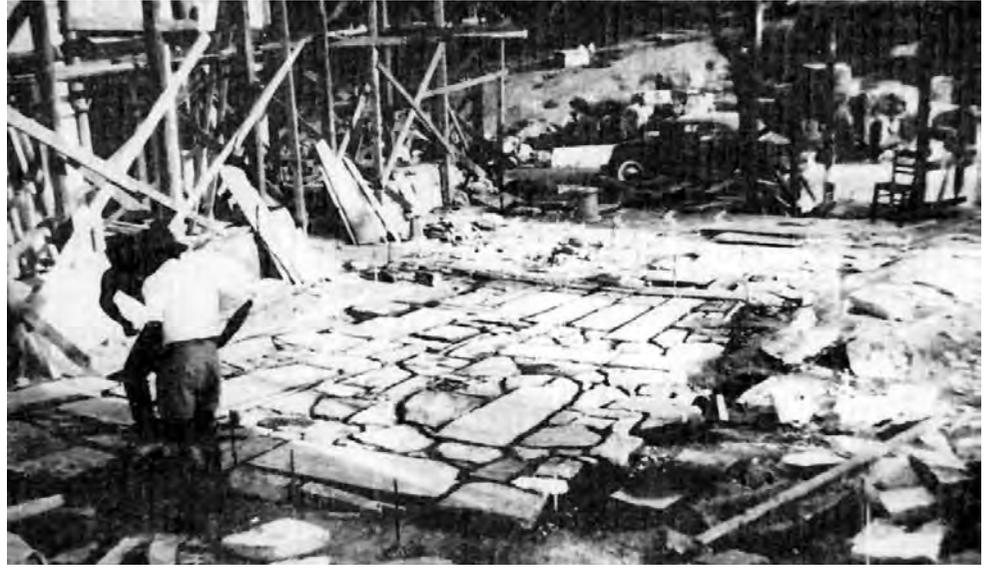
2. En 2003 la obra recibió el *Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino*, otorgado por la Fondazione Benetton Studi Ricerche.

3. Carta a Karamanlis, recogida en AA.VV., *I sentieri di Pikionis di fronte all'Acropoli di Atene. Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino, quattordicesima edizione*, Fondazione Benetton Studi Ricerche, Treviso, 2003.



2

Fig. 2. Detalle de pavimento del camino de Filopapo (Fotografía del autor).



3

Fig. 3. Dimitris Pikionis dirigiendo los trabajos de pavimentación del área de San Dimitrios Loumbardiaris (FERLENGA, A., *Pikionis 1887-1968*, Electa, Milán 1999).

En la carta a Karamanlis, Pikionis describía el proyecto, “extensivo y polifacético”, como una planificación urbanística: “calles, paseos, intersecciones de tráfico, áreas de estacionamiento; comprende también la pavimentación de los caminos y calles, la construcción de muros de contención, parapetos, cercas de piedra, puestos de vigilancia y pabellones, y la creación de grandes extensiones de paisaje; plantación de árboles, arbustos, etc”⁴. Pikionis consideraba que todos esos elementos debían desarrollarse “hasta el más mínimo detalle, y fundirse en un concepto único”, y subrayaba la responsabilidad del arquitecto en la ejecución de la obra, actuando como un artesano que trabajaba con las manos de sus obreros: “Únicamente este tipo de supervisión práctica, eminentemente activa, es capaz de producir una arquitectura sensible y viva, en lugar de una obra apagada, desprovista de imaginación. Esto es cierto en cualquier obra de arquitectura medianamente digna, pero tanto más en el caso que nos ocupa”⁵. Esta vigilancia atenta conlleva, necesariamente, una relación vital, casi mística, entre el arquitecto y la obra (Fig. 3). A este respecto Yorgos Simeoforidis propone una interesante lectura: “vigilancia (*epopteia*), una de las más altas funciones de los misterios Eleusinos, sobre los cuales poco sabemos. Misterios dedicados a la diosa de la tierra, Deméter, cuyos paisajes sagrados nos revelan un “lugar positivo” más que una “masa positiva”, un vacío formado, en diálogo con las formas incompletas y con el continuo aparecer-desaparecer de los símbolos sagrados del paisaje. La vigilancia continuada es la forma que da cumplimiento a la sinécdoque de Pikionis”⁶. Esa sinécdoque, mediante la cual el todo se reconoce por las partes, acabaría convirtiéndose en uno de los rasgos más peculiares del paisaje de la Acrópolis (Fig. 2).

LA PIEDRA Y EL PAISAJE

En 1935, en un texto titulado *Topografía sentimental*, Pikionis relataba un breve e intenso encuentro con una piedra, recogida del suelo, forjada por el fuego, esculpida por el agua. La piedra “habla” por sus poros, por la sombra que arrojan sus entrantes y salientes, crece en la imaginación del arquitecto hasta convertirse en metáfora del paisaje mismo:

“Los bordes de tu perfil se convierten en laderas de una colina, en crestas de una montaña, en declives y precipicios abisales, tus huecos son grutas, y de las grietas de la roca rosácea fluye silente el agua. En la Parte se esconde el Todo. Y el Todo es la Parte. Tú, piedra, trazas el diagrama de un paisaje. Eres el paisaje mismo. Aún más, eres el Templo que coronará los peñascos de tu Acrópolis”⁷.

De esta manera comienza a formular, con suficiente antelación, su sinécdoque Pikionis. La piedra se convierte en protagonista absoluta del paisaje, en su razón de ser e identidad. Esta lección aprendida por el arquitecto será, años más tarde, el argumento fundamental que aplicará en el entorno de la Acrópolis: como los antiguos maestros del jardín japonés, Pikionis atenderá los deseos de la piedra como materia principal para proyectar el paisaje.

A mediados del siglo XI un aristócrata japonés, Yoshitsuna Tachibana, escribió el *Sakutei-ki*, un manual para ejercitarse en el difícil y exquisito arte de diseñar jardines. El texto enuncia que la

4. Ibid.

5. Ibid.

6. SIMEOFORIDIS, Yorgos, “Un opera de Pikionis nel contesto. Sorveglianza in atto”, *Lotus* 72, 1992, pp. 20-21.

7. Dimitris Pikionis, en FERLENGA, A., *Pikionis*, op. cit.



Fig. 4. Camino de piedras en el jardín de la Villa Katsura, Kioto, s. XVII (Fotografía del autor).

composición del jardín consiste en el arte de disponer las piedras, y establece multitud de recomendaciones y prohibiciones para la colocación de las mismas, considerando, en todo momento, la necesidad de que el diseñador se vacíe de sus propios deseos y atienda los deseos de la piedra, según sugiera su posición en la naturaleza en una clara analogía antropomórfica. La elección y disposición cuidadosa de las piedras constituye la esencia del jardín japonés, según dos principios básicos, el *wabi-sabi* (lo imperfecto, inacabado o patinado por el tiempo) y el *fuzei* (el viento de la emoción, la sensibilidad). Estos dos principios podrían leerse de manera muy clara en el proyecto de Pikionis, que se sintió atraído por las culturas orientales, y en especial por la japonesa. Resulta difícil no aludir a la similitud que presentan los caminos de la Acrópolis y Filopapo con los caminos de piedra de los jardines japoneses, especialmente los de la Villa Katsura, uno de los jardines más perfectos y bellos de la historia, construido en las afueras de Kioto en la primera mitad del siglo XVII, según diseño de Kobori Enshu, y ampliamente difundido entre los arquitectos modernos a través del libro *La casa y la vida japonesas* que el arquitecto alemán Bruno Taut publicó en 1935, tras su estancia de dos años en Japón⁸. Los caminos de piedra de Katsura (Fig. 4) hacen que el espectador se mueva de una manera ritual por un micropaisaje que conmemora la artificialización de la naturaleza, despojada de sus atributos y convertida en objeto plástico, en perfecta armonía con la desornamentada y esencializada arquitectura de madera.

PINTURA Y ARQUITECTURA

Pikionis se había interesado desde muy joven por el dibujo y la pintura paisajista. En 1903 quiso estudiar pintura, pero su padre se opuso y entró en la Universidad Técnica Nacional de Atenas para estudiar Ingeniería Civil; allí conoció a Giorgio de Chirico⁹, un estudiante de Bellas Artes con quien mantuvo una estrecha amistad. En 1908, tras su graduación, viajó a Munich, por mediación del pintor Constaninos Parthenis, para estudiar dibujo y escultura; allí descubrió la obra de Cézanne –“la verdadera pintura”–, y siguiendo su estela fue a París en 1909, en donde se sintió atraído por la técnica escultórica de Rodin. En París aumentó su interés por la arquitectura como “objeto de contemplación estética”: la lectura de los *Elementos de teoría de la arquitectura* de Guadet le proporcionó un conocimiento disciplinar de la materia.

8. TAUT, Bruno. *La casa y la vida japonesas*. Fundación Caja Arquitectos, Barcelona, 2007. Véase RODRÍGUEZ LLERA, Ramón, *Paisajes de la arquitectura japonesa*, Documentos del Sol St., Santander, 2006.

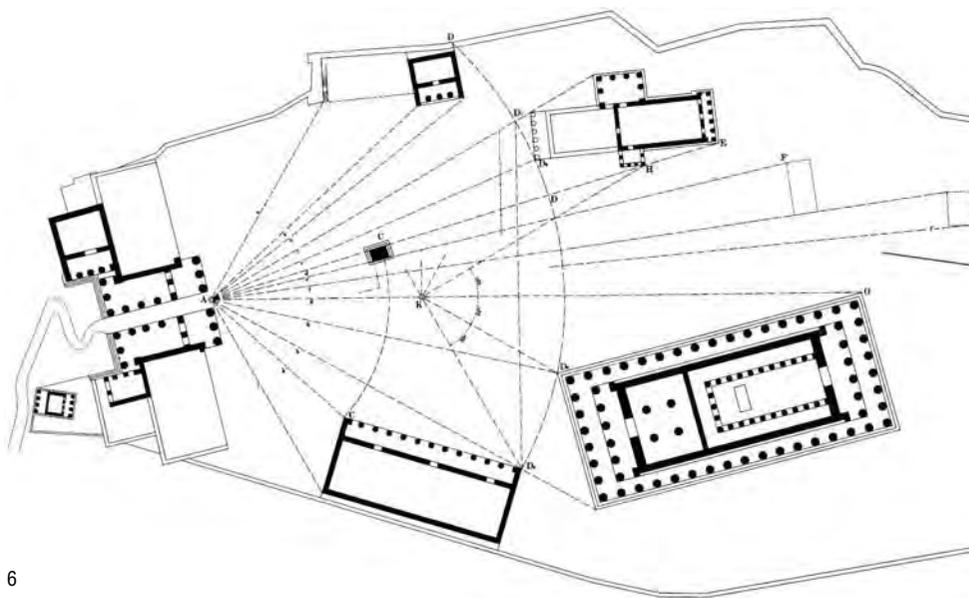
9. De Chirico nació en Volos, Grecia, en 1888 de padres italianos –su padre era ingeniero de ferrocarril– y vivió en Atenas hasta los dieciséis años.



5

Fig. 5. Giorgio de Chirico, El enigma de la llegada y de la tarde, 1911-1912 (HOLZHEY, M. *Giorgio de Chirico*, Taschen, Colonia, 2005).

Fig. 6. Constantinos A. Doxiadis. Análisis compositivo de la planta de la Acrópolis (DOXIADIS, C., *Architectural Space in Ancient Greece*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1972).



6

En 1912, unos días antes de volver a Grecia, Pikionis tuvo un encuentro casual con De Chirico que le dejaría una huella indeleble. De Chirico le conmovió con sus ideas –influenciadas por Schopenhauer y Nietzsche–, le descubrió a Arnold Böcklin, uno de los grandes pintores simbolistas (“como había dicho incluso Nietzsche, el único pintor metafísico”) y le enseñó sus pinturas “metafísicas”¹⁰, entre ellas la serie *Piazze d'Italia*, obras plagadas, según Pikionis, de profundos enigmas sobre el tiempo, el pasado y el destino:

“En otras obras, la línea sutil que separa la luz de la sombra, sobre el terreno humedecido por la lluvia, trazaba un límite secreto. En una, había un edificio con un reloj indicando la hora; siempre bajo el cielo límpido de otoño. En otra la vela de una nave dejaba entrever el misterio de la partida y del exilio. Enigmas profundos marcados por la pesada sombra del destino. Enigmáticos, también, los arcos y los pórticos, la estatua de Ariadna bañada por la luz del otoño”¹¹.

Pikionis se refería a “El enigma de la hora” (1910-11), “El enigma de la llegada y de la tarde” (1911-12) (Fig. 5) y “Soledad (Melancolía)” (1912), obras que le emocionaron profundamente: “Lo que yo había realizado hasta aquel momento me parecía insignificante y vulgar a la luz reveladora de la totalidad de su teoría”¹².

A su vuelta a Atenas, Pikionis prosiguió su formación arquitectónica pero sin abandonar nunca la pintura. En 1921 comenzó a trabajar como arquitecto, con una concepción amplia en la cual intentaba que tuvieran cabida todas las artes, actitud que siempre trasladó a sus alumnos de arquitectura de la Universidad Técnica en donde impartió docencia desde 1925 hasta 1958. En 1931, en un artículo titulado “El espíritu de nuestro tiempo”, incluido en un libro sobre el pintor Steris, Pikionis proclamaba la capacidad de la arquitectura de aunar al resto de las artes:

“Un espíritu arquitectónico nuevo –que no es diferente del antiguo– está naciendo. La arquitectura, la pintura, la escultura, artes que, a finales del Renacimiento, intervienen de manera sustancial en el espíritu pictórico, son llamadas ahora a someterse a las exigencias rigurosas del espíritu arquitectónico. (...) La nueva época está abierta a los artistas –arquitectos, escultores, pintores– que se esfuerzan en la restitución de la forma estética integral de nuestro tiempo”¹³.

Entre 1935 y 1937 editó, junto a un grupo de artistas (entre ellos el poeta T. Papatzonis y el pintor N. Ghika) la revista *To Trito Mati (El Tercer Ojo)*, que fue el vehículo de introducción de las vanguardias europeas en Grecia. Entre otras aportaciones, Pikionis publicó la obra de Wassily Kandinsky y de Paul Klee y tradujo escritos de ambos.

En esa misma época, Constantinos Doxiadis¹⁴, un antiguo alumno de Pikionis, generó una gran polémica sobre la interpretación de la composición de los antiguos complejos templarios griegos. Frente a la aceptada visión puramente estética, basada en los conceptos de lo “pintoresco” y la “emoción”, Doxiadis proponía un método matemático, basado en la sección áurea, mediante el uso de sistemas radiales y focos coincidentes con puntos de vista del espectador que ponían en relación todos los elementos del conjunto (Fig. 6). Pikionis defendió las tesis de Doxiadis en 1937 en *To Trito Mati*:

10. En realidad fue el primer artista que las vio. Sabemos por él que De Chirico ya utilizaba el término “metafísico” en 1912 para aludir a su producción pictórica, que no será mostrada al público hasta finales de ese año.

11. Dimitris Pikionis, “Note autobiografiche”, en FERLENGA, A., op. cit.

12. Ibid.

13. Cit. CHATZINIKOLAOU, Nikos, “Pikionis, l’arte e lo spirito dell’epoca”, en *Controspazio* 5/1991 “L’opera de Dimitris Pikionis”, pp. 67-72.

14. C. A. Doxiadis se graduó en 1935 en Atenas y se doctoró en 1936 en urbanística en Berlín, siguiendo el consejo de Pikionis; su tesis doctoral sobre el espacio arquitectónico en la antigua Grecia se publicó al año siguiente: *Raumordnung im griechischen Stadtebau*, (Heidelberg, Berlín, K. Vowinkel, 1937). No se traduciría al inglés hasta 1972: *Architectural Space in Ancient Greece*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1972.

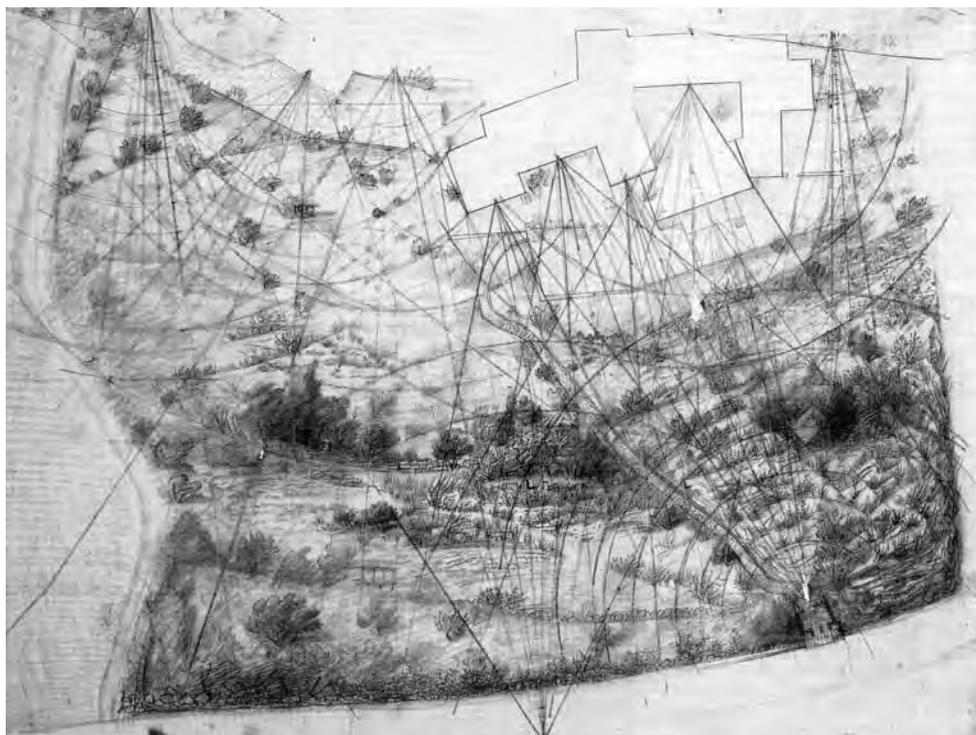


Fig. 7. D. Pikionis. Planta del jardín del Hotel Xenia, Delfos 1951-54 (FERLENGA, A., op. cit.).

Fig. 8. D. Pikionis. Dibujo de la serie Ática (FERLENGA, A., op. cit.).



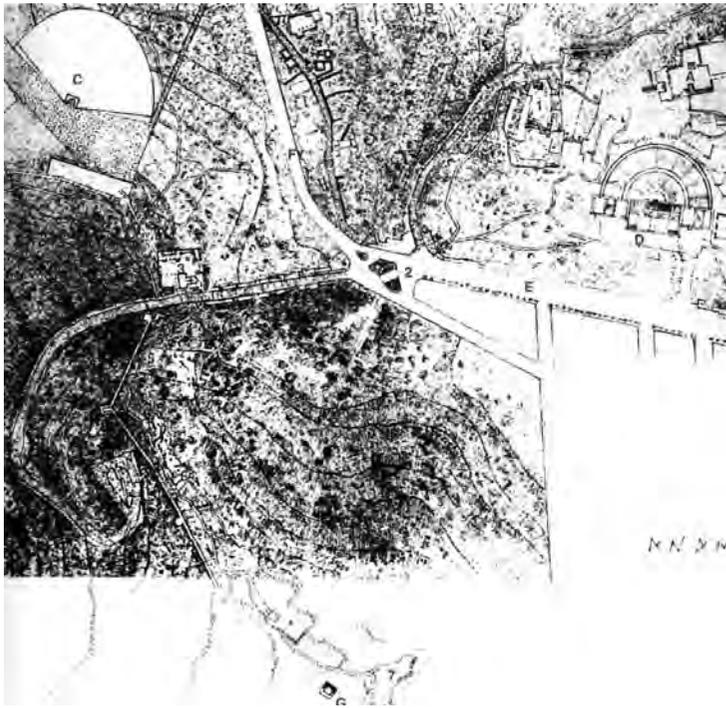
8

“Ayer por la tarde traté de colocar cinco objetos sobre la mesa: un florero, un vaso, un cenicero, una caja de cigarrillos y una caja de cerillas... No era nada fácil. Carecía de geometría, de estructura. Había ausencia de orden. Entonces traté de poner en práctica el método “Doxiadis” y la subdivisión de distancias según las analogías de la Sección Áurea. El resultado era mucho más sólido, la composición mucho más exacta, la referencia más visible”¹⁵.

Pikionis hizo suyo el “método Doxiadis” y lo utilizó como mecanismo de rigor en muchos de sus proyectos posteriores como el Hotel Xenia en Delfos (1951-54) (Fig. 7), el Parque Filothei en Atenas (1960-65) y el mismo paisaje de la Acrópolis.

Pero el rigor no le alejaba de una visión poética del paisaje. En los años 1940 la obra plástica de Pikionis se centró en la representación del paisaje de Ática (Fig. 8), el entorno de Atenas y los mitos de su fundación, Atenea, la Gorgona, los caballos, la serpiente simbolizando la tierra y su continuo renacer. Formas clásicas sobre estructuras compositivas modernas, un ejercicio de simbiosis que llevaría más tarde a la arquitectura.

15. Cit. ANTONAKAKIS, Dimitris, “Dimitris Pikionis: Elaboration and Improvisation”, en AA.VV., *Dimitris Pikionis, Architect 1887-1968. A Sentimental Topography*, cit.



9

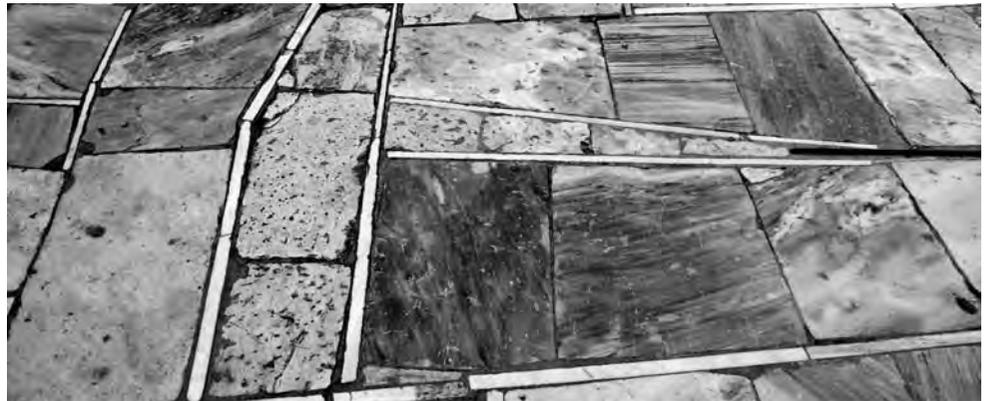


10

Fig. 9. D. Pikionis. Planta general de la actuación en el entorno de la Acrópolis. 1. Camino de la Acrópolis, 2. Cruce Pikionis, 3. Área de San Dimitrios Loumbardiaris, 4. Camino rodado de Filopapo, 5. Camino peatonal de Filopapo, 6. Mirador Anderon, 7. Colina y monumento de Filopapo (AA.VV., *I sentieri di Pikionis di fronte all'Acropole di Atene*. Fondazione Benetton Studi Ricerche, Treviso 2003).

Fig. 10. D. Pikionis. Dibujo de detalle del camino de la Acrópolis. (FERLENGA, A., op. cit.).

Fig. 11. Detalle de pavimento en el camino de la Acrópolis (Fotografía Nieves Fernández Villalobos).



11

A LA SOMBRA DE LA ACRÓPOLIS

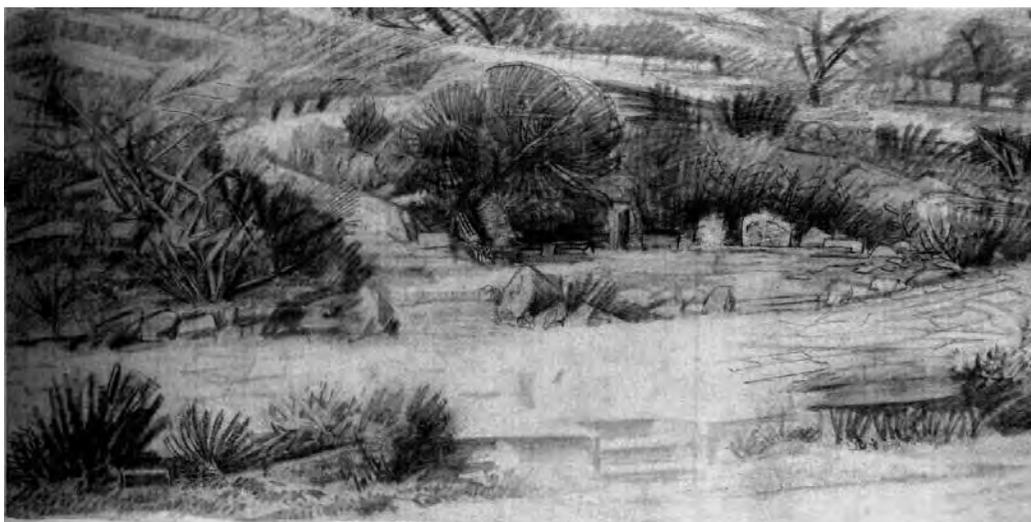
Pikionis organizó el paisaje de la Acrópolis a partir de dos recorridos, uno de 300 metros que lleva a los pies de los Propileos y otro de 500 metros que conduce a la colina de Filopapo, hasta el monumento del mismo nombre, formalizados en dos líneas ligeramente curvadas que se rematan en sendos bucles, planteando una idea *non finita* del movimiento (Fig. 9). Las dos líneas se inician en la carretera que bordea la Acrópolis, y el cruce —conocido como cruce Pikionis— se convierte en una intersección formal ocupada también por la piedra. Mientras que el camino de la Acrópolis está pensado para llevar de forma muy directa al visitante al monumento, el camino de Filopapo se recrea en las formas y visiones del paisaje, es un camino de paseo y contemplación. En la composición de los dos caminos se plantea un difícil y logrado diálogo entre lo regular y lo irregular, uno de los temas que había marcado el debate teórico en el paisaje —y en su aplicación a la escala del jardín— desde el siglo XVIII (Fig. 10).

Para los pavimentos Pikionis empleó materiales procedentes del derribo de las casas del siglo XIX, un proceso de destrucción (con el cual fue extraordinariamente crítico) del patrimonio ateniense llevado a cabo en los años 1950: “Para el sendero bajo la Acrópolis, recogió el mármol y fragmentos cerámicos abandonados de la vergonzosa demolición de la Atenas del siglo XIX y los compuso en un gigantesco collage de pasado y presente, un diálogo abierto con los monumentos, el paisaje y el tiempo”¹⁶.

16. ANTONAKAKIS, Dimitris, op. cit. Antonakakis fue alumno de Pikionis y tuvo la oportunidad de trabajar en el proyecto de la Acrópolis en 1956.



12



13



14

Fig. 12. D. Pikionis. Dibujo de detalle de bifurcación en el Camino de la Acrópolis. (FERLENGA, A., op. cit.).

Fig. 13. D. Pikionis. Estudio de vegetación para el Camino de Filopapo. (FERLENGA, A., op. cit.).

Fig. 14. Detalle de pavimento en el camino de la Acrópolis (Fotografía Nieves Fernández Villalobos).

EL CAMINO DE LA ACRÓPOLIS

El camino de la Acrópolis lleva al visitante a los pies de la roca sagrada con su paisaje arquitectónico. Para su construcción Pikionis eliminó numerosas casetas de venta de objetos turísticos que ocupaban el acceso, y modificó la carretera existente para perfilar un camino más funcional que formal (Fig. 11): los despieces del suelo son los menos complejos de todo el proyecto y los más continuos en su tratamiento, creando superficies texturadas con elementos de piedra no demasiado grandes. En puntos estratégicos se crean bifurcaciones (Fig. 12) que enmarcan visiones sugestivas de la propia Acrópolis: todos los elementos se disponen minuciosamente para conducir al espectador al conjunto arquitectónico. La vegetación juega un papel importante, mediante masas que equilibran cuidadosamente lo construido, siguiendo las precisas indicaciones de Pikionis¹⁷ (Fig. 13).

En algunas partes el camino se encaja en la roca y la recorta, creando planos horizontales que permitan la colocación de bancos de mármol que engañan al espectador simulando ser fragmentos del pasado. En ocasiones la roca se convierte en protagonista e invade por completo los resquicios dejados por el pavimento; un espíritu romántico parece envolverlo todo, embebido del simbolismo de Böcklin y de la metafísica de De Chirico. El camino deja de ser un mero paseo de piedra y se convierte en una puerta hacia un mundo plagado de signos y enigmas (Fig. 14).

17. "Se atenderá fundamentalmente a reforzar la vegetación baja existente y la plantación de olivos, domésticos y salvajes, granados, mirtos y laureles, árboles que los antiguos consideraban adecuados para los lugares sagrados. La vegetación será objeto de un estudio especial sobre la composición, la forma, el color y la cualidad simbólica de los árboles elegidos (...) Se eliminarán los árboles no autóctonos, así como aquellos no adecuados al carácter del lugar. Las especies que han sido utilizadas en gran cantidad serán reducidas, especialmente los cipreses, cuya silueta vertical compite con las imágenes de las columnas en las ruinas antiguas". Carta a Karamanlis, en op. cit.

18. Se trata de un lugar cargado de historia, desde donde, el 26 de septiembre de 1687, los venecianos al mando de Guillermo de Königsmark y de Francesco Morosini bombardearon la Acrópolis, haciendo explotar un polvorín turco y destruyendo el Partenón; la pequeña iglesia pasó a denominarse popularmente "Loumbardiariis", por los cañones o bombardas empleados en el ataque.



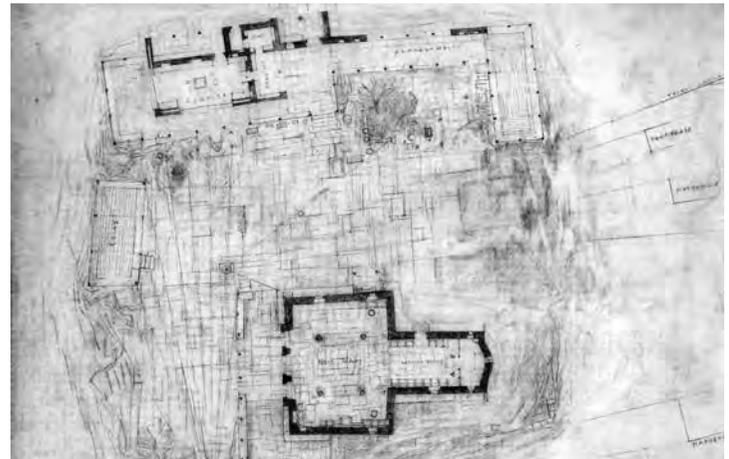
15



16



17



20



18



19

Fig. 15. Puerta de madera de entrada al área de San Dimitrios Loumbardiaris (Fotografía autor).

Fig. 16. D. Pikionis. Alzado exterior del área de San Dimitrios Loumbardiaris (AA.VV., *I sentieri di Pikionis*, op. cit.).

Fig. 17. Iglesia de San Dimitrios Loumbardiaris con el pórtico de madera añadido por Pikionis (Fotografía autor).

Fig. 18. Detalle del revestimiento de la iglesia de San Dimitrios Loumbardiaris realizado por Pikionis (Fotografía autor).

Fig. 19. Pabellón en el área de San Dimitrios Loumbardiaris (Fotografía autor).

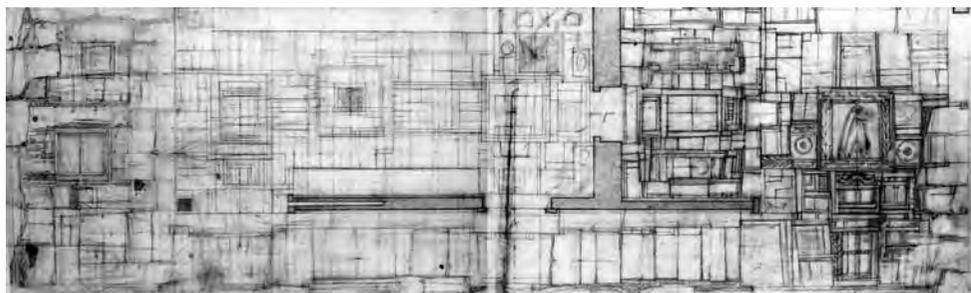
EL ÁREA DE SAN DIMITRIOS LOUMBARDIARIS

El nudo central de la actuación es el área de San Dimitrios Loumbardiaris, compuesto por una iglesia bizantina del siglo IX¹⁸, un pabellón-bar y una serie de elementos complementarios, muros, pavimentos, bancos, dentro de un recinto con apariencia de *temenos* (Fig. 16). Se accede por una puerta simbólica de troncos de madera, primitiva, oriental (Fig. 15). A la derecha, la iglesia, restaurada por Pikionis, con nuevos suelos y sorprendentes revestimientos de piedra y cerámica, y un pórtico añadido de madera en forma de L que rompe la simetría original (Figs. 17 y 18); a la izquierda un campanario rústico, de madera; al fondo el pabellón, una escenografía arquitectónica de madera y vidrio, que delimita el espacio y se transparenta entre los árboles.

En los dibujos iniciales el pabellón tenía cubierta a dos aguas y un aire vernacular que desapareció en la obra, adquiriendo un aspecto más moderno, con evidentes connotaciones japonesas, también visibles en el sistema constructivo utilizado en la plataforma de la iglesia, con los postes de madera apoyados en piedras (Fig. 19). Esta alusión a la arquitectura japonesa se hará también reconocible en las estructuras que Pikionis construyó unos años después en el Parque Filotei de Atenas.

La planta del recinto es una aplicación del “método Doxiadis” (Fig. 20). Dos focos organizan la composición: uno se sitúa en la puerta de entrada y otro en el centro del recinto. El primero genera un sistema radial que define la posición de elementos como el pórtico de la iglesia y el pabellón; el segundo establece el marco de visión de la Acrópolis, entre la iglesia y el pabellón. En ambos casos el suelo y los elementos complementarios quedan sujetos también a esta geometría visual, obligando a los ojos del espectador a seguir esas líneas apenas visibles. Nada escapa a esa milimétrica organización que relaciona las formas plásticas con el lugar, incluida la propia Acrópolis.

El pavimento del pabellón también se guía por el “método Doxiadis”, resultando una armonización en piedra y mármol pensada hasta en los más últimos detalles (Fig. 21). El espectador recorre visualmente el trazado como si recorriese un laberinto que le llevase por los intrincados caminos de la memoria.



21



22



23



24



25

LOS CAMINOS DE FILOPAPO

El camino de Filopapo está pensado para soportar el acceso rodado y termina en una pequeña zona de aparcamiento para vehículos (Fig. 22). Por esa razón presenta una mayor utilización del hormigón, en bandas alargadas de formas irregulares, entre las cuales se encajan las piedras. A pesar de su funcionalidad el camino contiene la más clara referencia plástica de toda la obra (Fig. 23).

Las líneas grises del hormigón se quiebran, se curvan, se abren o se estrangulan, siguiendo la marcha del recorrido, sugiriendo un movimiento que se nos antoja extraordinariamente moderno (Fig. 24), como si las líneas vitales de los cuadros de Kandinsky de la etapa lírica de *Der Blau Reiter* (Fig. 26) o las analíticas de sus textos, especialmente *Punto y línea sobre el plano*, se convirtiesen en trazos de hormigón sobre la carretera, manejados hábilmente por Pikionis (Fig. 25). Los bordes del camino se recortan de forma plástica, definiendo un perfil arquitectónico sobre el terreno, en un extraño juego compositivo, aparentemente casual. De vez en cuando parece emerger de entre tanta abstracción, como en los cuadros de Klee, una figura aparentemente reconocible —una casa, un pez—, que retiene por un momento la atención del espectador.

El camino principal se complementa con otro secundario peatonal que serpentea hasta el monumento de Filopapo, en lo alto de la colina, atravesando los restos del Diateichisma, la muralla del siglo IV a.C. El camino se pierde entre los matorrales, siguiendo las indicaciones precisas que aparecen en los dibujos del proyecto, acomodándose a la ladera, sorteando árboles y rocas, conteniendo bancos y otros elementos puntuales. Su discurrir agreste obliga a Pikionis a incluir tramos escalonados adaptados a la topografía. A mitad de la subida el camino llega al Anderon, un mirador privilegiado sobre la Acrópolis, al cual también se accede desde el final del camino rodado.



26

Fig. 20. D. Pikionis. Planta del área de San Dimitrios Loumbardiaris (AA.VV., *I sentieri di Pikionis*, op. cit.).

Fig. 21. D. Pikionis. Dibujo del pavimento del pabellón del área de San Dimitrios Loumbardiaris (AA.VV., *Dimitris Pikionis, Architect 1887-1968...*, cit.).

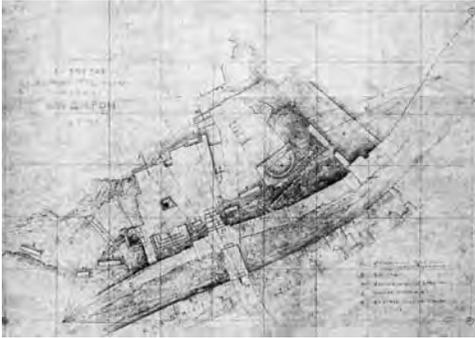
Fig. 22. D. Pikionis. Planta del camino de Filopapo (AA.VV., *Dimitris Pikionis, Architect 1887-196...*, cit.).

Fig. 23. Vista general del camino rodado de Filopapo (Fotografía autor).

Fig. 24. Detalle del camino rodado de Filopapo (Fotografía Nieves Fernández Villalobos).

Fig. 25. Detalle del camino rodado de Filopapo (Fotografía Nieves Fernández Villalobos).

Fig. 26. Wassily Kandinsky. *Composición IV*, 1911 (BECKSMALORNY, U., *Wassily Kandinsky*, Taschen, Colonia 2003).



27



28



29

Fig. 27. D. Pikionis. Planta del mirador Anderon (FERLENGA, A., op. cit.).

Fig. 28. Vista general del mirador Anderon con la Acrópolis y el Partenón al fondo (Fotografía Nieves Fernández Villalobos).

Fig. 29. Detalle del mirador Anderon con los bancos de mármol (Fotografía Nieves Fernández Villalobos).

En el Anderon el “método Doxiadis” alcanza su máxima expresión (Fig. 27): el espacio queda estructurado por líneas en abanico organizadas a partir de tres focos, uno central y dos laterales, líneas que se hacen visibles en forma de bordes, escalones o tiras de piedra en el pavimento. El mirador entero es una plataforma, ligeramente escalonada y adaptada al terreno, sobre la cual se posa visualmente la Acrópolis, como en una *nature morte* cubista (Fig. 28). Unos bancos de mármol, de formas diferentes, parecen surgir de la roca, simulando ser restos arqueológicos (Fig. 29). Todos permiten contemplar el majestuoso paisaje arquitectónico que se ofrece en la colina de enfrente.

Desde el Anderon, el camino se convierte en un sendero con fragmentos de piedra o cerámica incrustados en el suelo, formando figuras variadas, cuadrados, triángulos (Fig. 30). Justo antes de llegar al monumento de Filopapo, un sol –símbolo de la cultura clásica mediterránea– obliga al espectador a bajar por última vez la mirada, antes de levantarla de nuevo y descubrirla, desde el punto de vista más elevado, una vez más, la Acrópolis (Fig. 31).



30

En los caminos de Filopapo descubrimos al Pikionis pintor, caligrafiando el paisaje controlado por el Pikionis arquitecto, en homenaje a sus maestros griegos y a los modernos europeos, Cézanne, Klee y Kandinsky. Su actitud, lejos de ser nostálgica, resulta propia de su tiempo. La mecánica constructiva de sus pavimentos no es muy diferente de la empleada por los artistas de postguerra vinculados al *informalismo* o al *art brut* (Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Alberto Burri o el mismo Antoni Tàpies), aplicando materiales y procedimientos variados al cuadro: rascados, rayados, pintura matérica en la cual los tejidos, las tierras y arenas, incluso los objetos, tienen cabida como medio de expresión (Fig. 32).

Por otro lado, según Alison Smithson¹⁹, la utilización de material de derribo en la construcción de los caminos de la Acrópolis y Filopapo resulta un procedimiento similar al empleado por artistas del *Independent Group* como Nigel Henderson o Eduardo Paolozzi, que recurren a imágenes y texturas de diversas procedencias para crear sus composiciones gráficas.



31



32

Fig. 30. Camino peatonal de Filopapo con el monumento del mismo nombre al fondo (Fotografía Nieves Fernández Villalobos).

Fig. 31. Detalle del camino peatonal de Filopapo (Fotografía Nieves Fernández Villalobos).

Fig. 32. Antoni Tàpies. *Gran pintura gris n. III*, 1955 (TRIADÓ TUR, Juan Ramón (coord.), Tàpies, Susaeta, Barcelona 2001).

19. AA.VV., *Dimitris Pikionis, architect 1887-1965, a sentimental topography*, cit.

METAFÍSICA Y MEMORIA

En el ensayo “Ideogramas de la vista”, publicado en *To Trito Mati*, Pikionis desarrollaba el argumento de la visión aplicado a las teorías del arte moderno y de manera especial a la pintura de Cézanne: “La ‘posición Cézanne’ (la pintura atmosférica), cuyo tema principal es el espacio entre el ojo y el objeto”. En dicho texto establecía una jerarquía de las definiciones que afectan al reconocimiento de la forma artística, planteando cuestiones referidas a la forma geométrica, al espacio, a las formas compuestas, orgánicas e inorgánicas, a la posición, a la función, a la materia y al modo de composición, a las características físicas y a las definiciones metafísicas. Entre las características físicas: “rombo, puntiagudo, ancho, grueso, delgado, estrecho, alto, bajo, duro, blando, seco, húmedo, caliente, frío, luminoso, oscuro, y sus infinitas mezclas”; entre las definiciones metafísicas: “agraciado, bello, riguroso, amable, tierno, triste, alegre, poético, dramático, trágico”.

La suma de las características físicas y de las definiciones metafísicas construyen la esencia del proyecto de la Acrópolis, que consigue, paradójicamente, materializar lo metafísico. Cada fragmento de la obra construida cumple esa condición, también visible en los dibujos del proyecto, especialmente en los detalles de las escenas, dibujos realizados a lápiz que Pikionis moja ligeramente para que el grafito se corra y genere una imagen similar a la de la piedra, adoptando también una actitud metafísica: el dibujo no es solo una herramienta de representación de la materia, sino una síntesis de las sensaciones que esta, insertada en el paisaje, producirá en el espectador. La condición metafísica de la materia surge del recuerdo de las obras de Giorgio de Chirico, pobladas de restos de un pasado incierto convertidos en fragmentos entrevistados de un mundo moderno, formas colosales –columnas, torres– que evocan un tiempo ajeno y distante para el espectador, y en esa lejanía sobrecogedora radica su condición metafísica; en el proyecto de Pikionis la Acrópolis juega el mismo papel, próxima y a la vez lejana, un fragmento real e impresionante del pasado. Los objetos anómalos de los cuadros (relojes, esculturas, frutas) se convierten aquí en fragmentos, reales o simulados (rocas, bancos, signos), fragmentos que, como en la pintura, sugieren imágenes de abandono, construyendo paisajes melancólicos de un mundo clásico perdido entre los atisbos del mundo moderno. Melancolía de lo recordado y también de lo olvidado²⁰.

Al mundo metafísico de De Chirico se le une la condición física de la materia, aprendida de Klee. Pikionis traslada a la tierra, entendida como un gigantesco lienzo, los trazos, gestos y texturas que Klee había aplicado al papel. Al hacerlo demostraba uno de los principios más elocuentes del pintor: “pintar abstracto mediante recuerdos”. Recuerdos que convierten sus cuadros en un *déjà vu*, sumergido en la memoria del espectador, que se alimenta de un tiempo pasado, un instante apenas reconocible en un paisaje nunca del todo abstracto, siempre con el trasfondo de una trama geométrica subyacente. De la misma forma, el paisaje pétreo de Pikionis, se puebla, sobre las tramas de la piedra y del hormigón, de marcas y signos, que juegan con la memoria del espectador, haciéndole ver restos arqueológicos allí donde sólo hay fragmentos de mármol, ladrillo o teja. El descubrimiento del engaño produce perplejidad, la misma que provoca un cuadro de Klee. Paisajes perversamente ingenuos, los del pintor y los del arquitecto.

Una de las pinturas paisajísticas más famosas de Klee, “Camino principal, caminos laterales” (Fig. 33), realizada en 1929 a partir de recuerdos de su viaje a Egipto, parece anticipar, formal y conceptualmente, el sentido de los caminos de la Acrópolis: la división en franjas –profusamente utilizada por el artista suizo en su época de la Bauhaus–, la trama con desplazamientos irregulares, las líneas de horizonte, la presencia de marcas y raspaduras sobre los colores convertidos en texturas, todo está presente, de una u otra manera en el entorno de la Acrópolis. Tanto el cuadro de Klee como el paisaje arquitectónico de Pikionis son brillantes manifiestos del paso del tiempo como instrumento de construcción de los lugares.

20. “El paisaje de Pikionis no es el paisaje clásico idealizado, el paisaje teatral del período posrenacentista. Es “otro” paisaje: el del diálogo, de la luz efímera, de la multiplicidad de las formas, de la humanidad, de la amistad, de la “inseguridad”, el paisaje de la nostalgia”. SIMEOFORIDIS, Yorgos, op. cit., pp. 20-21.

21. KLEE, Paul, *Bases para la estructuración del arte*, Pre-miá, México D.F. 1978, p. 33.

LA VISIBILIDAD DEL TIEMPO

En su libro *Bases para la estructuración del arte*, Paul Klee escribía: “Lo receptivo queda limitado a las posibilidades del ojo y de su incapacidad para poder abarcar con toda nitidez y a un mismo tiempo toda una superficie, por muy pequeña que esta sea. El ojo debe recorrer una superficie, parte por parte, transmitiendo al cerebro la información que la memoria requiera para que esta acumule las impresiones debidamente. El ojo recorre la ruta indicada en la obra”²¹.



Fig. 33. Paul Klee. Camino principal y caminos secundarios, 1929 (PARTSCH, S., *Paul Klee*, Taschen, Colonia, 1999).

El paisaje construido por Pikionis se nutre también, como los paisajes pintados por Klee, del ojo del espectador, que recorre todos y cada uno de los elementos dispuestos por el arquitecto sobre el terreno, al alcance no sólo de la vista sino de todos los sentidos (Fig. 34). En la terminología del arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa el paisaje del entorno de la Acrópolis es un paisaje háptico, en un doble sentido, físico e intelectual: “El trabajo de Pikionis es una conversación densa con el tiempo y la historia hasta el punto en que el diseño aparece como un producto de tradición anónima sin prestar atención al creador individual”²².

Resulta interesante descubrir el valor que Pikionis le otorga al camino como concepto y como síntesis espacio-temporal²³. A través de la línea que representa el camino parece descubrir el sentido de la existencia, o al menos su búsqueda infatigable. Los caminos de Pikionis, entendidos como senderos solitarios dialogando con el paisaje, entre plásticos y metafísicos, se anticipan de manera notable a las búsquedas que a partir de 1960 llevarán a cabo artistas del *Land Art* como Robert Morris, Robert Smithson, Carl Andre, Richard Long o Walter de María, construyendo caminos místicos en paisajes tan inusitados como inertes.

La obra realizada en el entorno de la Acrópolis es, al mismo tiempo, personal y universal, una lección callada de un artista y un artesano que, con paciencia infinita, supo construir un paisaje a la vez contemporáneo y eterno. Pikionis atendió los deseos de la piedra y la hizo dialogar

22. PALLASMAA, Juhani, “Hapticity And Time - discussion of haptic, sensuous architecture”, en *Architectural Review*, May 2000.

23. En 1935 Pikionis escribía: “Este sendero solitario es inconmensurablemente superior a cualquier calle de una metrópoli: porque en cada pliegue, en cada curva, en cada cambio imperceptible de la perspectiva que se presenta, nos enseña la divina consistencia de lo particular, vinculado a la armonía del Todo”. “Topografía sentimental”, op. cit.

Fig. 34. Detalle de la pavimentación del camino de la Acrópolis (Fotografía Nieves Fernández Villalobos).



24. "Pikionis renunció a la arquitectura del espectáculo y abrazó la arquitectura 'invisible' del movimiento, el encuentro y el diálogo entre los objetos y el paisaje y, sobre todo, entre los seres humanos". TZONIS, Alexandre, "Pikionis and the Transvisibility", en *Thresholds* n. 3-4, Monográfico "The Invisible", MIT Press, 1999, p. 21.

25. KLEE, Paul, "Confesión creativa", 1920, recogido en AA.VV., *Escritos de Arte de Vanguardia 1900-1945*, Akal, Madrid, 1999 (1979), p. 361.

con el hormigón, escenificando un delicado equilibrio entre lo antiguo y lo moderno. Si bien es cierto que su obra bebe de las fuentes vernáculas, Pikionis se revela como un artista "en vanguardia", en continua búsqueda de la obra de arte total. A la memoria inagotable de la Acrópolis superpuso su propia memoria, un palimpsesto de otras muchas memorias, poéticas, filosóficas, pictóricas, arquitectónicas. Cada una de estas memorias se desgrana en recorridos infinitos, creando una compleja red de conocimiento convertida en caminos que se hacen visibles o invisibles, según los ojos del espectador²⁴, como si el arquitecto siguiera el dictado de Klee: "el arte no reproduce lo visible, sino que hace lo visible"²⁵.

El proyecto de Pikionis hace visible el paisaje de la Acrópolis, y con ello no sólo representa el paso del tiempo, sino que es, en sí mismo, un paisaje del tiempo, que aúna concepto y materia. Uno de los más lúcidos y acertados experimentos de integración de las artes de la cultura arquitectónica del siglo XX.

Darío Álvarez Álvarez. Doctor Arquitecto. Profesor Titular de *Composición del Jardín y del Paisaje* y Director del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid. Ha dirigido la revista *Anales de Arquitectura* de la Universidad de Valladolid. Ha publicado numerosos artículos y libros y capítulos de libros sobre paisaje y arquitectura, entre los que destaca *El jardín en la arquitectura del siglo XX* (Reverté, 2007). En la actualidad prepara *El paisaje en la arquitectura del siglo XX*. Dirige, con Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría, el *Laboratorio de Paisaje, Patrimonio y Arquitectura*, grupo de investigación y proyectos de la Universidad de Valladolid. Miembro de la Asociación Española de Paisajistas.

ENCLAVE, ATALAYA Y META. CASAS DE ARQUITECTOS EXTRANJEROS AFINCADOS EN ESPAÑA EN EL TERCER CUARTO DEL SIGLO XX¹

Juan M. Otxotorena / Héctor García-Diego

Los viajes tienen metas dispares, cuya caracterización remite a su género. España aparece en diferentes momentos, en la sociología popular de las últimas décadas, como meta de múltiples itinerarios y peregrinajes. Y estas páginas pretenden fijarse en el significativo elenco de los arquitectos extranjeros que recalán en su geografía, en el segundo tercio del siglo XX, hasta fijar su residencia en ella. Podría verse esta opción como un modo de proporcionar rigor, compromiso y solvencia a su inserción en el territorio. Le asocia la vocación de permanencia. Ella, en cualquier caso, presenta aquí unas características bastante especiales. Hay que destacar, por ejemplo, el fascinante experimentalismo de sus resultados, muchos de ellos aún visibles.

Palabras clave: *España, arquitectos extranjeros, vivienda*
Keywords: *Spain, foreign architects, housing*

Los viajes tienen metas dispares, cuya caracterización remite a su género. España aparece en diferentes momentos, en la sociología popular de las últimas décadas, como meta de múltiples itinerarios y peregrinajes. Y estas páginas pretenden fijarse en el significativo elenco de los arquitectos extranjeros que recalán en su geografía, en el tercer cuarto del siglo XX, hasta fijar su residencia en ella.

Centra su atención, por tanto, en la época de Franco (1939-1975). Y mira a una nutrida relación de profesionales de la arquitectura que vienen a España en esos años, por motivos personales a menudo similares, y tienen un punto en común: acaban por construirse una casa en algún punto de su territorio.

Podría verse esta opción como un modo de proporcionar rigor, compromiso y solvencia a su inserción en él. Le asocia la vocación de permanencia. Ella tendría aquí, con todo, características especiales. Hay que destacar, por ejemplo, el fascinante experimentalismo de sus resultados. Algunos permanecen todavía entre nosotros, como insólito legado construido; un testimonio visible que, sin duda, demanda atención.

VISIONES DE ESPAÑA

España aparece, en estos años, como un destino de viaje bastante especial. Lo es para un número relevante —si bien no exagerado— de artistas y arquitectos europeos y norteamericanos. Suele ser vista por ellos como el término de una búsqueda orientada, ligada a la recurrente mitificación de que es objeto en el imaginario de la época: aquella que la lleva a mostrarse como escenario exótico y, en consecuencia, destino ‘utópico’.

Tal mitificación actuaría en dos direcciones complementarias —que a su vez sensibiliza—, relacionadas con los argumentos fundamentales de su ‘atractivo’ cultural: su vieja y densa historia, ligada a tradiciones y leyendas de contrastes, hidalguía y peregrinaje —con la concurrencia de las referencias que van desde el *Siglo de Oro* hasta el *Camino de Santiago*—, y su estratégica ‘mediterraneidad’.

Dichos argumentos tendrían reservado su respectivo protagonismo en relación con las peculiares experiencias del ámbito de la arquitectura que evocamos aquí. Y, en efecto, hay que aludir de entrada a su supuesto ‘anclaje mediterráneo’; entre otras cosas, como es sabido, no falta quien lo ha visto como una de las inspiraciones subyacentes de la nueva visión de la arquitectura asociada al Movimiento Moderno, como uno de sus mimbres fundamentales.

La evocación del tal ‘anclaje mediterráneo’, en fin, contiene un argumento básico para toda atención a España en el terreno cultural. Lo construye el recurrente mito del *Mare Nostrum*, invocado como espacio físico y moral, geográfico y antropológico. Se asocia a la cálida evocación de la Antigüedad griega y romana. Y a su puesta en valor en tanto cuna de la cultura occidental: como

1. El presente texto es complementario de otro previo de los mismos autores titulado “Between the Sky, the Earth and the Sea / Entre el cielo, la tierra y el mar” y publicado en el libro *Architects’ Journeys / Los viajes de los arquitectos*, GSAPP Books & T6) Ediciones, New York y Pamplona, 2011, pp. 172-189. Dicho texto fue el contenido de una contribución al workshop celebrado en el GSAPP de la Universidad de Columbia sobre el tema, y bajo el mismo título, en noviembre de 2009.

marco ‘activo’ de su génesis o gestación, y como referencia permanente para su desarrollo a través de los siglos.

No obstante, la hipotética fascinación que ha podido causar por momentos ‘España como destino’ en el observador externo posee un horizonte complementario: se aferra a la invocación de una eventual ‘idiosincrasia nacional’. Esto vendría a ligar la densidad de su historia –entre grandiosa y patética– con su reivindicación para sí de una especie de ‘genio’ o ‘duende’ particular. No es otro el trasfondo del lema *Spain is different* empleado como reclamo en las insistentes campañas oficiales de promoción turística del final de la época franquista, ligadas al ‘programa desarrollista’ y al despegue económico.

La idea podría referirse asimismo, en cierto sentido –y en especial de cara a un público más ilustrado–, a ese conjunto de ingredientes de nuestra ‘tradicción cultural’ que asignan un papel protagonista en ella a lo que suele denominarse el *sentido dionisiaco* de la vida, a un tiempo festivo y trágico. No sería otro el motivo de los famosos eventos populares asociados a la idea de ‘fiesta’, como aquellos *Sanfermines* que tanta fascinación causaron en la sensibilidad de Ernst Hemingway², el célebre premio Nobel de literatura norteamericano autor de *El viejo y el mar*. Su propia figura podría alimentar muy bien la hipótesis del peso de esta impresión para la conversión de España en espacio de acogida para artistas en busca de refugio; una hipótesis de recorrido incierto pero apasionante, cuyos signos cabría rastrear.

Ella alude, al fin y al cabo, a esa peculiar imbricación de factores cuyas representaciones prototípicas recrean la violencia del contrapunto. Destacarían entre ellas, por ejemplo, en explosiva y singular ‘armonía’: de un lado, las procesiones y los cultos de la *Semana Santa* y el ya aludido peregrinaje compostelano, de suyo esforzado y épico; y de otro, en un contraste extremo y sin duda chocante, la intensa vigencia y popularidad de la tauromaquia, cuya evocación más tópica podría estar en la imagen del célebre ‘torador’ de *Carmen*, la aclamada ópera de Bizet.

En general, sin embargo, los grandes argumentos concentrados al hilo de estos ‘fantasmas’, incluidos la presunta idiosincrasia nacional y su denso anclaje mediterráneo, trascienden el dualismo esquizofrénico que podrían hacernos temer. Se revelan igual de inseparables: resultan paralelas.

Religiosidad y toros representarían un binomio recurrente y fecundo, con abundantes paralelismos: mística y Quijote, carabelas y Reino, unidad y diversidad, convivencia y conflicto, ibérico y vino, árabe y godos...

Y no está solo. Sus inspiraciones se descubren convergentes con una nueva línea de fuerza añadida de notable espesor: aquella que se fija en el atractivo directo del sol y las costas, destacado en la vistosa publicidad orientada a su explotación comercial.

España asiste en la época a lo que entonces se conoce como el *boom* del turismo de ‘sol y playa’. Lo promociona a conciencia por pura necesidad estratégica. Lo mueve el empeño de alimentar la que acabaría siendo nada menos que la primera industria nacional. Representa su sector económico más valioso y sensible, de trascendencia crucial.

INSPIRACIONES

En el terreno cultural, en cualquier caso, España es mucho más que una geografía repleta de espacios naturales privilegiados. Quiere ser, ante todo, la cuna de Gaudí y Picasso; la de una serie de prohombres marcados a fuego por la ‘fibra’ de la genialidad. Y no renuncia a la posibilidad de que esto remita a un cierto sustrato común, por básico que sea y por mucho que permanezca pendiente de ser encontrado y sacado a la luz.

Precisamente, se ve también como el referente localizado de algún ‘espíritu’ a descubrir, lleno de maravillas escondidas de singularísima capacidad de seducción: capaz de cautivar y suscitar la sorpresa.

Tiende en efecto a mostrársenos como encrucijada cultural e histórica; como un crisol de inspiraciones y tradiciones que se encuentran y fecundan en una especie de imprevisible amalgama: como un intenso foco de simbiosis y mestizaje, y a modo de destilado de una historia muy densa.

Se inclina, de hecho, a pensarse en esta clave. Ella recrearía idealmente la genuina incorporación de las brillantes y ocultadizas cotas de refinamiento características de la impronta artística

2. Ese es precisamente el título de una de las famosas novelas de Ernst Hemingway (1899-1961), a quien hay que aludir como al heraldo universal de los *Sanfermines* y, en consecuencia, como una especie de embajador cultural de la ciudad de Pamplona. Llegó a ella por primera vez el 6 de julio 1923, procedente de París (en compañía de su primera mujer, Hadley Richardson) y recién iniciadas las fiestas de San Fermín. El ambiente de la ciudad y, en particular, el juego gratuito del hombre con el toro y con la muerte le impactaron tanto que la eligió como escenario de su primera novela de éxito *The Sun Also Rises*, aparecida tres años después y conocida en el mundo hispano como *Fiesta*. Publicada en octubre de 1926 por la editorial neoyorkina *Scribner's*, la había escrito con base en la experiencia ‘sanferminera’ de 1923 y 1924. Hemingway regresaría a los *Sanfermines* en ocho ocasiones más, la última en 1959, cinco años después de obtener el premio Nobel de Literatura y dos antes de poner fin a su vida en Ketchum (Idaho), precisamente en vísperas de la festividad de San Fermín.

y cultural hispanomusulmana, marcada por una exquisitez poco menos que insuperable –reconocida a menudo como suprema, en términos absolutos–, a la recia y grandiosa tradición que constituye el precipitado de la sucesión de las sólidas culturas precedentes: ibérica, romana y cristiana.

Esto es lo que subyace en la concepción y el diseño del célebre pabellón español de la *Feria Internacional de Nueva York de 1964*, obra del arquitecto Javier Carvajal³; una realización tan vistosa y reconocida como desdibujada en nuestro recuerdo: penalizada por su carácter efímero.

La ‘filosofía’ que unifica la memoria cultural de España apelaría, en todo caso, a una inspiración mixta de una fuente en principio cuádruple: ibérica, romana, árabe y cristiana. Y late seguramente también, tanto o más, en el expresivo acompañamiento que obras como esta encuentran en el llamado *Manifiesto de la Alhambra*.

Se trata, como es sabido, del más importante texto programático producido en los medios profesionales españoles de la época. Surge al hilo de su apertura cautelosa aunque entusiasta a los lenguajes del denominado *Movimiento Moderno*. Se sitúa en la estela de la vanguardia centro-europea del primer tercio del siglo XX. Y representa el intento de encontrar en el famoso monumento hispanomusulmán los elementos necesarios para una reinterpretación específica y ‘orgullosamente’ nacional de la arquitectura moderna: de su poderoso e impactante discurso y su programa figurativo espectacular.

La Alhambra proporcionaría pautas y referencias para asumir y asimilar las conquistas de la nueva arquitectura en clave intemporal; y con una formulación de objetivos extraordinariamente brillante y concordante con sus genuinas valencias. Tanto cuanto, a los ojos de sus redactores, incluso ‘superadora’. Ella, en efecto, iría decididamente más allá de la versión superficial que ofrecen de ellas sus lecturas convencionales y sus habituales presentaciones históricas; y, en fin, llamaría a trascenderla⁴.

A nadie se oculta tampoco, por lo demás, la ‘teatralidad’ de los *mohines de tímida discreción* insinuados de manera emblemática en este espectacular paradigma de arquitectura mayor. Y tampoco la medida en que, a su vez, aparece emparentada a su modo con el vistoso orientalismo de la referencia a la cueva de *Alí Babá* o, precisamente, al tópico romanticismo de los célebres *Cuentos de la Alhambra* de Washington Irving (una especie de replicante precipitado de la tradición de *Las mil y una noches*)⁵.

La brillante y sofisticada inspiración hispanomusulmana se vería llamada a aliviar –siquiera como contrapeso– la memoria decepcionada de la trágica deriva del antiguo Imperio: el de los Reyes Católicos, Carlos I o Felipe II; el de un sólido régimen auténticamente global, de límites apenas distinguibles de los del mundo, en los cuales –desde Alemania hasta las islas Filipinas, de California a Canarias, de Sudamérica a Nápoles, de Flandes al golfo de Guinea o al africano desierto del Sáhara– “...no se ponía el sol”.

Aquella ‘teatralidad’ impostada tendría que ver asimismo, en fin, con cierto posible *prestigio añadido del viajero extranjero en España*; máxime si se presenta como intelectual o artista. El fenómeno enlaza sin duda con una inequívoca tendencia a la idealización sistemática del denominado primer mundo, correlativa de un subdesarrollo experimentado a menudo con cruda y cruel agudeza; en especial en el desolador escenario de la última postguerra y de las décadas de aislamiento internacional que lo marcan a *fuego*.

LA ESCENA HISTÓRICA

A pesar (o quizá a causa) de la ‘cantidad’ de historia que arrastra a sus espaldas, de hecho, España está sumida en estas décadas en las oscuras garras de la menesterosidad. Es un erial. Acusa las más sangrantes carencias; y, por así decir, las naciones más avanzadas del mundo le han vuelto la espalda.

Ambos fenómenos discurren en paralelo, y la península ibérica aparece convertida en un escenario particularmente crudo, desestructurado y radical. Y esto sublima y corona los desastres de su célebre *Guerra Civil*: una contienda verdaderamente fratricida que, iniciada el 18 de julio de 1936 y finalizada de manera formal el 1 abril de 1939 –coincidiendo con el arranque de la Segunda Guerra Mundial, a la que sirve de expresivo prolegómeno–, la asola por completo.

3. Esta realización se granjeó como pocas la admiración popular y el reconocimiento profesional. No hizo en su día sino acopiar parabienes y elogios de la opinión general y la crítica especializada. Según se sabe, su éxito hizo incluso que el alcalde de St. Louis (Missouri) la adquiriese para trasladarla a su ciudad una vez finalizado el evento, tras el indulto que recibió junto con el premio del *American Institute of Architects* al mejor pabellón extranjero. No obstante, al mismo tiempo, su memoria ha sido desgraciadamente penalizada por su obligado carácter efímero. Cfr. OTXOTORENA, J.M., «Poética de la inicial mayúscula o arrebatada apología de la Arquitectura. Acerca del pensamiento y el magisterio de Javier Carvajal», texto de ponencia leída en el *I Congreso Internacional de Historia de la Arquitectura Moderna Española “De Roma a Nueva York: Itinerarios de la nueva arquitectura española, 1950-1965”* (homenaje académico de la Universidad de Navarra al profesor Javier Carvajal Ferrer), E.T.S. de Arquitectura de la Universidad de Navarra, Pamplona, 29-30 de octubre de 1998; en: AA.VV., *Actas del Congreso Internacional “De Roma a Nueva York: Itinerarios de la nueva arquitectura española, 1950-1965”*, T6) Ediciones, Pamplona 1998, pp. 79-97; y también, del mismo autor: «Javier Carvajal, pasión por la arquitectura», en AA.VV. (J. M. Pozo ed.), *La huella de un maestro* (en reconocimiento a la tarea docente y profesional del arquitecto y catedrático Javier Carvajal Ferrer), T6) Ediciones, Pamplona, 2010, pp. 16-29.

4. Cfr. al respecto, CHUECA-GOITIA, F., *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes de la arquitectura hispanoamericana. Manifiesto de la Alhambra*, DOSSAT, Madrid, 1979. Como es sabido, en 1950 y apadrinado por la revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, un grupo de arquitectos jóvenes empezó a reunirse periódicamente para debatir sobre la situación de su oficio a partir del análisis de los edificios más relevantes de la historia de la arquitectura española. También a la Alhambra le llegó su turno. La discusión derivó hacia el valor “moderno y contemporáneo” de un edificio cuya construcción se había iniciado en el siglo XIII. Dos años después de iniciar estas sesiones, decidieron visitar Granada y mantener sus jornadas de debate en la Alhambra para tratar precisamente de él. Era octubre de 1952. Y, por algún motivo, aquella reunión fue diferente de las demás. Al finalizar, Fernando Chueca Goitia recopiló todas sus notas y redactó el documento que se daría a conocer como *Manifiesto de la Alhambra*, un largo texto entre cuyas conclusiones se podía leer que la Alhambra constituía un “depósito esencial de arquitectura moderna”. Cfr. también: AA.VV., *Manifiesto de la Alhambra*, Fundación Rodríguez-Acosta & Delegación en Granada del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, con prólogo de Fernando Chueca Goitia, estudio preliminar de Angel Isac, y coda de Emilio de Santiago Simón, Granada, 1993; y: AA.VV., *El Manifiesto de la Alhambra 50 años después. El monumento y la arquitectura contemporánea/ Alhambra Manifiesto 50 Years Later*, ed. bilingüe español-inglés, Monografías de la Alhambra, n. 01, Patronato de la Alhambra y el Generalife, Granada, 2006.

5. Cfr. IRVING, W., *Cuentos de la Alhambra (The Alhambra: A Series of Tales and Sketches of the Moors and the Spaniards, by the Author of the Sketch Book*, Henry Colburn & Richard Bentley eds., London, 1832).

Lo cierto es que entonces, según lo dicho, el país aparece convertido en un escenario poco menos que informe, ininteligible y muy áspero.

Cabe hasta que eso le añadiese un especial 'atractivo suplementario' a los ojos de mentes sin complejos y espíritus valientes, aficionados a las sensaciones intensas y las emociones fuertes.

España había asomado al imaginario colectivo de buena parte del mundo libre, en todo caso, como la escena en que iba a librarse una de las batallas decisivas del *combate histórico por la libertad*, en el curso global de la mismísima civilización occidental. Y, por supuesto, puede ser que ese posible 'atractivo suplementario' esté menos en continuidad que en contraste con este hecho, también a los efectos de sus evocaciones míticas.

Tal convicción se extiende enseguida por el mundo, hasta el punto de que sus ecos perduran aún. Actúa como verdadero *banderín de enganche*, en nombre de los ideales de la justicia social y el servicio a la democracia y al 'pueblo'. Y atrae a multitud de *brigadistas internacionales* a luchar —como voluntarios— en la eferescente confrontación bélica (en las filas del bando oficialista, finalmente derrotado).

La imagen de España aparece asociada en definitiva, a los ojos del viajero, a todo un cúmulo de percepciones contradictorias que acaso no hacen sino acrecentar su 'magia' más tópica.

'Magia' es acaso también justamente lo que ve el país, en clave recíproca, en el aura del viajero que le llega en estos años; y más si procede de alguna de las sociedades más avanzadas del planeta, aquellas que lideran el mundo. Ella se añade aquí, sin duda, al prestigio habitual del extranjero en tránsito; alguien en quien tal vez se intuye siempre algo de oráculo, profeta y vidente, ligado a su insólito perfil personal de 'enviado' o cuando menos de 'ubicuo'. No digamos, según lo dicho, si además es artista.

No hay que perder de vista el activo papel del 'papanatismo' imperante en el medio, asociado a un atávico complejo de inferioridad como el que abonan en la época, a su vez, tan implacables condiciones de contorno. Esta fachada se corresponde con un modo de ser que no tiene empacho en mostrarse rudo, grosero y 'casoso'; pero posee una inequívoca dimensión auto-defensiva. Y aparece parapetado tras un perfil autodestructivo que, en parte, hay que reconocer también afectado o interesado.

El viajero y su meta, física y cultural, pueden ser con todo objeto de una intensa fascinación recíproca. También el lugar que lo acoge es sensible al impacto de su irrupción en él. En ocasiones, el viajero puede llegar a convertirse en embajador privilegiado e incluso 'referente mítico' del lugar al que llega y del que habla a los otros: un lugar de cuya fisonomía y memoria, a partir de un cierto instante, pasa a formar parte.

Como es sabido, es justo así como el citado Hemingway se ha convertido en una de las referencias tópicas de la identidad cultural de la ciudad de Pamplona. Su efigie escultórica en bronce preside la entrada del callejón que da acceso a la plaza de toros; y asiste ahí cada año al *climax* de la culminación del 'encierro' en los *Sanfermines*, fiesta popular que contribuyó como nadie a popularizar⁶.

Por lo demás, el exilio es un tema muy vivo en el entorno de las trágicas consecuencias de la ya aludida Guerra Civil española, acontecimiento de un impacto global muy especial; y representa la quintaesencia de las connotaciones psicológicas y culturales del traslado físico, habida cuenta de sus implicaciones y repercusiones.

España, obviamente, no es en estos años tanto el término cuanto el origen de un buen número de situaciones de este tipo: de exilio forzado y casi irreversible en el extranjero. Una situación entre cuyas representaciones notables en el ámbito de la arquitectura destacan sin duda, con trayectorias desde luego diversas, Félix Candela en México⁷ y Josep Lluís Sert en Boston y Nueva York⁸.

La época aparece marcada por las crudas consecuencias del retraso tecnológico y la precariedad de la situación económica de la postguerra en la arquitectura española. En el ámbito de la construcción, ellas propician precisamente unas actitudes y unos métodos caracterizados por la combinación de los procedimientos artesanales, la experimentación autodidacta y la exaltación de la inventiva y la creatividad personal. Y redundan en experiencias basadas en la manipulación y reelaboración de los recursos y 'materiales' aportados por la arquitectura popular, a la luz del impacto de los nuevos lenguajes.

6. El célebre escritor norteamericano fue un heraldo universal de las fiestas patronales de la ciudad de Pamplona. Su contribución fue decisiva para que unos festejos domésticos, apenas conocidos fuera de España, se convirtiesen en una de las citas celebrativas más famosas del mundo y un poderoso polo de atracción para miles y miles de turistas extranjeros. Tan insigne representante de la llamada *generación perdida* corrió delante de los toros, entabló amistad con 'matadores' y paisanos, comió, bebió y vivió a fondo los *Sanfermines*. Experimentó con los pamploneses la alegría, el calor y la euforia característicos del evento. Pero también se dejó impactar por la tragedia. Fue testigo presencial de la primera cogida mortal conocida de un mozo en el encierro: la del joven de 22 años Esteban Domeño, en 1924. El dramático episodio aparecería luego recogido en *Fiesta*. Y también su novela *Muerte en la tarde* (1932) está ambientada en el mundo de los toros.

7. Cfr., por ejemplo: AA.VV., (M. Seguí ed.), *Félix Candela arquitecto*, Reverté, Madrid, 1994, catálogo de la exposición celebrada en Madrid con motivo de su nombramiento como *Doctor Honoris Causa* por la Universidad Politécnica de Madrid (recoge en forma sistemática y profusamente ilustrada la obra de Félix Candela, con especial énfasis en los procesos constructivos de estructuras laminares); y: DE ANDA ALANÍS, E. X., *Félix Candela, 1910-1997. El dominio de los límites*, Taschen, Köln, 2008.

8. Cfr., por ejemplo: FREIXA, J., *Josep Lluís Sert* (ed. bilingüe español-inglés), Santa & Cole Publicaciones, Barcelona 2005; BACON, M., CAMPBELL, R., HYDE, T., MARSHALL, R., CAMMIE, M., MENDELSON, J., PASSANTI, F., PEARLMAN, J., SEKLER, E., MUMFORD, E., *Josep Lluís Sert: The Architect of Urban Design, 1953-1969* (Harvard University Graduate School of Design), Yale University Press, New Haven (Conn.), 2008.



PARAÍSOS PERDIDOS

La gran 'puesta en crisis' de la Modernidad emprendida en los años sesenta coincide con la revisión antropológica que pone en marcha la búsqueda de las últimas reservas naturales y culturales existentes en un planeta en constante deterioro. El mundo empieza por entonces a padecer los efectos homogeneizadores del ya incipiente fenómeno de la globalización. Y comienza a percatarse de la progresiva y definitiva pérdida de gran parte de aquellos presuntos "paraísos perdidos" que contenía aún, nunca modificados por la mano del hombre⁹.

El mundo percibe el peligro de extinción que amenaza tantos parajes naturales de valor excepcional. Y ello despierta la conciencia de exploradores, investigadores y arqueólogos que emprenden su reivindicación y su búsqueda. El corazón de África y diversas áreas de Sudamérica se convierten para ellos en un reclamo poderoso como fuente de un conocimiento que ven a punto de apagarse. Su inquietud se percibe también en el ámbito de la arquitectura. Y enlaza con el mítico ejemplo de Aldo Van Eyck: con sus viajes a Méjico y Dogon en busca de los últimos lugares del planeta en los que el tiempo 'se había detenido'.

Lo mismo podría haber ocurrido con España, un país que en la mitad del siglo XX comenzaba a despertar de un profundo sueño que la había mantenido fuera del imaginario de la comunidad internacional. España se desperezaba de un virtual letargo que, sin embargo, le permitió conservar casi intacta su atávica riqueza, natural y cultural; y, por tanto, erigirse en foco capaz de cautivar a un nutrido grupo de arquitectos y artistas foráneos.

Aquella intensa fascinación recíproca entre el viajero y su espacio físico y cultural de destino puede redundar, por lo demás, en una fuerte interacción llamada a precipitar en la cristalización de su encuentro por la vía del trasplante. Y esta cristalización podría influir precisamente en su materialización y 'construcción', la cual puede tender a adquirir la forma de 'casa': de establecimiento residencial más o menos definitivo o temporal.

Esto es, según lo anunciado, lo que ocurre en la España de estos años con una relevante serie de arquitectos extranjeros, con un resultado físico más que notable y digno de ser subrayado: de atenta consideración.

Fig. 1. 'Casa Broner' 1959. Casa construida para sí mismo en Ibiza por Erwin Broner. (Fotografía: Lourdes Grivé Roig).

9. Como es sabido, el concepto es acuñado ya en 1668 por John Milton, cuando publica en lengua inglesa el poema narrativo *Paradise Lost*. En sus más de 10.000 versos, narra la epopeya bíblica de la trágica caída de Adán y Eva del paraíso, poniendo de manifiesto el valor añadido que éste posee por su condición de "perdido". Sólo en el momento en que Eva muere la manzana la pareja que habita el Jardín del Edén se percatan del auténtico valor de todo aquello de lo que había disfrutado hasta ese momento.

El cambio de localización geográfica y de paisaje existencial se presta al descubrimiento de fronteras desconocidas en una nueva ‘consagración’ vital relacionada con actitudes profundas de purificación, descontaminación, esencialismo y contemplación. Y enlaza con parámetros mentales y psicológicos radicales, y hasta inéditos horizontes telúricos; los baraja en una combinación quizá especialmente inmóvil y ‘rígida’, en tanto asociada a la idea de lo ‘intemporal’.

El trasplante redundante en estos casos, en definitiva, en la edificación de una casa llamada a serlo ‘por antonomasia’. Lo está en tanto trata al propio tiempo de sublimar aquella intensa fascinación recíproca entre el viajero y su espacio de destino; ella tiene un especial significado y trascendencia cuando el viajero es justo un arquitecto vocacional, identificado con su oficio.

El destino del viaje se convierte de este modo en objeto de una mitificación reduplicativa, elevada y ensalzada hasta la categoría de la permanencia. El trasplante, al cabo, sugiere la consideración de este lugar como estación final, convertido en puerto de llegada; como enclave exclusivo y extremo, a modo de ‘puente’ entre Cielo y Tierra.

La atracción de la costa y la orilla del mar juega en este ámbito un papel muy importante, e incluso característico; lo tiene en tanto espacio de encuentro desnudo de las fuerzas de la naturaleza, de su estructura y sus elementos, en los confines del territorio ‘pisable’.

La tópica situación podría acabar caracterizada con la clásica expresión “entre el cielo y la tierra”, llamada a designar el horizonte agónico en que el hombre se encuentra –por así decir– arrojado al mundo y solo ante sí mismo. Tal situación tiende de suyo a derivar hasta resultar identificable precisamente en tanto perfilada, en enclaves excepcionales, por el encuentro definitivo “entre el cielo, la tierra y el mar”.

Habitar la frontera: esto es lo que hace quien se identifica a sí mismo en la figura de los protagonistas de ese tipo de experiencia.

La frontera es muchas cosas a la vez. Entre otras cosas, es el límite entre lo material y lo inmaterial, entre lo físico y lo espiritual, entre el trabajo y la contemplación, entre lo conocido y lo desconocido...; e incluso, si se quiere, entre la vida y la muerte. Y habitar la frontera es *instalarse en la abstracción*, en varios sentidos.

Es, desde luego, instalarse en la abstracción del lugar utópico e inimaginable, en rigor inexistente. De la mera escisión desgarradora y, a la vez, de la raya que finalmente no es nada en sí ni tiene espesor, dimensión: que no pasa de ser una indicación transitiva, que sólo mira hacia los lados del paisaje que divide y corta en dos.

Se trata de la abstracción del antes y el después, de ese ‘presente efímero’ que se vuelve objeto de evocación recurrente en el ámbito del pensamiento filosófico y en los dominios de la poesía: del ‘aún no pero ya sí’, del *puro tránsito* en cuyo curso se ha abandonado y perdido lo que ya se tenía y no se ha alcanzado aún lo que puede llegar a conquistarse en el lugar de destino. Eso en caso de que éste exista y el viaje no sea a su vez un viaje hacia el *no ser* que, a su manera, cabría ver también representado en la naturaleza o –si se quiere– el ‘final de la civilización’.

FRONTERA, ATALAYA, TEMPLO...

No hay lenguaje ni forma que pueda estar aquí, en esa tesitura y este lugar –el más comprometido, inevitablemente intenso y difícil–, a la altura de las exigencias del obligado diálogo de la arquitectura con las circunstancias del caso; éstas se intuyen más agudas que nunca.

La situación representada por esta serie de ejemplos, por lo demás, posee sin duda una doble valencia: la material y la espiritual, la del explorador o descubridor y la del contemplativo y poeta.

De un lado, en efecto, tiene que ver con el espíritu aventurero de Robinson Crusoe: el del pionero apasionado por conocer nuevos mundos y, a la vez, obligado a enfrentarse en solitario a la enormidad de las energías indómitas de una naturaleza salvaje experimentada en su estado bruto; a unas circunstancias inesperadas y absolutamente desbordantes.

Y, de otro, se asocia a las ideas de desarraigo, fuga o refugio; las de quien se propone desaparecer del universo de lo conocido para adentrarse en un mundo nuevo cargado de promesas, en un ejercicio eminentemente purificador y ‘drenante’.

Se trata en definitiva de los dos aspectos contrapuestos de una misma situación: activo y pasivo, incisivo y retraído, de aventura y escondite o de avance y retirada. Y evocan la conquista de nuevos horizontes y la afanosa búsqueda –quizá hasta agónica– de un refugio definitivo y seguro. Parece interesante al respecto, no obstante, observar la medida en que aquí ambos aspectos concurren en paralelo, de manera simultánea. Y en que, de hecho, se encuentran íntimamente imbricados.

Pocas experiencias puede haber más intensas para un arquitecto que la de construirse su propia casa en un paraje escogido. Más intensas y, al mismo tiempo, comprometidas. La iniciativa tiene el destinatario más exigente, que en cierto modo es doble. La casa se construye para su propio autor, pero también para la Historia; se retrata para siempre ante ella, sin que quepan las excusas ni los subterfugios.

Estas obras pueden considerarse, por eso, auténticos lienzos de piedra. Constituyen testamentos arquitectónicos y vitales que dan fe cierta del encuentro entre arquitectura, aspiraciones vitales e hibridación cultural de lo propio y de lo extraño.

Según lo dicho, en fin, hay una serie de arquitectos extranjeros que viajan a España en el tercer cuarto del siglo XX y terminan quedándose. Se construyen una casa en algún punto de su territorio. Y esto redundando en la existencia de un cúmulo de experiencias referidas al tema de la casa unifamiliar, y resueltas con una especie de doble inspiración: la de la arquitectura popular y la de los lenguajes y recursos de la arquitectura moderna. Concurren casi siempre en la costa mediterránea. Y puede ser ilustrativo contemplar su conjunto.

Tal conjunto, en fin, se refiere en todo instante a un tema tan clásico e históricamente constante como el de la casa unifamiliar. Y se resuelve con base en la manipulación y reelaboración de los hábitos y los 'materiales' aportados por la arquitectura popular, a la luz del impacto de los nuevos lenguajes del Movimiento Moderno, con los cuales demuestra una especial capacidad de sintonía. Se trata además de edificios que a menudo reúnen el uso residencial y el correspondiente al 'taller' del artista –en el sentido más amplio de la palabra–, con todas sus intensas connotaciones¹⁰.

Y representan a su vez una especie de retratos personales –no poco peculiares– de sus autores: unos retratos entre psicológicos e intelectuales. En ellas se reflejan necesariamente su capacidad, su sensibilidad y su motivación, en condiciones excepcionales.

Constituyen un testimonio vivo de la precipitación de la compleja e inextricable suma de ilusión, desinhibición, anhelos, desencantos, experimentaciones, sugerencias, creatividad y nostalgia que marca el ejercicio.

Estos arquitectos, en fin, reinterpretan el espacio que los convoca y formalizan su comunión con él; una comunión vocacional. Pero esta comunión redundando aquí en un resultado material de características muy especiales; un resultado del cual lo mínimo que hay que observar es que se encuentra *sobrecargado de compromisos* y, por tanto, desbordado en el plano del significado.

Se trata ciertamente de casas que son al mismo tiempo atalaya y templo. Son un observatorio de la naturaleza, del mundo y de la vida, incluida la experiencia de la profesión y la reflexión sobre la creación artística. Constituyen un virtual 'punto fijo' –similar al de Arquímedes– a partir del cual mirar hacia adelante y hacia atrás; su determinación vendría a constituir un modo de adquirir perspectiva, aunque sea en términos convencionales, sobre pasado, presente y futuro.

Se convierten, de este modo, en referencia de examen de conciencia e introspección: en una cita del sujeto que las levanta o erige con su propia identidad personal, entendida en el sentido más fuerte. Y son también templo: actúan al modo de una construcción 'votiva' en una *Acrópolis*, como una referencia simbólica de encuentro de esferas en contraste: real e ideal, espacio y tiempo, materia y espíritu, permanencia y fugacidad, presente y eternidad. Y funcionan asimismo como un ara simbólica: la de la consagración de la propia perspectiva existencial del individuo en el seno y en honor de la totalidad que la envuelve.

El *exceso de responsabilidad* que lo marca puede lastrar este singularísimo ejercicio constructivo. Pero no por eso anula su interés. No en vano tiene a su servicio unos paisajes increíbles, todavía vírgenes; y el enorme potencial de la arquitectura moderna, con el cúmulo de recursos de sus nuevos y fascinantes lenguajes.

10. Cfr. por ejemplo al respecto, referido a las casas-taller de artistas en la Europa de entreguerras: TÁRRAGO, J., *Habitar la inspiración/ Construir el mito*, Ediciones Generales de la Construcción, Valencia, 2007.

Fig. 2. 'La Casa' 1971. Casa construida para sí mismo en Nerja por Bernard Rudofsky. (Tomada de BOCCO, Andrea, *Bernard Rudofsky. A Human Designer*, Springer, Wien, New York, 2003).



2

GALERÍA

Según lo dicho, en fin, un significativo número de arquitectos modernos de relieve se trasladan a España, en este período, y se afincan en lugares muy concretos de su geografía.

La serie culmina con un 'primer espada' de la talla de Jorn Utzon. Y no resulta en absoluto corta. La subsiguiente 'galería' de retratos, en cualquier caso, nunca ha sido compuesta como tal hasta el momento. Sólo ha habido, antes de ahora, aproximaciones parciales a algunas de las casas de estos autores, quizá para atender al conjunto de sus biografías profesionales. Esta presentación tiene por tanto el valor de la primicia histórica. El dato la tiñe de un insuperable carácter tentativo. Y puede ayudar a disculpar posibles parcialidades, así como eventuales olvidos u omisiones. Ahí va:

BERNARD RUDOFSKY (1905-88)

Desde los años 40 y hasta 1961, prepara toda la información para presentar en el MoMA de Nueva York la célebre exposición titulada *Architecture Without Architects*. Se da la circunstancia de que la mayor parte de sus fotografías pertenecen a España. En el verano de 1969 encuentra en Andalucía lo que presuntamente había estado buscando durante tantos años: el lugar ideal donde construirse una casa para él y su esposa. Lo descubre en Frigiliana, por su amistad con Sybil Moholy-Nagy, que también vivía en la zona, y el pintor español abstracto afincado en Nueva York, José Guerrero. Esta es la última casa que construye. La termina en 1971. Desde entonces, acude cada verano a este espacio de descanso, que entiende también como cabeza de puente desde la que organizar sus viajes por Europa.

PETER GRAHAM HARNDEN (1913-71) & LANFRANCO BOMBELLI TIRAVANTI (1921-2008)

Tras dirigir las campañas propagandísticas americanas para Europa desde su estudio de Orgeval, trasladan su centro operativo a Barcelona a principios de los años sesenta. No obstante, las visitas a Cadaqués se suceden hasta repetirse cada fin de semana. Ya en 1959 habían adquirido la finca que se convertirá en *Villa Gloria*, refugio compartido por ambos hasta la muerte prematura de Harnden. Su trabajo se divide entre pequeños encargos del gobierno estadounidense –exposiciones y centros comerciales– y diversos proyectos de viviendas en la costa mediterránea. Se trata de pequeñas casa de vacaciones dirigidas a una clientela selecta, nacional (Villavechia, Rumeu, Senillosa...) y extranjera (Staempfli, Fasquelle, Callery...). Hay una primera etapa en la que ambos comparten residencia –*Villa Gloria*– durante sus habituales estancias en Cadaqués.



3



4

Pero luego Bombelli decide abandonar la casa y hacerse una propia. Nace así la *Casa Bombelli*: una pequeña construcción de líneas puras encajada en el casco antiguo de Cadaqués, en cuya composición se percibe su predilección por el ideal artístico del *Art Concret*.

ERWIN BRONER (1898-1971)

Desplegó una incesante actividad en diversos lugares del mundo acercándose tanto a la arquitectura como a la animación o a la pintura, su verdadera pasión. Resulta completamente 'abducido' por la magia de la isla de Ibiza, adonde arrastra a su tercera mujer –Gisela– para establecer en ella su residencia. Allí encuentra el ambiente idóneo para pintar y construye un gran número de casas en cuya arquitectura se mezclan los rasgos racionalistas de los que se siente deudor con otros relacionados con la arquitectura popular ibicenca, que no por asumirlos después considera menos importantes. Es una personalidad de calado en el panorama cultural y artístico de la isla. Lo acreditan la colección de piezas de arquitectura diseñadas por su mano que la salpican, su papel en la formación de la asociación artística *Grupo Ibiza 59*, o su activismo (mediante la publicación de artículos y notas de prensa) en el debate local.

ERWIN BECHTOLD (1925-)

Llegó por primera vez a Ibiza en 1954. El lugar le fascinó como a un artista predispuesto que, por encima de todo, trataba de cambiar la efervescencia de la vida parisina por un remanso de paz y sosiego en que desarrollar con más calma y serenidad su trabajo. Esta es la mente con la que proyecta Can Cardona, el complejo que constituirá su residencia y lugar de trabajo: adquiere al efecto una tradicional construcción payesa situada sobre una suave colina, en el término de San Carlos, que irá ampliando en sucesivas fases durante más de cuarenta años. La casa se desarrolla como un organismo vivo imbricado sin solución de continuidad con su habitante y autor.

ANDRÉ BLOC (1896-1966)

Nace en Argelia, en 1896; pero pronto se traslada a París, donde transcurren su infancia y juventud. Con una inquietud intelectual sin límites, cultiva a lo largo de su vida diferentes disciplinas artísticas: pintura, escultura, escritura, grabado... Dos años antes de su fallecimiento, elige el pueblo de Carboneras para el estudio de sus famosas 'esculturas habitáculo': una auténtica formalización en piedra del sueño tantas veces ensayado a otra escala con anterioridad.



5



6

Fig. 3. 'Villa Gloria' 1959. Casa construida para sí mismo en Cadaqués por Peter Graham Harnden y Lanfranco Bombelli Tiravanti. (Fotografía: Rafa Zuza).

Fig. 4. 'Casa Bombelli' 1961. Casa construida para sí mismo en Cadaqués por Lanfranco Bombelli. (Fotografía: Rafa Zuza).

Fig. 5. 'Can Cardona' 1959. Casa construida para sí mismo en San Carlos (Ibiza) por Erwin Bechtold. (Tomada de STACHELHAUS, Heiner; GIRALT-MIRACLE, Daniel, *Bechtold. Bild, Graphik, Integration. Pintura, Gráfica, Integración*, Wienand Verlag-Ediciones Destino, Köln-Barcelona, 1993).

Fig. 6. 'El Laberinto' 1964. Casa construida para sí mismo en Carboneras (Almería) por André Bloc. (Postal de época).

Fig. 7. 'Casa Cacoub' 1962. Casa construida para sí mismo en Carboneras (Almería) por Oliver-Clément Cacoub. (Fotografía Héctor García-Diego).

Fig. 8. 'Casa Pillet' 1964. Casa construida para sí mismo en Carboneras (Almería) por Edgard Pillet. (Fotografía Héctor García-Diego).



7



8

11. Carboneras se convirtió en el refugio de la familia: el único lugar en que podían conjurar en alguna medida la pesadilla de la terrible e incurable enfermedad de su hija. Habían descubierto el enclave antes de que le fuera diagnosticada, pero se hizo cada vez más importante para ellos: "Desde 1962 venimos todas las vacaciones del año. Cuando Dominique cayó enferma en el 66, a los trece años, no pudimos venir; pero ella insistía en volver. No había aeropuerto en Almería y los médicos nos aconsejaron que no nos desplazásemos. Pero cuando recayó en el 69 les pedí que me dejaran venir a Carboneras con mi hija; yo sabía que aquí iba a encontrar amigos y la atención necesaria, fenómeno que parece haber desaparecido en Occidente. Pasamos aquí dos meses de verano, los últimos días de su felicidad aquí; todos la cuidaron y nos ayudaron mucho. Murió a los quince años, al regresar a París". Declaraciones de Mireille Boccara Cacoub en *La Voz de Almería* del 26 de agosto de 1980.

Amigo de Rudofsky, incluye una fotografía de sus esculturas habitables en *The Prodigious Builders*. El *Laberinto* es seguramente el edificio más conocido y peculiar de la localidad y su entorno, convertido ahora en popular reclamo turístico.

OLIVER-CLEMENT CACOUB (1920-2008)

Olivier Clément Cacoub nace en 1920 en Túnez. Ganador del Gran Premio de Roma en 1953, inicia una brillante carrera profesional que se desarrolla rápidamente en Francia y en el continente africano. Recibe gran cantidad de encargos de magnitud considerable en Túnez, como arquitecto del presidente Bourguiba. Uno de ellos es el de la residencia de verano del Presidente de la República en Skanés, donde colabora con el decorador Raoul Guys; y es éste quien le descubre el municipio almeriense de Carboneras. Lo frecuenta desde 1962 junto con su familia, su esposa Mireille Boccara Cacoub y su hija Dominique Cacoub¹¹. La Casa Cacoub se sitúa



9

en una posición privilegiada junto a la Playa de las Marinicas, provista de unas vistas limpias de obstáculos hacia el mar. Y presenta una volumetría sencilla, de un blanco brillante, hacia el lado de la ladera, en contraste con la composición plástica de mayor complejidad y ambición que muestra hacia el otro lado, hacia el Mediterráneo.

EDGARD PILLET (1912-1996)

El pintor y escultor fue uno de los primeros en llegar a Carboneras. Enseguida se asoció con Dominique Aubier y Alfred Tomatis para dar al municipio un impulso urbanístico 'intelectualizado'. Es por tanto uno de los protagonistas de la Carboneras de los años sesenta. De hecho, desplegó una intensa actividad, tanto el campo del arte como en el de la arquitectura. La "Casa Pillet", construida en 1964, se compone de una sencilla volumetría de una sola planta que se tiende longitudinalmente sobre la cumbre del cerro próximo a la carbonera Playa de los Cocones. La sobriedad formal del pequeño edificio encuentra su contrapunto en la torre cilíndrica que se alza en uno de los extremos. El edificio se compone de diferentes volúmenes blancos, sencillos, con los que juega una composición zigzagueante que alterna espacios exteriores e interiores y remata el hermético cilindro blanco que le sirve de referencia icónica.

PATRICK Y SILVIA SHIEL

Patrick y Silvia Shiel trabajaban en la Universidad de Oxford desde 1945, él como profesor de arquitectura y ella enseñando pintura. En 1968 –a los 56 y 63 años respectivamente–, eligen casi al azar La Graciosa, una pequeñísima isla de 27 kilómetros cuadrados y algo más de 600 habitantes situada en el Norte de Lanzarote, para iniciar una nueva vida. Construir la casa se convertirá en una auténtica hazaña, habida cuenta de las dificultades del empeño de llevar materiales y mano de obra a un lugar tan recóndito e inaccesible como el islote. La casa se compone de una sencilla yuxtaposición de piezas, todas ellas doradas por la acción de la arena y el viento. La arquitectura se despliega en torno a un amplio espacio central, según un recorrido helicoidal que regala diferentes e inesperadas visuales.

ROBERT KEELER MOSHER

Llega a la costa malagueña en la década de 1950, después de haber trabajado en el despacho de Frank Lloyd Wright entre 1932 y 1942, y de haber participado en la dirección de obra de la *Fallingwater House*, la célebrísima *Casa de la Cascada*. Su presencia culmina con la aparición en ella, en 1971, de varias construcciones que insinúan esta inspiración, entre las que destaca la suya propia. El edificio se asienta sobre una parcela de topografía accidentada, que modula mediante el uso de plataformas a distintos niveles. Una frondosa arboleda favorece el equilibrio natural entre la edificación y su entorno, y le confiere una atmósfera de intimidad que llevará



10

Fig. 9. 'Casa de los ingleses' 1968. Casa construida para sí mismos en La Graciosa (Archipiélago Canario) por Patrick y Silvia Shiel. Tomada de LLEÓ, Blanca, *Sueño de habitar*, Fundación Caja de Arquitectos, n. 3, Barcelona, 1998).

Fig. 10. 'El Remanso' 1971. Casa construida para sí mismo en Marbella por Robert Keeler Mosher. (Fotografía Elisa Cepedano Beteta).

Fig. 11. 'Can Lis' 1972. Casa construida para sí mismo en Porto Petro (Mallorca) por Jorn Utzon. (Tomada de PARDEY, John, *Two Houses on Majorca: Jorn Utzon*, Editorial Blondar, Denmark, 2004).



al arquitecto a bautizar la casa como *El Remanso*. El pequeño edificio consta de dos niveles, que se convierten en uno solo en el espacio principal en forma de cuña. Y recurre a la retórica de Wright en el empleo de ejes perpendiculares y tangenciales, así como con su énfasis en la identificación de elementos horizontales y verticales.

JORN UTZON (1918-2008)

Utzon construyó su casa Can Lis, en 1972, buscando en Porto Petro (Mallorca) un refugio ideal para sus vacaciones. El lugar evoca expresivamente su legendario escrito *Plataformas y Mesetas*, asociado al viaje que realizó en 1949 a las pirámides mayas de Méjico. La casa está al borde de un acantilado, entre mirtos y pinos, con una vista extraordinaria sobre el mar. El material principal de la construcción es una arenisca local, la piedra de *marés*, que varía de color pasando del dorado al rosáceo. El concepto original de la vivienda es el de la casa que Utzon iba a construirse en Sydney: una secuencia de pabellones enlazados por una tapia y dispuestos para dar respuesta a las distintas funciones de la vivienda a lo largo del día. Él la explica con la historia que la novelista danesa Karen Blixen escribió fascinada sobre los granjeros kenyanos en sus célebres *Memorias de África*: "Les era imposible construir sus casas ordenadas en línea recta porque seguían un orden basado en la posición del Sol y la de los árboles y en las relaciones entre las edificaciones".

Juan M. Otxotorena. Arquitecto por la Universidad de Navarra, se graduó en 1983 y obtuvo el doctorado en 1987 (con Premio Extraordinario). En 1991 ganó por oposición la plaza de Profesor Titular de Análisis de Formas Arquitectónicas en la Universidad de Valladolid, donde enseñó hasta 1994. Ha sido desde entonces y hasta 2009 director de la Escuela de Arquitectura de Pamplona, donde en la actualidad sigue desarrollando su labor docente como profesor y director del Departamento de Proyectos. Es Académico Correspondiente de la Sección de Arquitectura y Bellas Artes de la Real Academia de Doctores de España. Ha dirigido varias tesis doctorales; y publicado diversos libros de investigación, aparte de numerosos artículos en revistas especializadas. Implicado en la iniciativa editorial desde la creación de la firma T6 ediciones, de la que es fundador, dirige diversas revistas y colecciones de libros especializados. Su experiencia en el ejercicio libre de la profesión arranca en 1989. Ha obtenido sucesivos reconocimientos a la obra construida; y una selección de sus trabajos, publicados a menudo en publicaciones periódicas, ha sido recogida en la monografía 'Juan M. Otxotorena, arquitectura 2000-10', de la serie 'Dédalo' de TC Cuadernos (n. 95, 2010).

Héctor García-Diego. Arquitecto por la Universidad de Navarra, donde se graduó en 2007 con Premio Extraordinario Fin de Carrera y premio Schindler, además de calificación de Matrícula de Honor en el Proyecto Fin de Carrera. Desde entonces ha desempeñado labores docentes como ayudante en el Departamento de Proyectos, al tiempo que ha coordinado el programa de Actividades Culturales de la escuela. Desde 2007 ha venido desarrollando su tesis doctoral centrada en las casas de arquitectos extranjeros afincados en España. En 2009 obtuvo el Diploma en Estudios Avanzados con la máxima calificación. En 2011 recibe una beca de The Getty Trust para una estancia de investigación en The Getty Research Institute de Los Angeles. Ese mismo año es becado por la Fundación Bancaja, gracias a lo cual realiza labores de investigación en la Universidad de Columbia en Nueva York como Visiting Scholar.

MODULAR/ACUMULATIVO/COMBINATORIO. EL PROYECTO DE LA COLONIA MARINA EN CLASSE (RA), DE GIANCARLO DE CARLO

Federico Bilò

En 1961 Giancarlo de Carlo elaboró tres proyectos, dos colonias marinas y una casa de veraneo similares por programa y dimensiones, que constituyen un pequeño pero reconocible corpus en el recorrido profesional del arquitecto, especialmente interesantes no sólo por la calidad arquitectónica conseguida, sino también por constituir una especie de prólogo al largo acontecimiento de los colegios universitarios realizados en Urbino. La relación entre la dimensión individual y aquella colectiva, y la organización espacial que define la relación entre las dos, son de hecho los temas centrales en los tres proyectos de 1961, que encontrarán maduración y desarrollo ulteriores en los colegios posteriores. El presente texto examina el menos conocido y el único proyecto irrealizado de los tres, para la colonia en Classe, cerca de Ravenna: éste presenta el carácter de un tejido, constituido por la agregación de elementos sencillos, y parece posible relacionarlo con lo que fue definido como estructuralismo arquitectónico.

Palabras clave: Giancarlo de Carlo, Colonia marina, Classe, proyecto no realizado
Keywords: Giancarlo de Carlo, Summer Colony, Classe, unrealized project

INTRODUCCIÓN

El presente texto trata de un proyecto de Giancarlo De Carlo, poco conocido¹ y no realizado, elaborado en 1961: el proyecto para la colonia marina de Classe, cerca de la ciudad de Ravenna.

Junto con el proyecto para la colonia SIP² de Riccione y el proyecto para la casa de veraneo de Bordighera, éste contribuye, en el currículum profesional de De Carlo, a la definición de un pequeño pero reconocible *corpus* de trabajos vinculados por los programas, parecidos y confrontables, desde las dimensiones, también semejantes, y por el año de redacción: todos de 1961. Se puede entonces decir que estos tres proyectos constituyen tres diferentes indagaciones acerca de las mismas cuestiones o tres segmentos a lo largo de una misma dirección de investigación³ (Fig. 1).

Dicha trilogía se adelanta⁴ un año respecto a la propuesta para los colegios de Urbino; y, considerando que comparte con ellos numerosos temas de investigación, tanto en términos programáticos como en términos espaciales, puede avanzarse la hipótesis de que los tres ejercicios de diseño hayan cobrado cierta importancia en las primeras reflexiones de De Carlo sobre el Colegio del Colle y los proyectos posteriores.

El proyecto para la colonia de Classe, así como los otros de 1961 y luego aquéllos para los colegios, constituyen una reflexión acerca de las relaciones entre espacio privado y espacio público, o sea entre ámbito individual y colectivo. Estas relaciones, que se articulan de varias formas, se traducen en diferentes especies de espacios, en peculiares mecanismos agregativos y, por último, en umbrales capaces de mediar y señalar el paso entre una especie de espacio y otro. Un tema fundamental en la arquitectura de Giancarlo De Carlo, que ve en esta trilogía de proyectos un paso importante.

Una mirada a las fotos de la maqueta de la colonia revela, por último, los caracteres principales de este proyecto: se compone por agregación de elementos sencillos, que se repiten con escasas variaciones, y presenta una configuración abierta; representa más el carácter de objeto que de tejido, podría ser un ejemplo entre aquéllos que Alison Smithson llamaba *mat-buildings* y parece posible referirlo a aquello que fue definido como *estructuralismo arquitectónico* (Figs. 2 y 3).

CÓDIGOS DE LECTURA

Tres de mayo de 1960: Giancarlo De Carlo imparte una conferencia en Senigallia bajo el título "Cos'è l'architettura" ("Qué es la arquitectura"). Un año más tarde del encuentro de Otterlo que había puesto fin a los CIAM y un año antes de empezar el proyecto para la colonia de Classe, el arquitecto encuentra una oportunidad pública para precisar las razones de su propio quehacer al nivel teórico más general. Dice De Carlo:



Fig. 1. Tres proyectos de 1961. (ROSSI, Lamberto, Giancarlo De Carlo. *Architettura*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1988, p. 30).

* En la realización de este estudio he sido asistido por la amable experiencia y la disponibilidad de algunas personas del Archivo Progetti dello IUAV: Teresita Scalco, Rosa María Camozzo y la Directora Anna Tonicello: agradezco infinitamente su disponibilidad. También doy las gracias a Alessandra Bucci, que ha redibujado los planos de planta, descifrando con cuidado y sabiduría las no demasiadas claras fotografías (reproducciones fotográficas) de los dibujos de Giancarlo De Carlo. Sin embargo este trabajo no se hubiera podido sacar a la luz sin la guía inteligente, esclarecedora y muy paciente de Maristella Casciato, a la cual quiero expresar mi más profunda gratitud.

Traducción del original italiano: Francesca Fiorelli.

Fig. 2. Maqueta original. Foto Aldo Ballo. (Fondo Giancarlo De Carlo, Archivio Progetti IUAV, (AP IUAV)).



1. En la base de la escasa notoriedad de la colonia en Clase existe una drástica elección del arquitecto que, en el acto de una limpieza del archivo de sus propios trabajos, realizado en el febrero de 1972, eliminó todos los planos relativos a este proyecto, tal y como consta de una tabla redactada por él mismo, en la cual anotó las operaciones realizadas en aquella circunstancia. Sin embargo, fueron conservadas las fotografías de parte de los dibujos (véase la nota archivística en apéndice). La monografía al cuidado de Lamberto Rossi, publicada en 1988, presenta una fotografía de la maqueta de este proyecto, así como la pequeña publicación de Antonella Romano, editada en 2001, que reproduce una vista aérea diferente de la misma maqueta. Dichas imágenes son, a día de hoy, las únicas fotos publicadas del proyecto en cuestión, ignorado en todas las demás publicaciones referentes a la obra de Giancarlo De Carlo.

2. Società Idroelettrica Piemontese (Sociedad Hidroeléctrica Piamontesa).

3. Es interesante observar cómo también John Mc Kean, en su monografía sobre Giancarlo De Carlo, considera estos tres proyectos de forma unitaria, aunque en passant. Cf. MC KEAN, John, *Giancarlo De Carlo. Layered places*, Edition Axel Menges, Stuttgart/London, 2004, p. 14.

4. O, por lo menos, es a él paralela: según Francesco Samassa las primeras propuestas para el colegio del Colle son de 1960, contrariamente a 1962, fecha generalmente indicada en los libros. Cf. SAMASSA, Francesco, *La stagione dell'Ina-Casa e il giovane Giancarlo De Carlo*, en AA. VV. (a cura di Paola Di Biagi), *La Grande Ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni '50*, Donzelli Editore, Roma 2001, p. 302 n.

5. “un edificio nasce sempre con lo scopo di ospitare (dar ricovero) un organismo sociale che, al limite inferiore, può essere una famiglia o un individuo singolo, al limite superiore un'intera collettività o gruppi di collettività. Sono le esigenze e le attitudini di questi gruppi sociali che lo determinano, ma dal momento in cui comincia ad esistere e ad agire è l'edificio che esercita influenze su questi e, attraverso questi, sulla società”. Giancarlo De Carlo, *Cos'è l'architettura*. Texto mecanografiado para la conferencia impartida a Senigallia el 3 de mayo de 1960. (ArchivioProgetti_De Carlo_Scritti_010).

6. VAN DEN HEUVEL, Dirk, *Central Beer corporate offices, Apeldoorn 1968-72*. Ficha en: AA.VV. (edited by Max Risselada and Dirk van den Heuvel), *TEAM 10. 1953-81 in search of a Utopia of the present*, NAI Publishers, Rotterdam 2005, p. 208. Dirk van den Heuvel describe aquí la obra más emblemática del estructuralismo holandés, o sea el edificio de oficinas Central Beheer ad Apeldoorn, diseñado y realizado por Herman Hertzberger entre 1968 y 1972 y por lo tanto posterior al proyecto aquí considerado de Giancarlo De Carlo; sin embargo es reconocido por la historiografía que la obra seminal del estructuralismo ha sido el Orfanato de Ámsterdam de Aldo Van Eyck, diseñado y realizado entre 1955 y 1960, mientras que el laboratorio conceptual del mismo estructuralismo fue, entre el 1959 y el 1963, la redacción de la revista holandesa “Forum”, alrededor de la cual se reunieron arquitectos e intelectuales bajo la indiscutible hegemonía cultural del mismo Van Eyck.

7. CALVINO, Italo, *Lezioni Americane* (1988), *Molteplicità*, Mondadori, Milano, 1993, p. 131.

“un edificio nasce sempre con l'obiettivo di dar refugio a un organismo sociale che, nel limite inferiore, può essere una famiglia o un individuo solo, e nel limite superiore, toda una comunità o gruppi di collettività. Son las necesidades y las actitudes de estos grupos sociales las que los determinan, pero desde el momento en que empieza a existir y a funcionar, es el edificio mismo el que ejerce una influencia sobre éstos y, a través de éstos, sobre la sociedad”⁵.

Así que De Carlo individua una correspondencia biunívoca entre edificios y grupos sociales: esa correspondencia entre espacio y sociedad subyacente a toda la acción decarliana y compartida con muchos de los amigos del Team X, es además tesis central de aquello que ha sido definido como *estructuralismo arquitectónico*. El *estructuralismo arquitectónico* postulaba, de hecho, la existencia de una correspondencia entre estructuras sociales y estructuras construidas.

“Dutch structuralism is about making open-ended building structures by the repeated use of basic elements. Both the elements themselves and the way they are linked are conceived to facilitate multiple uses and future growth and change (... and) the architect is required to offer the users or residents of a building an ‘objective’ basic structure which they can appropriate and adapt to the needs of everyday practices...”⁶.

Esta descripción, a pesar de no referirse a la Colonia de Clase, se le adapta perfectamente: también se fundamenta en la repetición de elementos que se agregan de manera variada para definir una cierta configuración; ésta no aparece bloqueada, sino más bien susceptible a alteraciones, reducciones y crecimientos, funcionales al cambio de las circunstancias del habitar, mientras que la técnica de la repetición, como ocurre a menudo, acoge y exalta las diferencias.

Para examinar estos caracteres y para identificar los contenidos transmitidos por la configuración, hemos considerado oportuno derivar nuestros códigos de lectura de la literatura y precisamente de una nota crítica de Italo Calvino. En una de las *Lezioni Americane*, aquella dedicada a la Multiplicidad, el escritor observa cómo la literatura contemporánea, tanto en las novelas largas como en los relatos breves, presenta “una estructura acumulativa, modular y combinatoria”⁷.

Dichos atributos sirven a Calvino para definir el *iper-romanzo*, o sea la modalidad de construcción literaria que encuentra en la apertura, en el policéntrismo, en la multidireccionalidad el propio carácter distintivo: como en *La vita. Istruzioni per l'uso* (*La vie mode d'emploi*) de George Perec así como en los cuentos de Borges y como en varias obras del mismo Calvino, desde *Il castello dei destini incrociati* hasta *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Estas obras están



Fig. 3. Maqueta original. Vista desde la calle. (Foto Aldo Ballo. Fondo Giancarlo De Carlo, (AP IUAV)).

construidas a partir de reglas y algoritmos, a veces de naturaleza matemática⁸, que permiten gran libertad de expresión aunque delimitando la arbitrariedad absoluta del autor. Un sentido estructural parecido era común en los años sesenta, en la literatura, en la arquitectura así como en el arte, tal y como lo confirman, por ejemplo, las composiciones seriales de Sol Le Witt, “trabajos de más partes con cambios reglados” que limitan “el arbitrio de la elección, el capricho de la subjetividad”¹⁰.

Intentamos entonces leer el proyecto para la colonia en Classe según el código crítico de Calvino, que aplicaremos según una progresión de complejidad creciente. Tras haber evidenciado que Calvino usa los tres adjetivos en referencia al termino estructura¹¹, con *modular* identificaremos los elementos de la estructura; con *acumulativo* las reglas de su forma de agregarse, o sea, el *cómo*, o el éxito de la configuración; con combinatorio entraremos en el dominio del *porqué* de aquella configuración, examinando el contenido social y habitativo del artefacto diseñado por De Carlo.

EL PROGRAMA Y EL CONTEXTO

Por lo general, una colonia consiste en un edificio con espacios al aire libre que acoge una comunidad de niños a los que se brinda albergue durante un periodo de tiempo más o menos largo en un lugar idóneo para las vacaciones. Sin embargo merece una reflexión más detenida el hecho de diseñar una colonia marina en el año 1961: esta tarea, en efecto, puede parecer anacrónica en el umbral de la era del turismo masivo, en pleno boom económico. Pero no era así. La realización de colonias se detuvo sólo unos años más tarde, y justo en esos años además de la colonia de De Carlo en Riccione (1961/63) aparecieron también otras, como la de Paolo Portoghesi en Cesenatico (1959/62). Y su uso, a menudo, se ha perseverado también en años más recientes, como testimonia un censo publicado en 2002¹².

Sin embargo, es necesario destacar cuánto el proyecto de las colonias de Classe y de Riccione se aleja de aquella del “Ventennio fascista”, que el régimen empleó como lugar para la formación del “hombre nuevo fascista” y que celebró en la *Mostra delle Colonie Estive* (Exposición de las Colonias de Verano) en Roma en 1937. Si es cierto que las colonias fascistas habían superado ampliamente la matriz médico-higienista derivada de la filantropía positivista del siglo XIX, y habían asumido por la mayor el carácter de albergue y escuela, también habían desempeñado un papel funcional para la propaganda y la creación de un consenso hacia el régimen. A la “mística de la forma física”¹³, que se traducía en tener partes de la jornada dedicadas a la gimnasia y a los juegos de equipo, se añadían otros momentos del día dedicados al adoctrinamiento político. En este régimen de la jornada de los jóvenes huéspedes, de matriz militar, se producía la aniquilación de la individualidad de los niños; hecho confirmado por las decisiones de carácter arquitectónico: en este sentido es suficiente pensar en la extensión de los dormitorios, por lo general dimensionados para unas treinta camas¹⁴. La organización en estos edificios no contemplaba espacios recogidos por pequeños grupos o lugares para el reconocimiento del individuo. En este ámbito, tanto la colonia en Classe como la de Riccione marcan, tal y como veremos más adelante, una decisiva y consciente distancia de los ejemplos pre-bélicos.

8. Como en el caso de los escritores adherentes al OuLiPo – Ouvroir Littérature Potentielle, entre los cuales Queneau, Perec y el mismo Calvino.

9. “lavori a più parti con cambiamenti regolati”. CERIZZA, Luca, *Le mappe di Alighiero e Boetti*, Electa, Milano, 2009, nota 41.

10. “l'arbitrio della scelta, il capriccio della soggettività”. *Ibid.*, p. 34.

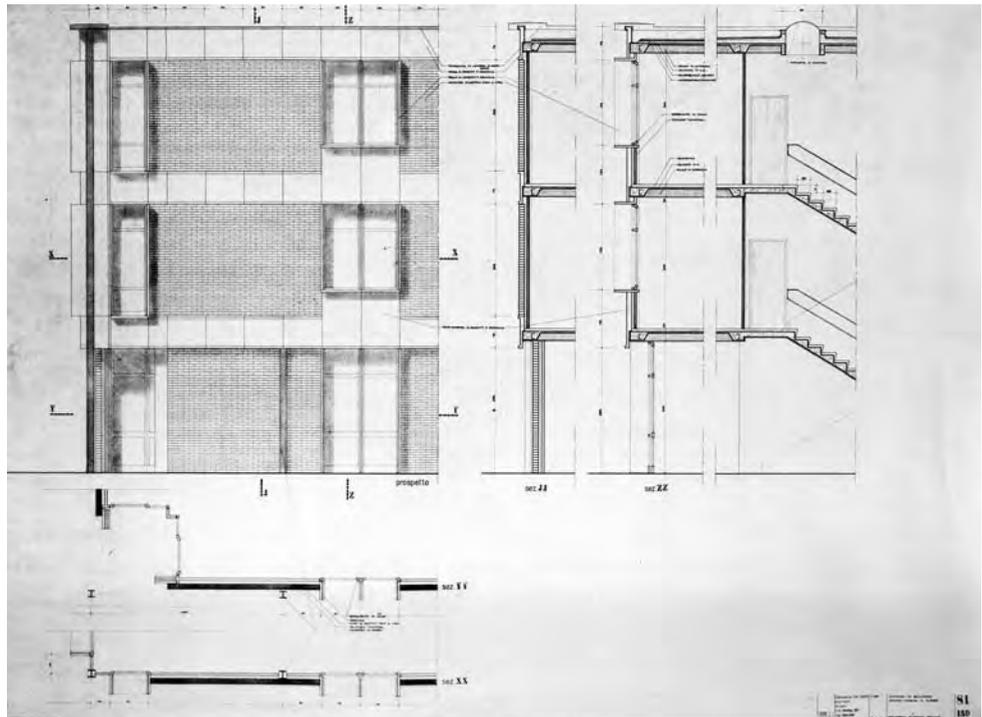
11. O sea, sin entrar en el detalle de esta compleja cuestión, “una entidad autónoma de dependencias internas”, según la conocida definición de estructura de L. Hjelmslev.

12. Cf. “d'Architettura” n. 19, noviembre 2002. Fichero de las colonias marinas en Emilia-Romagna, al cuidado de Stefania Rossi. Cabe señalar desdichadamente que la colonia en Riccione de Giancarlo De Carlo, que en el censo de 2002 resultaba todavía en uso como lugar de estancia de verano, conservando buenas condiciones, ha conocido en los últimos años, primero la venta a particulares y entonces un abandono progresivo y acciones de vandalismo intencional, bajo la voluntad más o menos declarada de llevar a cabo su demolición.

13. Cf. IRACE, Fulvio, “L'utopie nouvelle: l'architettura delle colonie”, en *Domus* n. 659, 1985.

14. Se pueden observar como ejemplo los dormitorios de la colonia de Cesenatico de Giuseppe Vaccaro o aquellos de la colonia Rinaldo Piaggio en S. Stefano d'Aveto de Luigi Carlo Daneri: todas dimensionadas para treinta niños.

Fig. 4. Estudio de detalle de la célula, fotografía del dibujo escala 1:20. (Fondo Giancarlo De Carlo, (AP IUAV)).



El promotor de la colonia de Classe era el Ayuntamiento de Bologna, “cuando estaba todavía la junta de la Resistencia...”¹⁵; sin embargo el programa entregado al arquitecto para la redacción del proyecto no es conocido, y esto impide saber si Giancarlo De Carlo pudo realizar aportaciones personales y cuánto pudo manipular el programa. Del análisis del proyecto deducimos que se preveía construir un edificio para la estancia en la playa de cerca de 800 niños. Se trata por tanto de un edificio de gran envergadura, con la dotación correspondiente de espacios para las actividades colectivas, en el exterior como en el interior, que incluye numerosos servicios auxiliares (como la enfermería o el núcleo para el aislamiento) además de los servicios indispensables (comedor, lavandería, oficinas administrativas, alojamientos para el personal,...).

La costa alta del Adriático, desde el fin del siglo XIX ha sido siempre un lugar privilegiado para la realización de las colonias. Classe se encuentra en las cercanías de Ravenna, extremo norte de aquella franja de costa cuyo margen meridional puede identificarse aproximadamente entre Fano y Pesaro, a lo largo de la que las diferentes colonias se disponían como objetos aislados¹⁶, según uno de los cuatro tipos identificados por Mario Labò en 1936: el pueblo, la torre, el bloque aislado y la planta libre¹⁷.

Considerando que no nos ha llegado un plano del emplazamiento general, no poseemos información acerca de la exacta ubicación del edificio. Podemos imaginar, por comparación con otras colonias marinas, que estaría cerca del arenal, como en el caso de la colonia de Riccione del mismo De Carlo y de la Colonia AGIP de Cesenatico de Giuseppe Vaccaro. La posición de la entrada y de los núcleos de servicio, además del diseño de los espacios al aire libre, permiten suponer que la relación con la calle y con la playa pudiese ser similar a la de la colonia de Riccione, donde el edificio se coloca al lado mar de la carretera costera, extendiéndose todo lo posible hacia la playa. Es el mismo Giancarlo De Carlo el que nos proporciona esta indicación, recordando que la colonia debía surgir “...en una zona despejada entre los pinares de Ravenna...”¹⁸.

MODULAR: LA CÉLULA

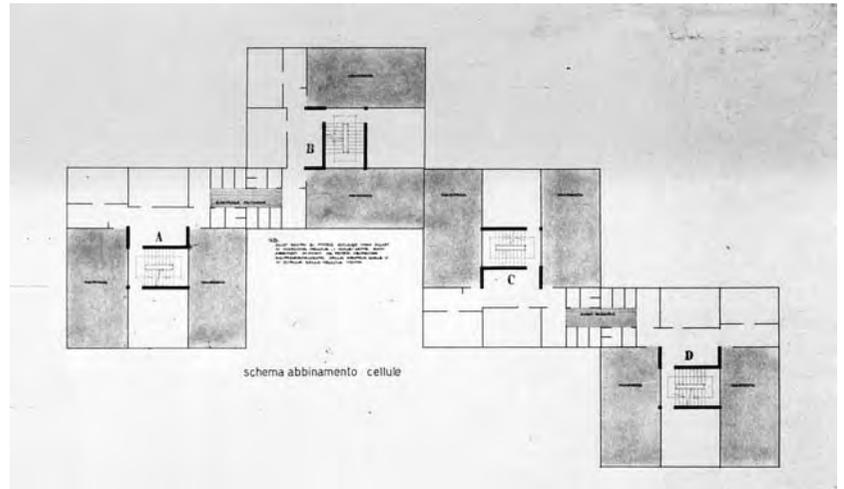
El proyecto de la colonia de Classe escoge la repetición como estrategia formal. El diseño prevé de hecho la agregación variable de una célula base que se repite 21 veces; a esta se añaden la célula del aislamiento (distanciada de manera oportuna a lo largo del frente hacia la calle) y los núcleos de los servicios. Para una buena comprensión del proyecto en sus mecanismos funcionales, distributivos y organizativos, en primer lugar es oportuno describir el funcionamiento de la célula individual para luego entender la modalidad y las razones de sus agregaciones.

15. “quando c’era ancora la giunta della Resistenza...”. BUNÀUGA, Franco, *Conversazioni con Giancarlo De Carlo*. *Architettura e libertà*, Elèuthera, Milano, 2000, p. 122.

16. Acerca de las numerosas razones del aislamiento de las colonias cf. MUCELLI, Elena, *Colonia marine sull’adriatico*, en *d’Architettura* n. 19, 2002.

17. Mario Labò, PODESTÀ, A., *Colonie marine*, en *Costruzioni* n. 167, 1936.

18. “...in una radura della pineta di Ravenna...”. BUNÀUGA, Franco, *Conversazioni con...*, op. cit., p. 122.



La célula es cuadrada y mide, considerando los ejes estructurales perimetrales, 13.50 metros de lado; está dividida en nueve cuadrados cuyo lado es igual al paso estructural de 4.50 metros. El cuadrado central está ocupado en gran medida por la escalera de distribución vertical interior a cada célula, y el espacio residual alberga las circulaciones horizontales. La misma escalera se apoya en dos paredes (dos muros) en hormigón armado, que constituyen el núcleo portante interno a la célula; en el perímetro se encuentran por contra los pilares HE de acero. Se trata, pues, de una estructura mixta, con vigas en acero con perfiles en “C” y forjados de bovedillas cerámicas (como se puede ver claramente en la lámina de detalle a escala 1:20). Es oportuno exponer de inmediato las reglas geométrico-estructurales, porque éstas controlan, no solo la organización interior de la célula, sino el proyecto entero, diseñado respetando una malla de 4.50m de lado, con algunas excepciones que señalaremos más adelante (Fig. 4).

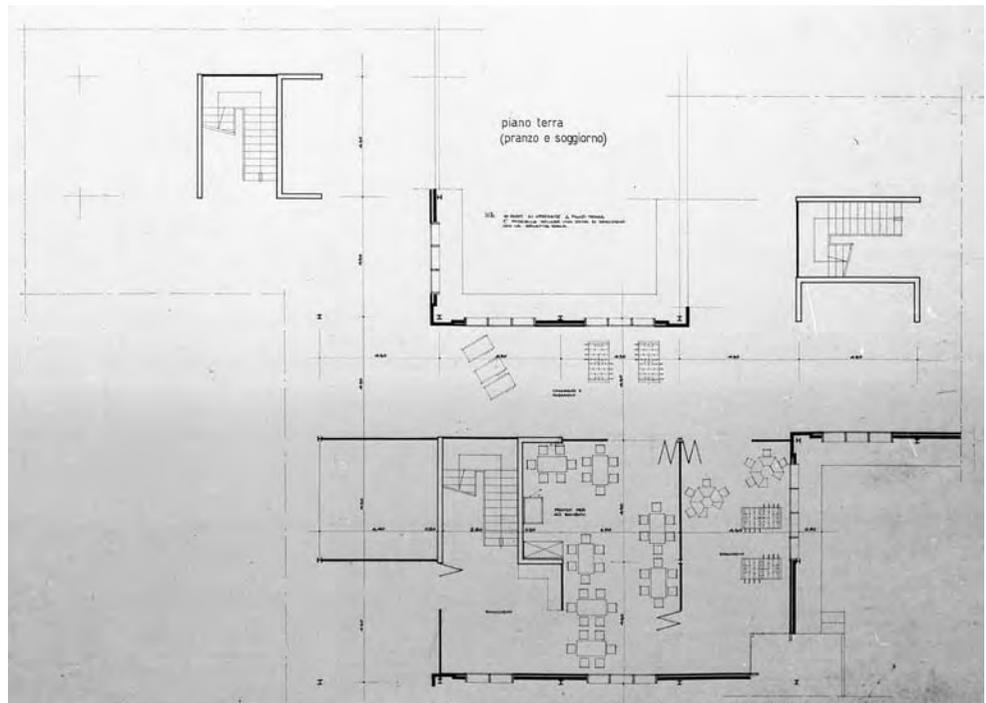
En secuencia vertical, en planta baja, las células acogen en planta baja los espacios colectivos diurnos, y en las plantas superiores, que varían de una altura hasta un máximo de tres, los espacios nocturnos con los servicios pertinentes. En el nivel superior, de los nueve cuadrados de la célula unitaria, cinco en total están ocupados por las comunicaciones horizontales y verticales, por los grupos higiénicos y por las viviendas para los empleados; los otros cuatro, acoplados de dos en dos, están reservados para los dormitorios. Cada una mide alrededor de 40m² y acoge 8 niños. A cada habitación se asocia un núcleo de servicios para niños que ocupa un cuadrado completo, con lavabos, bidés, tres inodoros y dos duchas. Cada conjunto dormitorio+grupo higiénico ocupa un lado del cuadrado. En el medio, además de la escalera y de los espacios de circulación, se encuentra la estancia de la maestra, con su propio baño, y un pequeño almacén por planta, además de la habitación de la bedela, también con baño.

Giancarlo De Carlo representa minuciosamente dicha solución en un plano de detalle a escala 1:50. La configuración de cada habitación, con ocho camas, presenta tres variantes, según la diferente ubicación de las ventanas; sin embargo, las tres soluciones diseñadas persiguen la misma intención de fraccionar la habitación en diferentes sub-núcleos, referibles siempre a la regla de cuatro parejas de camas. Es decir, que el núcleo colectivo base del dormitorio, o sea de los ocho niños, está además dividida en cuatro sub-grupos de dos niños cada uno. Elementos divisorios, cuya altura y naturaleza carecen de informaciones, dividen las parejas de las pequeñas camas en el interior del dormitorio, identificando los ambientes mínimos de socialización: aquellos del “cara a cara”. Siempre en la lámina de la célula a escala 1:50, De Carlo presenta un “esquema de combinación de células” que ilustran la forma de asociación de las células contiguas: esta asociación determina la sintaxis del edificio completo. El contacto se produce siempre por medio de un sub-módulo de la célula, es decir, por medio de un segmento de 4.50m, pero donde sólo resultan adyacentes a dos grupos higiénicos. Estos pueden estar comunicados entre ellos, generando una circulación en el piso, aunque secundaria y limitada a dos células, que de otra forma resultaría interdicha. Escribe De Carlo en la nota de dicho esquema: “con el objetivo de aislar cada piso de cada célula, los núcleos nocturnos están combinados para poder beneficiarse indistintamente de su propia escalera o de aquella de la célula vecina”. / “allo scopo di poter isolare ogni piano di ciascuna cellula i nuclei notte sono abbinati in modo di poter usufruire indifferente della propria scala o di quella della cellula vicina” (Figs. 5 y 6).

Fig. 5. La célula. Planta superior, fotografía del dibujo escala 1:50. (Fondo Giancarlo De Carlo, (AP IUAV)).

Fig. 6. Esquema de la combinación de las células. (Fondo Giancarlo De Carlo, (AP IUAV)).

Fig. 7. La célula. Planta baja, fotografía del dibujo escala 1:50. (Fondo Giancarlo De Carlo, (AP IUAV)).



Finalmente, siempre en esta lámina, se representa la planta baja de la célula. Ésta está ocupada en un tercio por los espacios de comunicación horizontal, generosamente anchos, de 4.50 metros, que se pueden equipar y por lo tanto habitar: no es casual que De Carlo dibuje en él asientos y fútbolín. De los seis sub-módulos restantes, uno está ocupado casi en su totalidad por la escalera, otro por un pórtico (con un pilar en la esquina), típico espacio de mediación entre interior y exterior; dos están reservados para el comedor, y están amueblados con mesas para seis niños, y otros dos para el estar, amueblados con otros fútbolines y mesas para el juego. Estas divisiones no son rígidas: tanto el comedor como el estar pueden abrirse por los dos tercios del sub-módulo (alrededor de 3 metros) hacia la franja de comunicación, por medio de puertas correderas, y también otra puerta del mismo tamaño puede conectarlos entre sí. La apertura hacia el pórtico es amplia y puede ser modulada, con la evidente intención de generar continuidad entre dentro y fuera y expandir entre interior y exterior las actividades practicadas. De Carlo atribuye gran importancia a esta continuidad entre interior y exterior y, como observaremos, esto guía el diseño de la agregación. Además, estas divisiones de la célula en planta baja son totalmente indicativas. Observando, aunque de manera sumaria, la planta baja del edificio en su conjunto, se puede fácilmente notar como éstas se modifican: en particular, las áreas del comedor son las que pueden sufrir mayores variaciones dimensionales, hecho que se explica en referencia a la cantidad de los niveles superpuestos de cada célula, o sea respecto a la cantidad de niños que hay que juntar durante cada comida; es evidente como dichas variaciones implican otras consecuencias, como la contracción o la ampliación de las zonas de estancia, o del pórtico (Fig. 7).

ACUMULATIVO: LA AGREGACIÓN DE LAS CÉLULAS

Se decía que el contacto entre células contiguas se produce por un tercio del lado. Con esta sencilla regla se asocian las 21 células, más especiales (más grandes) de los servicios, mientras que la célula de aislamiento permanece aislada, aunque conectada por un porche. No hay duda alguna que Giancarlo De Carlo haya actuado según una lógica acumulativa. Se trata de hecho de un amontonamiento de objetos, o más precisamente, de módulos-objetos, si así se consideran las células. El resultado es una figura en planta aparentemente casual que, a una mirada más detenida, resulta generada con una atención precisa y reglas complejas y reconocibles (como siempre, por otra parte, en Giancarlo De Carlo), mientras que conceptos como *cluster* o *mat-building* se presentan de inmediato al observador: conceptos en el centro del debate arquitectónico de los años en los que se diseñó el edificio.

La agregación está en efecto guiada por la lógica de la compenetración entre espacios interiores y exteriores, con una ventaja para las actividades colectivas que son acogidas en estos espacios;

los volúmenes definen los espacios externos, y dichos externos tienen una precisa jerarquía: en progresión desde la calle, de hecho, se encuentra ante todo el semi-patio de entrada; a seguir el patio cerrado central, verdadero corazón del edificio; le siguen finalmente los tres semi-patios que se abren de manera distinta hacia el mar; esta impostación tiene precisas razones en la organización de las actividades (Fig. 8).

Se reconoce una voluntad de articulación que se aproxima a definir, pero también a fusionar, diversos dominios espaciales, obtenidos trabajando, en planta baja, sobre el límite entre exterior e interior, sobre los elementos de transición y sobre los umbrales; se trata de dispositivos que producen una experiencia del espacio rica, tipológica y apropiativa; como escribe Mc Kean, se reconoce “a rich hierarchy of places for children to be at home in and to explore”¹⁹. La planta baja de la colonia ofrece una secuencia de lugares diferentes, a pesar de la repetición que lo genera; para confirmarlo es suficiente notar cómo en las cotas altas las unidades volumétricas de base, las células, son siempre intactas y claramente reconocibles; al contrario, en planta baja, De Carlo actúa para fusionarlas / confundirlas, añadiendo cantidad de porche y restando cantidades de volumen que alteran el módulo-célula y transgreden la malla que controla el conjunto.

Es más, las células contiguas, exceptuando las 4 de cabecera, presentan siempre la asociación de los grupos higiénicos, pero en algunos casos el contacto entre volúmenes se produce también por continuidad de los dormitorios: el diseño de la célula se demuestra adaptable a diversas agregaciones y muestra su versatilidad. Lo que resulta extremadamente variable, en esta lógica acumulativa, es la posición de las ventanas de los dormitorios. Algunos de éstos últimos están abiertos en dos lados, otros en un lado sólo; es más, algunos tienen vistas abiertas hacia el paisaje, otros vistas limitadas a los patios.

¿Podemos decir que el éxito de esta acumulación es un *mat-building*? La del *mat-building* es una historia conocida, que remonta a la acción crítica del Team X y que fue compendiada por Alison Smithson cuando en 1974 publicó un artículo con el título “How to Recognize and Read Mat-Buildings”²⁰, del cual hoy reconocemos el valor de balance final ya que situaba una serie de experiencias de las dos décadas anteriores, pero también su valor preventivo, porque ya entonces Smithson había intuido que el tema de los *mat-buildings* habría podido tener un desarrollo considerable: hoy “se presentan como alternativa a la arquitectura objetual y escultórica”²¹.

¿Cuáles son los caracteres peculiares que reconocemos a los *mat-buildings*? Primero, se niegan en cuanto objetos, terminados y completos, reconocibles en una “forma”, proponiéndose por contra como organismos en proceso, modificables en el tiempo, aumentables y reducibles. Segundo, se proponen como dibujo de un tejido, es decir, de aquello que el movimiento moderno, con pocas excepciones, había desechado. Tercero, se constituyen por medio de la repetición de elementos sencillos; las diferencias se determinan por las diferentes colocaciones, secuencias, relaciones que, punto por punto, generan dichos sencillos elementos. Cuarto, rehúyen la idea de composición, de “cuerpo” albertiniana, la *concinnitas*, el círculo hermenéutico que une el todo a las partes; la composición es más bien remplazada por una idea de organización, suficientemente reconocible tanto para construir un orden, pero suficientemente elástico para admitir reconfiguraciones en el tiempo. Quinto, en virtud de las características precedentes, son complejos edificios flexibles, adaptables, capaces de acoger mutaciones del programa. Nos parece que estas características describen bien la colonia de Classe, que resulta por eso atribuible a la especie de los *mat-buildings*.

COMBINATORIO: LA ORGANIZACIÓN DEL ESPACIO

Si combinar, según la definición de diccionario, significa unir cosas diversas de manera que formen un compuesto según un criterio y para una finalidad determinada, lo que se quiere demostrar es que el criterio y el fin son, en este caso, la definición de determinados ámbitos espaciales que corresponden a diferentes niveles de socialización.

Resulta claro que una impostación de este tipo postula un axioma más general: o sea que entre espacios y comportamientos existe una relación biunívoca, en razón de la cual no sólo los espacios y comportamientos se influyen mutuamente, sino más bien la determinación de ciertas configuraciones del espacio terminan de impulsar ciertas prácticas sociales. Esto representa de hecho la tesis central del *estructuralismo arquitectónico*.

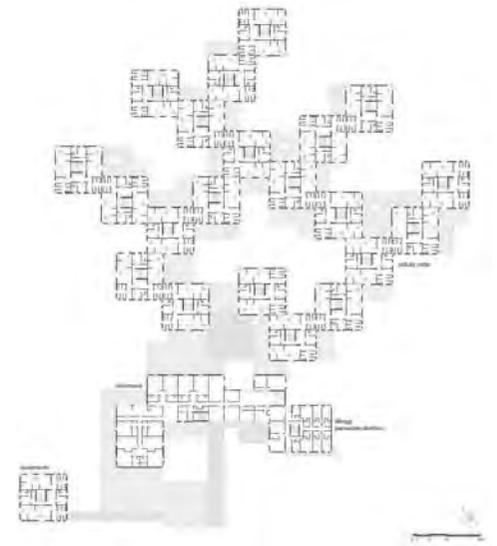


Fig. 8. Plano de la planta superior. Redibujado por Alessandra Bucci (basado en la reproducción fotográfica del dibujo en escala 1:100, conservada en el Fondo Giancarlo De Carlo), (AP IUAV).

19. MC KEAN, John, *Giancarlo De Carlo...*, cit., p. 14.

20. SMITHSON, Alison, *How to Recognize and Read Mat-Buildings: Mainstream Architecture as It Has Developed Towards the Mat-Building*, en *Architectural Design*, September, 1974.

21. “si presentano come l’alternativa all’architettura oggettuale e scultorea”. Lessico, en *Lotus International*, Diagrams, n. 127, June, 2006.

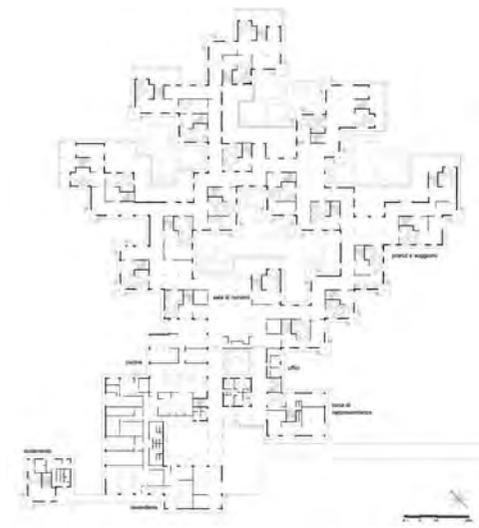


Fig. 9. Plano de la planta baja. Redibujado por Alessandra Bucci (basado en la reproducción fotográfica del dibujo en escala 1:100, conservada en el Fondo Giancarlo De Carlo), (AP IUAV).

La institución colonia marina de verano está invadida por un preciso proyecto escolar-educativo, y dentro de dicho proyecto se despliegan varios niveles de vida asociada, comprimidos entre el extremo de máxima individualidad y socialización nula —el niño duerme en su propia cama—, y el extremo de máxima colectividad y socialización —los grandes eventos interesan a la población entera de la colonia.

Ahora nuestro papel es evaluar cómo la arquitectura imaginada por Giancarlo De Carlo interioriza e interpreta espacialmente tales niveles de vida asociada y evaluar cómo esta interpretación responde a una lógica combinatoria de complejidad creciente.

El mismo De Carlo nos proporciona una clave de lectura. Sabemos que la colonia de Classe fue diseñada para acoger 800 niños: un número considerable; De Carlo se plantea la cuestión de cómo conseguir que los niños mantengan su propia individualidad sin que sean absorbidos por la masa. Dice De Carlo: "... cuando no hay alternativas al reunir grandes números de personas, es necesario descentrar, fraccionar, romper, la masa en tantos pequeños grupos donde los individuos puedan juntarse con su propio halo de pensamientos y acciones y reconocerse en sí mismos y en los otros"²². Esta afirmación parece ser el manifiesto de la organización espacial de la colonia, que conjuga los niveles de progresiva socialización con situaciones espaciales congruentes, marcando diversas territorialidades.

Si en efecto consideramos el conjunto desde un punto de vista distributivo, nos damos cuenta que se trata de un mecanismo "a pozo". Es decir, que la distribución horizontal existe, de hecho, sólo en planta baja, mientras que en los niveles superiores existen conexiones accesorias sólo entre dos grupos higiénicos contiguos. Esto responde a una precisa lógica de agregación social: la dirección horizontal es aquélla de la máxima colectividad, la dirección vertical es la de la progresiva individualización, que ve la comunidad recogida alrededor de la escalera reducirse progresivamente en grupos cada vez más limitados, hasta la comunidad de piso, al grupo del dormitorio, hasta la ya nombrada relación del "cara a cara".

Por contra, la planta baja es ciertamente el lugar de las actividades colectivas, pero resulta de todos modos policéntrica. A diferencia de la colonia de Riccione, los lugares colectivos son aquí mucho más difusos (no sin alguna elección fatigosa bajo el punto de vista de la gestión, como la distribución de las comidas desde la única cocina a tantos núcleos comedor). Contrasta este policentrismo con la sala reuniones con la cubierta a zigurat: y justo esta anomalía formal exalta su absoluta excepcionalidad en el policentrismo de la implantación (Fig. 9).

En estas relaciones entre lo social y la organización del espacio, parecen reflejarse los razonamientos acerca del cluster elaborados en el ámbito del Team X y del estructuralismo. Como decían los Smithson, la palabra *cluster* "indica un modelo específico de asociación"²³; o, como todavía mejor decía Jerzy Soltan: "The higher the level of clustering the greater must be the concern for community life. Conversely, in the basic cells, particular attention must be paid to individual needs, particularly for the real sense of privacy"²⁴. Esto es justamente el interés principal de Giancarlo De Carlo en la realización del proyecto: la identificación de la correcta organización espacial que tiene el papel de conducir a la forma no sólo los requerimientos programáticos, pero también una precisa instancia de balance entre individual y colectivo; los que se convertirá en uno de los trazos distintivos de la arquitectura de De Carlo.

ORIGINALIDAD Y AFINIDAD

El proyecto para la colonia de Classe presenta evidentes analogías con el orfanato de Ámsterdam diseñado por Aldo Van Eyck en 1955. Fundado este paralelismo, correcto y común, y considerando que Van Eyck presentó el orfanato en el congreso de Otterlo en 1959, al que participó también De Carlo, se podría llegar a suponer la existencia de una deuda del italiano hacia su amigo holandés.

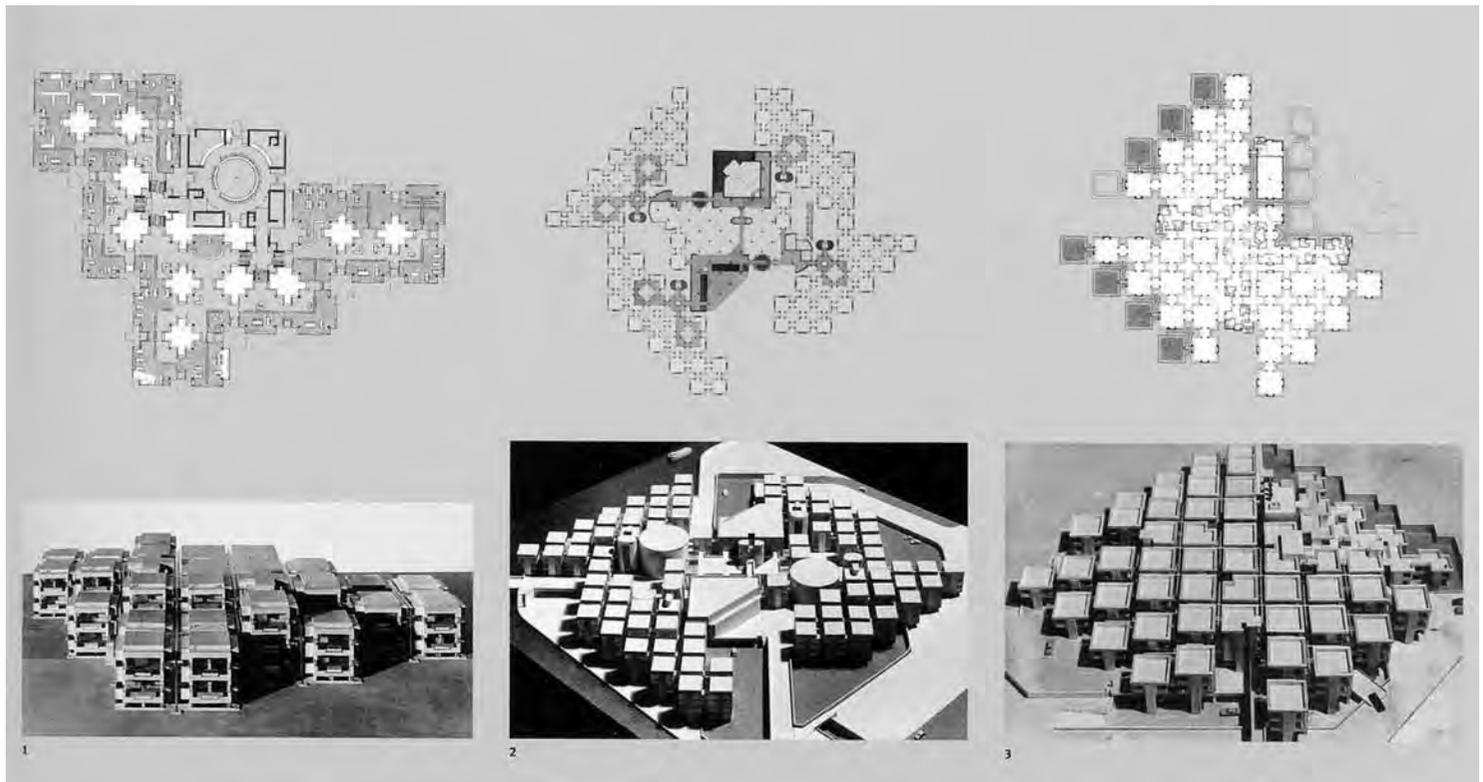
Esta hipótesis crítica, sin embargo, debe de ser descartada. Como se demostrará en las conclusiones, en efecto, De Carlo llega al diseño de la colonia De Classe por medio de una evolución de diseño autónomo, por medio de un recorrido de investigación claramente y conscientemente dirigido, pautado por episodios consecuentes y retroalimentado por precisas elecciones teóricas. La convergencia con el trabajo de Van Eyck puede ser detectada en varias ocasiones, a lo largo de la actividad de estos dos arquitectos, pero no hay que olvidar el juicio severo que De Carlo formuló acerca del trabajo del holandés a su regreso de Otterlo²⁵.

22. "...quando proprio non si può fare a meno di mettere insieme grandi numeri di persone, bisogna decentrare, frazionare, rompere, la massa in tanti piccoli gruppi dove gli individui possano continuare a ricongiungersi col proprio alone di pensieri e azioni e riconoscersi in se stessi e negli altri". BUNÀUGA, Franco, *Conversazioni con...* op. cit., p. 123.

23. "sta a indicare un modello specifico di associazione". SMITHSON, Alison e Peter, *Struttura Urbana*, Calderini, Bologna, 1971, p. 35.

24. SOLTAN, Jerzy, en: *Alison Smithson* (a cura di), *Team X Primer*, Studio Vista, London, 1968, p. 8.

25. Cf. L'ultimo convegno dei Ciam, en: DE CARLO, Giancarlo, *Gli spiriti dell'architettura*, (al cuidado de Livio Sichirollo), Editori Riuniti, Roma, 1992, p. 75 y ss.



Podríamos considerar algunos proyectos en los que se refiere el uno al otro, por afinidad de la lógica agregativa y/o de la configuración final, en los cuales la agregación celular es el carácter distintivo: el proyecto teórico para un pueblo (1955), redactado para el Team X, y las casas Ham Common en el Surrey (1955-58) de James Stirling; la casas Kingo en Helsingor de Jorn Utzon (1956-60); las casas para los obreros de la industria siderúrgica en Sesto San Giovanni de los BBPR (1957); el Churchill College de los Smithson (1959). Éstos (y otros) proyectos tienen en común un procedimiento compositivo aditivo, en virtud del cual la configuración global resulta de la asociación de un elemento sencillo que se repite n veces según las lógicas que a menudo se refieren localmente a razones hacia el lugar o el programa. Podríamos también conectar estas experiencias a algunas obras de Louis Kahn. Su idea de espacio delimitado y bien definido marca una clara diferencia al respecto de la idea modernista de espacio fluido y continuo; “Architecture comes from the making of a room”, escribió Kahn en uno de sus célebres croquis teóricos, añadiendo que un edificio es una sociedad de habitaciones. Algunos de sus trabajos, entre los cuales las casas Fruchter (1951-54) y Adler, ambas en Philadelphia (1954-55), el Jewish Community Center en Ewing Township (1954-59), el Research Institut for Advanced Science en Baltimore (1956-58), son el resultado de la adición de elementos similares, y son afectados por la influencia de los estudios de D’Arcy Thompson, recogidos en el célebre texto *Crecimiento y Forma / Crescita e Forma* (1943).

Pero, de modomás sencillo, diremos que estos trabajos comparten el connotado distintivo de una época de la arquitectura moderna, de la cual es difícil identificar con exactitud el principio, que encuentran sin duda en el *Cluster* su propia palabra clave y en el Team X el principal contexto evolutivo. Notamos, en fin, como mediante las experiencias descritas y los tres proyectos de 1961 en particular, Giancarlo De Carlo identifica una declinación personal de los temas que también comparte con los demás miembros del Team X, y madura un *modus operandi* propio, que dará sus resultados poco más adelante, en las leves colinas de Urbino (Fig. 10).

CONCLUSIONES

En el momento en que empieza a trabajar en el proyecto de Classe, Giancarlo De Carlo cuenta con poco más de una década de actividad profesional. Desde hace unos años ha iniciado su relación con Urbino, donde ha realizado la sede central de la Universidad (1952/60) y las casas en *crescent* para los empleados de la misma (1955); además ha iniciado los estudios para el plan

Fig. 10. Herman Hertzberger, proyectos de enfoque estructuralista. Plantas tipo y plásticos para los municipios de Valkenswaard y Ámsterdam y para las oficinas Central Beheer. (Tomado de HERTZBERGER, Herman, *Articulations*, Prestel, Munich, 2004, p. 85).

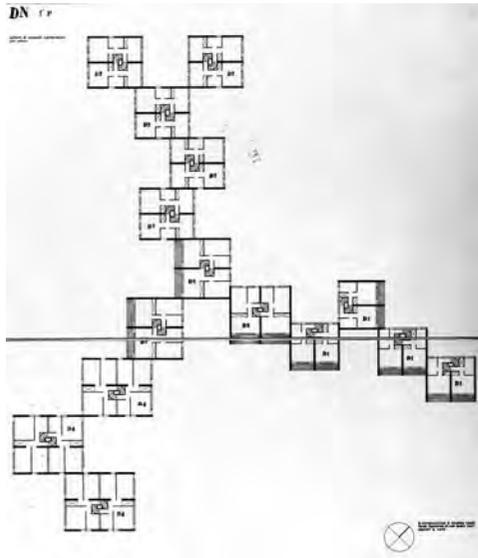


Fig. 11. Proyecto para residencias en Cesate, 1953. Concorso Fondo per l'Incremento Edilizio. (Fotografía de la propuesta DN. Fondo Giancarlo De Carlo, (AP IUAV)).

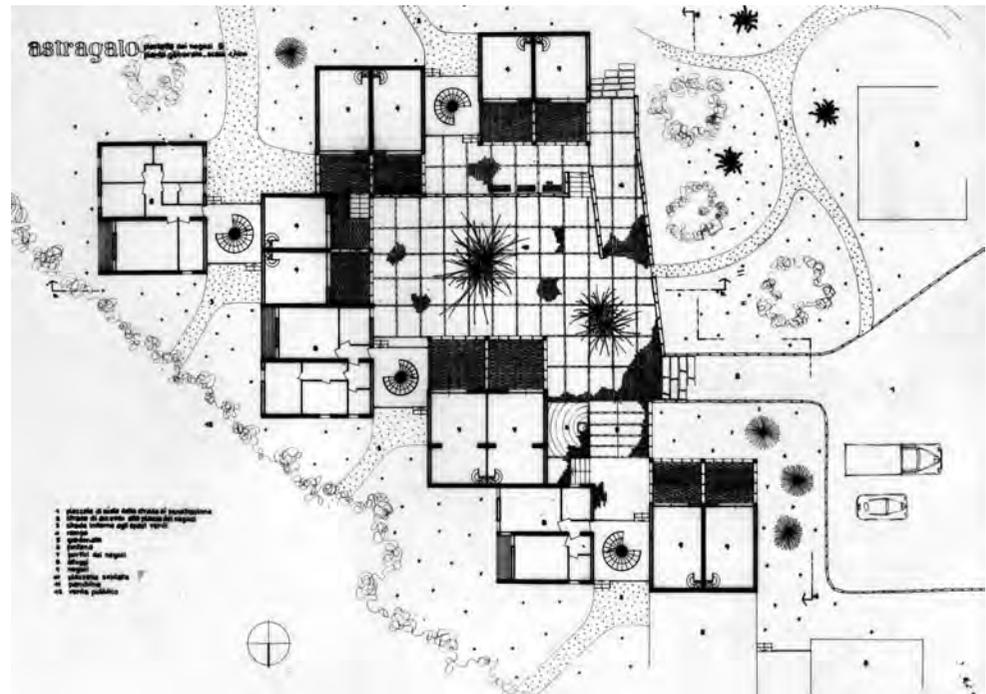


Fig. 12. Proyecto para residencias en Matera, 1954 (?). Concorso Astragalo. (Fotografía del dibujo de un espacio de vecindad. Fondo Giancarlo De Carlo, (AP IUAV)).

26. La INA-Casa era un programa nacional para la construcción de edificación residencial pública protegida, promovido por el estado italiano después de la Segunda Guerra Mundial.

27. Un corpus, sin embargo, bastante descuidada por la crítica y la historiografía decarliana: ausente en todas las monografías, con la excepción de aquella de Brunetti y Gesi de 1981, ha sido pero recientemente examinado de forma sistemática por SAMASSA, Francesco: *La stagione dell'Ina-Casa e il giovane Giancarlo De Carlo*, en: AA. VV. (a cura di Paola Di Biagi), *La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni '50*, Donzelli editore, Roma, 2001, pp. 293-308.

28. "Conta l'orientamento e conta il verde e la luce e potersi isolare, ma più di tutto conta vedersi, parlare, stare insieme. Più di tutto conta comunicare". DE CARLO, Giancarlo, "Casa d'abitazione a Baveno", en *Casabella-Continuità* n. 201, 1954.

29. "l'edificio residenziale diventa qualcosa di polinucleare". SAMASSA, F., *La stagione dell'Ina-Casa e il giovane...*, op. cit., p. 300.

30. "un'ampia indagine documentaria svolta in tutta Italia". *Dal QT8 al P.I.M.*, en: BRUNETTI, Fabrizio, *Fabrizio Gesi, Giancarlo De Carlo*, Alinea editrice, Firenze, 1981, p. 39.

31. "il repertorio formale straordinario che venne scoperto influenzò direttamente per molti anni l'architettura italiana nel suo sforzo di contatto con gli strati popolari". GREGOTTI, Vittorio, *Orientamenti nuovi nell'architettura italiana*, Electa, Milano, 1969, p. 53.

32. También según Marco De Michelis las fuentes para los proyectos para Baveno y para Matera "son indiscutiblemente identificables en aquella arquitectura espontánea y vernácula a la cual era dedicada la exposición de la Trienal de 1951" / "sono indiscutibilmente individuabili in quella architettura spontanea e vernacolare alla quale era dedicata la mostra della Triennale del 1951". DE MICHELIS, Marco, Introducción, en MIONI, Angela, *Etra Connie Occhialini* (a cura di), *Giancarlo De Carlo. Immagini e frammenti*, Electa, Milano, 1995, p. XIV.

33. DE CARLO, Giancarlo, "Studio per un nucleo residenziale", en *Casabella-Continuità* n. 201 del 1954, p. 33 y ss.

municipal general. Pero ha realizado también un conspicuo trabajo en el ámbito de la edificación residencial pública, para la INA-Casa²⁶, no en exclusivo, que consta de dieciséis proyectos de asentamientos residenciales: y es justo en este *corpus* de trabajos que tenemos que buscar las raíces del proyecto para Classe²⁷.

Es célebre la autocrítica que De Carlo hizo de su primer edificio residencial construido, las casas en galería (*case a ballatoio*) en Sesto San Giovanni (1950). La aplicación de los principios racionalistas se demostró ineficaz: los resultados no correspondían a las expectativas, el metodo resultaba abstracto, las prioridades de los habitantes eran distintas de las presuntas. "Cuenta la orientación y cuenta el verde y la luz y el poderse aislar, pero más que todo cuenta verse, hablar, estar juntos. Más que todo cuenta comunicar", escribió Giancarlo De Carlo como conclusión de esta experiencia²⁸; y en la base de esta reflexión empezó el proyecto para las casas de Baveno (1951), que constituye un cambio súbito en la dirección de su trabajo y el comienzo de una investigación que lleva hasta la colonia de Classe. En Baveno tanto la imposición volumétrica como la escritura arquitectónica abandonan la praxis racionalista: "el edificio residencial se convierte en algo polinuclear"²⁹ y un aire vernáculo caracteriza el diseño. Fabrizio Brunetti se ha cuestionado las causas de este giro repentino en la actitud de De Carlo. Además de la ya citada autocrítica, para Brunetti es necesario considerar el trabajo desarrollado por Giancarlo De Carlo para la exposición sobre la *Architettura Spontanea* (Arquitectura Espontánea) para la IX Trienal de 1951, que había sido construida sobre las bases de una vasta investigación documental desarrollada en toda Italia³⁰ y desarrollaba deliberadamente la investigación sobre la arquitectura rural presentada por Pagano y Daniel en la VI Triennale en 1936. La exposición de la Arquitectura Espontánea expresaba de forma completa la aspiración al realismo común entre los arquitectos italianos de ese periodo; tal y como escribió Vittorio Gregotti en una evaluación retrospectiva, "el repertorio formal extraordinario que fue descubierto influyó directamente para muchos años en la arquitectura italiana en su esfuerzo de contacto con los sectores populares"³¹.

Las premisas presentes en Baveno proporcionan resultados más maduros en dos proyectos de concurso posteriores, además similares: para Cesate y para Matera³². En referencia a nuestros objetivos es suficiente considerar el primero que GDC publica, junto con las casas en Baveno y a la autocrítica sobre Sesto San Giovanni —que no casualmente abre el artículo—, en *Casabella-Continuità*³³ (Figs. 11 y 12).

El proyecto para Cesate fue redactado en 1953 según las bases de concurso del *Fondo para l'Incremento Edilizio* constituido en el *Ministero dei LL.PP.* (Ministero de Obras Públicas) y consistía en un barrio residencial compuesto para un conjunto de cuerpos altos con lamas y de cuer-

pos bajos configurados en racimos. Nos ocupamos de estos últimos, que nacen como asociaciones de tres diversos tipos de células en dos pisos de diversas dimensiones, con alojamientos simples o dúplex, que pueden agregarse de varias formas. Basándose en la experiencia de Baveno, los racimos de células definen unas unidades de vecindad y determinan el carácter de los espacios exteriores, como prolongación al aire libre del habitar interior. Giancarlo De Carlo publica el trabajo exponiéndolo desde las plantas de las células, para presentar luego una casuística de sus asociaciones –una especie de árbol abierto–, llegando a presentar dos posibles configuraciones del barrio en dos diversos sitios.

En el estudio prioritario de la célula, en las configuraciones de las asociaciones y en la lógica aditiva en complejidad creciente basada en la repetición, se encuentran con gran evidencia las premisas del proyecto de Classe.

Y también el texto que acompaña las imágenes presenta importantes reflexiones metodológicas. Aparece aquí (¿por primera vez?), en el pensamiento y en los proyectos de Giancarlo De Carlo, la idea de participación: el arquitecto declama haber trabajado “en lugar que hacia una solución única y definida, hacia una serie de configuraciones abiertas y flexibles que pudiesen encontrar una definición únicamente en el momento y en las circunstancias de su aplicación. O sea que permitiesen a los grupos humanos llevar el peso de su presencia en la determinación de la estructura y de la forma de los organismos en los que viven”³⁴.

Pero entre las experiencias conducidas en el proyecto de las residencias y los tres proyectos de 1961 debemos todavía colocar un eslabón, que es el proyecto para la estancia de montaña de Cornigliano, de 1959-60³⁵, un concurso en que De Carlo fue admitido a la segunda fase, sin resultar ganador. Se trata de una colonia de montaña en el que, en términos de programa y por primera vez propone las cuestiones que resultarán más tarde centrales en los tres proyectos de 1961: un razonamiento acerca del gradiente público de los diferentes espacios, la relación entre el ámbito individual y el ámbito colectivo, entre núcleos habitativos, servicios y espacios de distribución, entre espacios internos y externos.

El proyecto se compone de tres partes principales: núcleo de residencia de los niños y relativos espacios colectivos (salas de estar y comedores), núcleo de administración y personal, núcleo biblioteca y gimnasio. Los tres núcleos se disponen con amplitud en la meseta, conectados por los recorridos y unidos por la misma ubicación. Cada núcleo sin embargo presenta un esquema volumétrico propio: el núcleo de las residencias, en racimo, en tres grupos conectados por el episodio central de las cocinas; el núcleo de la administración, configurado en patio (abierto en la primera fase, cerrado en la segunda); el núcleo de la biblioteca y gimnasio, a franjas volumétricas, con cubiertas a veces muy tendidas.

El proyecto no aparece resuelto; y esto porque los tres núcleos aparecen excesivamente heterogéneos, a pesar de ser la intención de Giancarlo De Carlo, que en esta ocasión ha decidido adoptar un lenguaje de diferencias.

A los efectos de nuestra reflexión, este proyecto interesa no sólo porque De Carlo se enfrenta por primera vez con el tema de la colonia, sino más bien por la solución de los núcleos residenciales. Como en Classe, estos se repiten y no se unen por una porción del lado; como en Classe presentan salas de estar y comedores en planta baja y los dormitorios en la planta superior: en este caso en un único nivel; como a Classe, la escalera ocupa una zona interna de la célula; como en Classe, el piso superior los dormitorios, aquí pensados para un mayor número de camas, están asociados una habitación para el responsable y relativo servicio.

De forma diferente a Classe, sin embargo, el diseño de la planta baja y la agregación de las células, son esquemáticas: faltan de hecho aquellas trasgresiones a la malla y aquellas alteraciones de las unidades volumétricas que serán esenciales en el proyecto ravennate.

Algunas sutilezas en el diseño de los espacios merecen ser destacadas: el núcleo central de cada una de las células residenciales está realizado, tanto en planta baja como en planta primera, respecto del forjado a su alrededor. Esto permite, en planta baja, enmarcar un umbral espacial, de identificar la zona dedicada al comedor al respecto de las áreas de juego y de estar que la rodean, pero sin interrumpir la continuidad perceptiva del espacio; y en planta primera de ventilar e iluminar fácilmente el núcleo de servicios, haciéndolo sobresalir en el centro de las cubiertas. Pequeñas atenciones y experimentos que darán sus resultados en los proyectos de 1961 (Fig. 13).

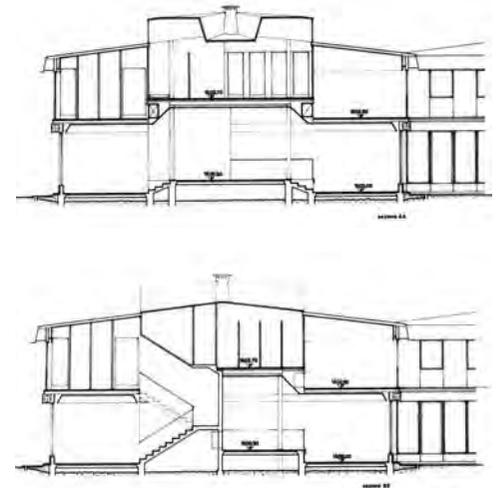


Fig. 13. Proyecto para una residencia en montaña, 1959-60. Concurso Cornigliano. (Fotografía del dibujo de las secciones de la célula, escala 1:50. Fondo Giancarlo De Carlo, (AP IUAV)).

34. “anziché verso una soluzione unica e definitiva, verso una serie di impostazioni aperte e elastiche che potessero trovare una definizione soltanto nel momento e nelle circostanze della loro applicazione. Che permettessero, cioè, ai gruppi umani di portare il peso della loro presenza nella determinazione della struttura e della forma degli organismi nei quali vivono”. Ibid.

35. Más exactamente, aún antes, en 1959, Giancarlo De Carlo se involucra en el proyecto para el jardín de italo-suizo. Se trata sin embargo de un antecedente de escaso peso, sea porque el programa, a pesar de ser similar en sus contenidos, es cuantitativamente muy reducido respecto al de las colonias, sea porque la hipótesis desarrollada por el arquitecto en un cuerpo único, aunque muy articulado, se dispone en una dirección diferente; sea porque, finalmente, el proyecto no parece ofrecer relevantes razones de interés.

36. Sabemos en efecto que el archivo fotográfico Giancarlo De Carlo nos ha llegado prácticamente intacto. Hay entonces que suponer que los demás elaborados fotográficos no se hayan hecho fotografiar.

APÉNDICE. NOTA ARCHIVÍSTICA

La ordenación del fondo GDC del *Archivio Progetti dello IUAV* al cuidado de Francesco Samassa (2004), no registra este trabajo; la situación cambió cuando, en 2007, el estudio Giancarlo De Carlo & Associati/MTAA ha cedido al *Archivio Progetti* también el archivo fotográfico del estudio. La caja nº 81 (con este número estaba clasificada la *Colonia di Classe* en el listado de proyectos del estudio de Giancarlo De Carlo) contiene las placas fotográficas de una parte de los planos originales eliminados en 1972 y permite conocer y estudiar este trabajo.

Las placas representan: cuatro láminas de las cuatros plantas en escala 1:100 de los cuatro niveles del edificio; tres láminas contienen cuatro alzados y cinco secciones; una lámina es un detalle en escala 1:50 de la célula base del artefacto, en planta baja y en planta primera, completada por un esquema que ilustra las modalidades de asociación de las mismas células y una posible variación del mobiliario del dormitorio; una lámina de detalle constructivo en escala 1:20 representa extractos de plantas, secciones y de un alzado. La caja contiene además dos impresiones fotográficas del alzado hacia la calle, en dos tomas, una desde abajo y otra desde arriba. El material es entonces suficiente para una comprensión completa y clara del proyecto.

En cuanto al aspecto archivístico, es oportuno evidenciar que las nueve láminas ilustradas por medio de las placas, contienen 19 dibujos. Se trata entonces de un número bien diferente de las 38 láminas anotadas en el listado de 1972. Puede avanzarse la hipótesis de que hayan existido elaboraciones gráficas para obtener la licencia de obras, o modificados de proyecto sucesivos; ese mismo elenco recuerda, en efecto, que el acontecimiento se prolongó hasta 1966 antes de quedarse en un punto muerto. Resulta evidente la ausencia de un plano de emplazamiento general y de las memorias o documentos integrantes de los planos, capaces de completar el cuadro de las informaciones en referencia a los requerimientos, a la normativa y a los vínculos que el proyecto debía cumplir, al recorrido administrativo y de autorización, respecto a las elecciones de base del mismo proyecto.

Sin embargo el hecho de que Giancarlo De Carlo hubiese realizado un reportaje fotográfico de los elaborados que nos han llegado, además del hecho de que éstos por sí solos definen un proyecto básico completo y definido en todos sus aspectos –incluidos aquellos estructurales– nos autoriza a considerar este proyecto como un trabajo terminado, estructurado según una precisa idea de proyecto y completamente desarrollado.

LOOS SEGÚN ROSSI: TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN *CASABELLA-CONTINUITÀ*

Mariano González Presencio

La publicación del artículo “Adolf Loos: 1870-1933” de Aldo Rossi en el número 233 de la revista Casabella supuso un auténtico punto de inflexión para la consideración crítica de Loos. Más allá de la recuperación de su figura, detrás del número monográfico dedicado al arquitecto austriaco se encontraba una operación crítica auspiciada por Ernesto Rogers, director de la revista, y el propio Rossi para propiciar una relectura de las bases y del desarrollo de la arquitectura moderna en clave racional que estableciera unas nuevas relaciones entre tradición y modernidad.

Palabras clave: *Adolf Loos, Aldo Rossi, Casabella-Continuità*

Keywords: *Adolf Loos, Aldo Rossi, Casabella-Continuità*

La fortuna crítica de Adolf Loos en el panorama europeo inició un nuevo rumbo con la aparición en 1959 del número 233 de la revista milanesa *Casabella* –en realidad *Casabella-Continuità* ya esos años– con una serie de artículos dedicados a la figura del arquitecto austriaco. El primero de ellos lo firmaba el entonces director y alma de la revista Ernesto Rogers y llevaba el intencionado título de “Attualità di Adolf Loos”. Otro de los artículos, titulado “Ricordo di Adolf Loos”, venía firmado por Richard Neutra y contenía una evocación del maestro vienés por parte de quien fue uno de sus discípulos en Viena en la primera posguerra. En la revista también se recuperaban un breve comentario de Gropius que se publicó en 1931 en París en la revista *Vient de Paraitre*, en un número titulado genéricamente *Hommage à Adolf Loos*, y el obituario escrito por Persico en 1933, en la propia *Casabella*, en la muerte de Loos, “In memoria di Adolfo Loos”¹. Pero si este número de *Casabella* es relevante para la fortuna crítica de Loos es, sobre todo, por el ambicioso artículo firmado por Aldo Rossi “Adolf Loos: 1870-1933” que marcaría un nuevo espacio crítico para la consideración de la obra –tanto escrita como construida– de Loos, siendo, además, su publicación uno de los actos fundacionales del neoracionalismo italiano, la revisión más profunda y rigurosa que se ha realizado en la segunda mitad del siglo pasado sobre los principios básicos de la tradición moderna.

La importancia de este número de la revista, por tanto, no se limita a las posibles implicaciones que se derivarían de su aparición para la consideración historiográfica de Loos con el rediseño de su valoración crítica; sino que detrás de este retorno al primer plano del debate arquitectónico del pensamiento de un arquitecto como Loos, que parecía aparcado en las historias de la arquitectura moderna con su importante pero secundario papel, existía un trasfondo teórico de mayor calado que tenía que ver con el proceso revisionista que sobre la modernidad y sus dogmas habían iniciado un determinado grupo de arquitectos italianos. Con su breve artículo introductorio, Ernesto Rogers reivindicaba la validez de la enseñanza del arquitecto vienés para una cultura como la italiana de posguerra que intentaba encontrar una dimensión propia y una línea autónoma de tendencia a través de una atenta relectura y un análisis crítico de la obra de los maestros².

EL CONCEPTO DE ‘CONTINUIDAD’ EN ROGERS

La revista *Casabella* había reanudado su edición después del largo paréntesis bélico y posbélico –en la posguerra aparecieron sólo tres números de forma asistemática– en enero del año 1954. Esta nueva serie vendría marcada por la personalidad de su director, Ernesto Nathan Rogers, ya para entonces una de las referencias críticas de la cultura arquitectónica italiana de posguerra³.

En esta nueva etapa de la revista Rogers introdujo un cambio en su cabecera que pasó a llamarse *Casabella-Continuità*. El cambio era argumentado en el primer número de la nueva serie por el propio Rogers en un editorial –titulado precisamente “Continuità”– en el que señalaba las dis-

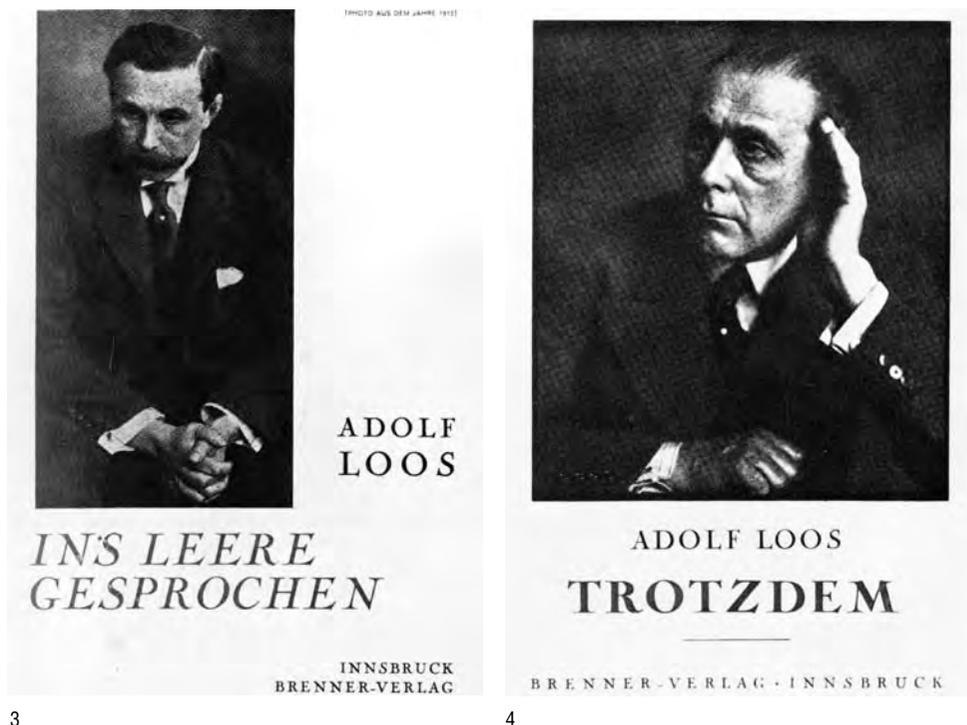


Fig. 1. Retrato de Adolf Loos por Trude Fleischmann, firmado por el arquitecto.

Fig. 2. Retrato de Aldo Rossi en los años sesenta. (FERLENGA, A. (ed.). *Aldo Rossi. The life and works of an architect*, Electa, Milano, 1999).

1. Este texto, realmente no era más que un brevísimo comentario dedicado a la figura recientemente desaparecida. Sin embargo, a pesar de su brevedad y de su comprensible tono hagiográfico, merece destacarse porque se contenían en él algunas ideas que tendrían bastante eco en la historiografía inmediatamente posterior. Hay en primer término una referencia bibliográfica a la monografía de Kulka y a los *Festschrift* publicados con motivo de su sesenta cumpleaños como principales testimonios sobre el trabajo y los alcances de Loos. A continuación, en el obituario se introduce una metáfora que marcaría de manera nítida la consideración crítica de Loos por la potencia de su capacidad de sugerencia: Persico compara al arquitecto que acababa de fallecer con Juan el Bautista predicando en el desierto, y señala que su destino habría sido el de corroer, agitar y soñar. Loos, siguiendo el símil, es recordado por Persico como un ‘apóstol’ que habría luchado con todas sus fuerzas contra la inflación del ornamento, pero a quien los conservadores de la Europa Central no habrían perdonado nunca su diagnóstico y las nuevas generaciones habrían dejado aislado porque lo habían considerado excéntrico y poco cordial, practicando con él la injusticia de dejarlo fuera de las exposiciones de Stuttgart del 27, Karlsruhe en el 30 o Praga en el 31. Este aislamiento lleva a Persico a calificar a Loos como ‘una especie de moderno Diógenes’ para terminar anunciando que la quinta Trienal de Milán ilustraría su obra entre las de los ‘Maestros’. Cfr. PERSICO, E., “In memoria di Loos”, en *Casabella* n. 10, octubre de 1933, p. 45.

Figs. 3 y 4. Portadas de los dos libros publicados por Loos, Innsbruck 1930 y 1931.



2. Cfr. BONICALZI, R., "Un maestro per i neorazionalisti", en *Casabella*, n. 382, 1973, pp. 14-15.

3. En los años inmediatamente posteriores a la guerra había sido el director de otra influyente revista italiana, *Domus*, puesto que abandonaría en 1947. Cfr. ROGERS, E.N., "Saluto", en *Esperienza* ..., pp. 127-129. Este es el artículo con el que Rogers se despedía de la dirección de *Domus* en el número 223-25 correspondiente a octubre-diciembre de 1947.

4. "El indicador, el signo de este modo nuestro de sentir está en la palabra *continuità*, que hemos impreso sobre el viejo título porqué queremos recordar el empeño que hemos asumido: que se encuentra en la modestia de aceptar una herencia y en la presuntuosa esperanza de ser capaces de administrarla". ROGERS, E.N., "Continuità" en *Esperienza*..., pp. 130-131. Este editorial apareció en el número 199 de *Casabella-Continuità* en enero de 1954.

5. Cfr. *Ibidem*, p. 131. La novedosa introducción en el debate sobre la arquitectura moderna del concepto de tradición que proponía Rogers, que derivaba de su voluntad de continuidad con el pensamiento histórico de Edoardo Persico, había surgido antes en el crítico napolitano como fruto, por un lado, de su formación histórica junto a Lionello Venturi en Turín y de la asimilación del concepto de gusto defendido por el historiador y, por otro, de su actitud respecto del ejercicio de la crítica, construida al hilo de la contingencia de los acontecimientos que se producían ante sus ojos, sin los pronunciamientos *a priori* característicos de casi toda la crítica de vanguardia. Por otra parte –y este aspecto alcanzaría una honda relevancia en el pensamiento de Persico y en la historiografía italiana posterior– el concepto de gusto heredado de Venturi traía aparejada, en su condición contingente, la noción de la inexistencia de rupturas en el curso histórico. Para Persico no existía conflicto entre gusto moderno y tradición, sino que lo que había era continuidad entre pasado y presente, porque –en palabras de Renato De Fusco– tanto gusto como tradición son conceptos que tienen sobre todo un significado de presencia activa y de participación histórica. Cfr. DE FUSCO, R., *La idea de arquitectura*, G. Gili, Barcelona, 1976, pp. 206 y ss.

6. "Coherencia, tendencia, estilo no son sinónimos, sino tres momentos del proceso histórico en el cual se determina el fenómeno artístico. Coherencia es la cualidad necesaria al artista para establecer sus propias relaciones con el mundo moral...; tendencia es la deliberada traducción de sus *çactos*? en un bien definido *çsolco*? intelectual. Estilo es la expresión formal de la coherencia y de la tendencia. ROGERS, E.N., "Elogio della tendenza", en "Esperienza...", p. 124. Este breve artículo se publicó por primera vez en *Domus*, n. 216, diciembre de 1946.

7. Cfr. *Ibidem*, pp. 125-126.

8. "No seamos ni idólatras, ni iconoclastas: amamos a los Maestros (de la historia contemporánea y de la pasada), reconociendo, con gozo, el alimento que hemos recibido con su ejemplo, pero no renunciamos a la parte más celosa de nuestro espíritu que reservamos al juicio sereno de nuestra experiencia". ROGERS, E.N., "Continuità", p. 131.

3

4

tintas valencias programáticas que el término representaba para el nuevo equipo rector de la publicación, dotado de una intencionalidad que iba mucho más lejos que el simple deseo de caracterizar nominalmente una etapa concreta de la revista.

En primer lugar se proponía, una continuidad con la obra crítica desarrollada por Persico y Pagano, quienes habían conducido la revista "antes de los años oscuros, hacia la meta siempre pospuesta de las definiciones, de los descubrimientos, de las invenciones, de la fantasía". Una continuidad que obligaba a una coherencia con el propio momento histórico y, por tanto, a la búsqueda de la propia originalidad "como ellos afirmaron la suya propia"⁴. No se trataba de una elegante llamada a la nostalgia de épocas más optimistas, sino la manifestación consciente de un posicionamiento muy madurado respecto de las relaciones que debían darse en el seno del binomio tradición y modernidad y que encontraba su primer fundamento en las ideas críticas defendidas por Persico y Pagano en la etapa anterior. Continuidad para Rogers –como antes para Persico– significaba conciencia histórica y, por tanto, tradición⁵.

Ya en 1946, desde las páginas de la revista *Domus*, Rogers había proclamado su particular visión del proceso histórico que determina el fenómeno artístico, introduciendo un término que marcaría el debate crítico y productivo en la arquitectura italiana de los años cincuenta y sesenta: la 'tendencia'⁶. La expresión significaba para Rogers una responsable opción intelectual y un concepto de progreso que parecía oponerse al defendido por la ideología ortodoxa del Movimiento Moderno, en la medida en que derivaba de una consideración indisoluble de la secuencia entre pasado presente y futuro, con la consecuente identificación entre crítica y juicio histórico⁷.

Tampoco consistía –por lo menos así lo defendía Rogers– en una actitud conservadora ni historicista, descalificaciones aducidas desde cierta crítica para algunas de las realizaciones arquitectónicas del BBPR, sino en una determinada concepción de la modernidad y del diálogo con la historia que obligaba a ensanchar el universo de modelos de los que aprender o de maestros a los que estudiar tanto en el tiempo como en el espacio, a la vez que exigía una distancia e independencia crítica respecto de ellos⁸.

El concepto de 'continuidad' encarnaba en el pensamiento de Rogers el cambio constante en el seno de una tradición; lo contrario a la crisis, a la ruptura, a la revolución, que es el momento de discontinuidad producto de la aparición de factores nuevos. Había perdido sentido –estas ideas las escribía Rogers en 1957– la polémica que construyeron los pioneros para justificar sus propias acciones 'contra' el ambiente que les rodeaba. Resultaba ingenuo aquel espíritu de cruzada, aquel maximalismo que otorgaba patente de modernidad por aspectos tan periféricos como la opción por la cubierta plana. No se justificaba la artificiosa fractura abierta entre pro-



5

gresistas y reaccionarios, entre tradicionalistas y artistas de vanguardia: “No basta con ser genéricamente modernos, es necesario especificar el significado de tal modernidad”⁹. Porque el gran equívoco había seguido para Rogers cuando el Movimiento Moderno se había visto reducido a mero repertorio formal y no se había valorado que su enseñanza más importante derivaba del establecimiento de unas nuevas relaciones entre formas y contenidos, en el seno de la fenomenología de un proceso histórico-pragmático siempre abierto, que excluía cualquier apriorismo en la determinación de esas relaciones¹⁰.

Lo que Rogers estaba proponiendo en esos años era una relectura crítica de los fundamentos de la modernidad que permitiera su inserción en la historia y omitiera la consideración ingenua de su excepcionalidad ahistórica. Porque para el líder del BBPR “no es obra moderna aquella que no tenga auténtico fundamento en la tradición”. Una tradición cultural universal que supone una continuidad en el tiempo y en el espacio. Que se corresponde con un lenguaje internacional que desdeña tanto el cosmopolitismo anodino como el folklorismo demagógico, que está hecho de “mutua comprensión, donde cada uno pueda contribuir con su libertad interior y el aporte cultural característico de la región en la que actúa”¹¹.

Esta nueva exploración alcanzaría, también, a la consideración crítica de aquellos arquitectos de principios de siglo que habían sufrido el rechazo por parte de los pioneros del Movimiento Moderno; desde esta nueva perspectiva histórica, los primeros podían ser considerados en su carácter específico sin necesidad de polemizar con ellos para poder afirmar la obra propia¹².

En esta última afirmación Rogers se estaba refiriendo de manera fundamental al debate —entonces de actualidad en la arquitectura italiana— sobre el creciente interés por una revalorización histórica de la experiencia del *Liberty*, estilo que había sido anatematizado por los arquitectos que abrazaron la causa de las vanguardias. Rogers reclamaba un análisis desapasionado de aquellos valores positivos que podían extraerse del período entonces revisado, pero este análisis debía evitar una recuperación de tono literario y nostálgico que habría introducido en el debate arquitectónico contemporáneo unos valores de carácter ahistórico, ya que éstos sólo podían tener sentido si se relacionaban con la concreta realidad cultural del tiempo en el que fueron formulados.

Una revisión crítica del pasado reciente a la luz de unos planteamientos semejantes a los formulados por Rogers tenía forzosamente que tropezarse con la figura de Loos por variados motivos. En primer lugar por las similitudes existentes entre la problemática histórico-artística alrededor del *Liberty* y la generada en torno al debate sostenido entre Loos y la Secesión. Pero, sobre todo, por la coartada que podía prestar el pensamiento de Loos para la concreta posición intelectual argumentada por Rogers¹³.



6

Fig. 5. Rogers con el resto del BBPR antes de la guerra. (PIVA, A. (ed.), *BBPR a Milano*, Electa, Milano, 1982).

Fig. 6. Perspectiva de la Torre Velasca. (PIVA, A. (ed.), *BBPR a Milano*, Electa, Milano, 1982).

9. ROGERS, E.N., “Continuità o crisi?”, en “Esperienza...”, p. 203. Artículo publicado en *Casabella-Continuità* en el n. 215 de abril-mayo de 1957.

10. Cfr *Ibidem*, p. 205.

11. ROGERS, E.N., “Continuità”, p. 132.

12. ROGERS, E.N., “Continuità o crisi?”, p. 207.

13. No hay que perder de vista que el arquitecto austriaco se había puesto de cierta actualidad en Italia con la publicación en italiano por la editorial *Il Balcone* de Milán en 1956, de una pequeña monografía titulada escuetamente *Adolf Loos*, escrita por su íntimo colaborador Ludwig Münz, que fallecería un año más tarde. El texto de este libro de Münz sería después recogido por *Künstler* e incorporado a la monografía alemana de 1964 *Der Architekt Adolf Loos* que se editaría firmada por ambos autores a pesar de que la desaparición de Münz se había producido varios años antes.

Fig. 7. Aldo Rossi. La influencia de Loos: Villa ai Ronchi en Versilia, 1960. (Fotografía y maqueta. FERLENGA, A. (ed.), *Aldo Rossi. The life and works of an architect*, Electa, Milano, 1999).



Así, al revisar la figura del arquitecto austríaco, Rogers no se proponía sólo reubicar a Loos en el lugar que debía corresponderle en el olimpo de los maestros de la arquitectura moderna, sino declarar polémicamente la absoluta vigencia de sus enseñanzas:

“El interés por Loos tiene el valor de una opción: él se encuentra entre aquellos que pertenecen a nuestro mundo.

La actualidad de Adolf Loos no consiste propiamente en reconocer que ya se haya realizado su mensaje y que la arquitectura de hoy pueda aquietarse en las posiciones alcanzadas; se trata más bien de constatar el incumplimiento de los que luego han venido respecto de su ejemplo y de las sugerencias positivas de su pensamiento; incluso también las erróneas ilaciones perseguidas de manera superficial por muchos”¹⁴.

En el artículo que abrió el número 233 de la revista, dedicado a Loos, Rogers reclamaba una nueva dimensión crítica para la figura de Loos y su nueva historización en el seno de una actividad que debía erigirse sobre la operatividad de la crítica. Una reintegración histórica necesaria tanto más en la medida en que el tratamiento otorgado a Loos –también a otros– por parte de los maestros de racionalismo ofrecía un claro perfil de ahistoricidad. No se molestaron en analizarlo en relación con su tiempo y la real influencia ejercida por él en sus contemporáneos o en las generaciones inmediatamente posteriores, sino que sólo valoraron de su arquitectura aquellos aspectos de la misma que sugerían proximidad con las propuestas realizadas por los propios maestros.

Esta deshistorización reductiva había supuesto –argumentaba Rogers– el aislamiento de algunas expresiones plásticas de determinadas obras de Loos o de alguno de sus aforismos que habían quedado desgajados del conjunto de su compleja enseñanza.

Y contra ello venía a defender Rogers la pervivencia de la que para él era la enseñanza central de Loos, el impulso moral que imprime a su actividad arquitectónica: “el sentido económico-social de las acciones, insertas en un contexto progresista”¹⁵.

Para Rogers, la oposición de Loos a la arquitectura de la Secesión y su emblemático artículo “Ornamento y delito” no podían entenderse en su justa medida fuera del contexto en que se produjeron, sin el análisis profundo de la realidad del particular clima cultural que las albergó: “debe quedar claro que el pasado no puede ser considerado ni como un modelo a repetir, ni como un esquema a rechazar, sino como un momento de la experiencia a evaluar en toda la complejidad de la evolución fenomenológica”¹⁶.

El valor de Loos, por tanto, no residía en su consideración como adelantado o profeta de otros, sino que emanaba de su propio mensaje poético que era válido en sí mismo como permanente fuente de inspiración:

“La actualidad de Adolf Loos, además de su valor, que le coloca de todos modos entre los grandes, está en el haber afrontado todo el conjunto de los problemas de su época que permanecen en la nuestra: la relación entre producción y arquitectura considerada como objeto de consumo; el lenguaje arquitectónico hasta en sus instancias más representativas y monumentales; la adhesión a la racionalidad de los materiales y del construir (...); la posibilidad de ser decorativo sin complacerse en el ornato (...) y, finalmente, la continua verificación del estilo en el ámbito de un juicio moral en lo que, a pesar de que no sea de su agrado, se parece a un Van de Velde, a un Gropius, y a los personajes más significativos de la historia de la arquitectura contemporánea”¹⁷.

Todas estas ideas las exponía Rogers en la presentación del ya citado número de *Casabella-Continuità* que albergaba una operación crítica de ambición notable respecto de Loos. Una operación que encontraba su base en la publicación por primera vez en Italia de dos textos de Loos –nunca antes había sido traducido al italiano¹⁸– y que eran precisamente el fundamento del

14. ROGERS, E.N., “Attualità di Adolf Loos”, en *Casabella-Continuità*, n. 233, noviembre de 1959, p. 3.

15. *Ibidem*, p. 3.

16. *Ibidem*, p. 3. Rogers aquí no puede evitar establecer un paralelismo entre la Secesión y el *Liberty* italiano y terciar, a través de la revisión de la figura de Loos, en la polémica instalada en esos momentos en el seno de la cultura arquitectónica italiana sobre la recuperación por parte de algunos de sus más señalados representantes de ciertos valores de una corriente arquitectónica –el *Liberty*– que no había gozado de un adecuado reconocimiento crítico.

17. *Ibidem*, p. 3.

18. Hasta 1972 no se publicarían de un modo orgánico los escritos de Loos bajo el título de *Parole nel vuoto* en una traducción de Sonia Gessner en una edición que iba precedida por una introducción de Joseph Rykwert que más tarde Rossi calificaría de “tan decorativa como superficial” ROSSI, A., “Introduzione” en LOOS, A., *La civiltà occidentale. Das Andere e altri scritti*, Zanichellii, Bologna, 1981, p. 7. No obstante, esta afirmación de primicia en la traducción al italiano de Loos es incierta; por lo menos existen dos traducciones anteriores de artículos de Loos debidos a Giuseppe de Finetti, el único alumno italiano de la Escuela de Construcción de Loos. El primero de ellos “Ornamento e delitto” fue publicado en la misma *Casabella* en 1934 y el segundo “La città di Potekin” en 1945 en *La Città*. Así se recoge en la investigación todavía inédita de Francesca Fiorelli, “Mirando hacia Norte. La lección de Loos en la experiencia moderna de la arquitectura italiana, años 20-30”, Pamplona, 2009.



Fig. 8. Fiesta por el sexagésimo cumpleaños de Loos el 10 de diciembre de 1930 en la villa Müller de Praga.

número monográfico dedicado al arquitecto austríaco. Para la ocasión, como no podía ser de otra manera, los artículos elegidos fueron “Ornamento y delito” y “Arquitectura”, auténtica columna vertebral del pensamiento de Loos. El objetivo era distinto en cada caso; de “Ornamento y delito” se pretendía una relectura que pusiera de manifiesto las erróneas interpretaciones de las que había sido objeto el texto, mientras que “Arquitectura”, del que Rossi discutiría algún pasaje, era propuesto como punto de apoyo para una propuesta mucho más ambiciosa, una nueva redefinición del propio concepto del oficio de la arquitectura a la luz de una idea alternativa de modernidad.

LOOS SEGÚN ROSSI

Como ya se ha apuntado, la operación crítica que Rossi desarrolló en el número 233 de noviembre de 1959 de *Casabella-Continuità*, a partir del encargo que le hizo Rogers de preparar un número monográfico dedicado a Adolf Loos, trascendió en mucho la mera recuperación histórica de una figura de cierta importancia injustamente reducida al olvido. Lo que Rossi se planteó fue una nueva exégesis de Loos que, desde su profundidad y especificidad, supusiera una revisión a fondo del concepto excluyente de modernidad acuñado por la vanguardia europea en el período de entreguerras. Loos sería para Rossi el necesario punto de apoyo en el que fundar una nueva formulación verdaderamente racional del binomio modernidad-tradición.

El sustento teórico de esta operación crítica lo constituía el amplio artículo que con el título “Adolf Loos: 1870-1933” escribió el propio Rossi para acompañar la monografía¹⁹. La rotunda y comprensiva formulación de su título ya manifestaba la ambición con la que estaba escrito; no se trataba de glosar algún aspecto parcial de la obra –literaria o construida– de Loos o sacar a la luz algún episodio no conocido, sino de leer de nuevo aquellos acontecimientos de la vida y trabajo de Loos sobre los que la historiografía moderna ortodoxa había desarrollado la interpretación crítica admitida como canónica.

Resulta significativo que Rossi, como Persico en su obituario del 33, comenzara su artículo recordando aquella fiesta que el círculo de amigos íntimos de Loos organizó con motivo de su sexagésimo cumpleaños y los testimonios de personalidades que habían tenido ocasión de conocer a Loos que afloraron con tal motivo –los *Festschrif*–; al mismo tiempo que ponía de manifiesto la necesaria excepcionalidad de alguien capaz de suscitar tales testimonios –y por tales firmas–, Rossi ofrecía una cierta definición de intenciones haciendo ver que no se iba a dejar llevar en su análisis sobre Loos de las interpretaciones establecidas por la crítica posterior.

Para Rossi, a pesar de que el mundo de la arquitectura había reconocido su importancia, Loos había sido víctima de una valoración absolutamente equivocada; reducido, por un lado, a representante de un modernismo extremista antiornamental y, por otro, a último producto del mundo vienés *fin de siècle*. Una equivocación que había derivado tanto de la inevitable incompreensión de sus ideas por parte de los conservadores y nacionalistas como de las suspicacias que esas mismas ideas habían despertado en la vanguardia de los primeros años del siglo XX.

19. Cfr. ROSSI, A., “Adolf Loos: 1870-1933”, en *Casabella-Continuità*, n. 233, noviembre 1959, para las citas de este artículo utilizaremos la traducción al castellano contenida en ROSSI, A., *Para una arquitectura de tendencia: Escritos 1956-1972*, G.G., Barcelona, 1975, pp. 49-65.



Fig. 9. Portada de *Normas para una dirección de Bellas Artes*, Viena, 1919.

20. Puede ser revelador comparar la cita de Schönberg que recoge Rossi con la literalidad de la misma. No puede hablarse de tergiversación, pero probablemente Rossi hace decir a Schönberg algo más de lo que el músico vienés quería decir. La cita literal, tal como se recoge de la traducción italiana sería la siguiente: "Ciertamente resulta temerario por parte de un profano mantener hipótesis de este género, cuando uno sólo se puede basar en expresiones como 'tengo la impresión de que...'. A pesar de todo, me atreveré a hacerlo: porque la novedad en Loos se presenta como la novedad de un modo de ver más alto, lo que supone el origen más noble de una obra genial: la disposición natural del genio." SCHÖNBERG, A., *Festschrift Festschrift zum 60. Geburtstag*, traducción al italiano recogida en CACCIARI, M., *Adolf Loos e il suo Angelo. "Das Andere" e altri scritti*, Electa, Milano, 1992, p. 112. La cita que recoge Rossi en su artículo es la siguiente: "Ciertamente, es un poco atrevido por parte de un profano querer formular tales afirmaciones, cuando solamente se puede uno basar en expresiones como 'tengo la impresión de que...'. Con todo, me atrevo a decirlo: porque en Loos, la novedad se presenta como novedad en las formas de intuición, y éste es el origen más noble para una obra de arte." ROSSI, A., "Adolf Loos: 1870-1933", cit., p. 51.

21. Cfr. JANIK, A., y TOULMIN, S., *La Viena de Wittgenstein*, Taurus, Madrid, 1974. Lo que estos autores proponían en su libro era la realización de una nueva lectura de la filosofía wittgensteniana desde los parámetros culturales de su formación. La tesis del libro era la capital importancia que para el pensamiento de Wittgenstein tiene su condición de vienés formado en el ambiente neokantiano de antes de 1914 en el que la lógica y la ética estaban esencialmente conectadas entre sí y con la crítica del lenguaje. Esta visión buscaría, analizando sus raíces intelectuales, intentar la conexión que hay entre Wittgenstein el hombre y Wittgenstein el filósofo, sólo posible si se mira desde la compleja problemática de la cultura vienés prebélica. Y, dentro de la complejidad de esta cultura, son Arnold Schönberg, Karl Kraus y Adolf Loos los que ofrecen una identidad intelectual lo suficientemente cercana al pensamiento de Wittgenstein como para servir de soporte a esta línea interpretativa.

El origen de la interpretación errónea sobre Loos se encontraría según el arquitecto milanés, en primer lugar, en el intento de simplificar su mensaje y su figura, de componer un estereotipo fácilmente digerible; por ello, Rossi se vacuna contra cualquier reducción de la complejidad del personaje proclamando su absoluta individualidad, un rasgo que se manifiesta a través del fondo moral que se reconoce en todos sus escritos; en palabras de Rossi, una moral individual irreductible. Esta moralidad aparece también en la obra construida de Loos en la forma imperativa de una lógica inexorable de la construcción. En definitiva, al releer a Loos, Rossi no está cuestionando la realidad de la revolución que supone el arte moderno, sino que reivindica la posibilidad de posiciones divergentes a la hora de asumirla.

El estudio de Rossi sobre Loos está planteado en dos direcciones. En una primera parte se plantea un recorrido sincrónico mediante la reflexión a propósito de una serie de binomios que marcan la polémica en el pensamiento loosiano tal como surge tanto de sus obras como de sus escritos. La segunda parte del artículo está dedicada al análisis y relectura de las obras más significativas de Loos.

Rossi entra en materia desde el primer momento, lo que le interesa de Loos es lo que hace referencia a un posible entendimiento del concepto de modernidad en clave distinta a la habitualmente manejada por la vanguardia. Para ello fuerza ligeramente la traducción de las últimas frases del testimonio de Schönberg recogido en los *Festschrift* sobre el concepto de lo nuevo en Loos²⁰. El acento que pone Rossi en la idea de modernidad sugerida por Schönberg como presente en Loos, ligada a las formas de intuición, a los modos de visión, sitúa en el centro del trabajo de Loos el problema de la reconstitución del lenguaje.

De esta manera, Rossi extrae a Loos del marco crítico habitual hasta entonces –su relación con la vanguardia– para devolverlo a un marco de referencia más próximo al propio arquitecto: la intelectualidad vienesa y su universo de problemas; lo que no es sino un paso previo al propio cuestionamiento de aquel marco crítico habitual. La preocupación por el lenguaje y su reconstitución conecta a Loos –para empezar– con el propio Schönberg, empeñado en una tarea semejante respecto del lenguaje musical, pero sobre todo con Kraus y con Wittgenstein, tesis, por otra parte, sustentada por Janik y Toulmin en su libro *La Viena de Wittgenstein*²¹.

Lo que Loos trataba de hacer, desde este nuevo punto de vista, era la revisión de la técnica propia de la disciplina arquitectónica, de sus signos de expresión. Para Rossi toda la actividad de Loos –sus obras, sus escritos– puede ser vista como un juicio crítico sobre arquitectura. El ejercicio de la crítica no es para Loos una actividad ajena a la producción de arquitectura, no consiste en la dedicación olímpica de emitir un juicio, sino que se manifiesta, en palabras de Rossi, como "la propia ley formativa de la obra"²². De esta manera la verdad de la crítica reside en el creador: la creación supone un juicio inequívoco. Según esto, la cuestión que ocupa a Loos y le enfrenta a los arquitectos de su tiempo es lo que se quiere y lo que no se quiere decir, o, mejor, a la manera de Wittgenstein, lo que se puede o no se puede decir.

Aquí estaría el origen de su batalla contra la ornamentación. No es una batalla contra toda ornamentación, sino contra su uso como "símbolo sofocante de las superestructuras sociales, privada de toda exigencia expresiva, convertida en un engaño, en una ficción"²³. No es, por tanto, una polémica formal o estilística. Loos desconfía de la invención formal y sólo admite la novedad como algo derivado del progreso y éste como obra colectiva y sólo como mejora, no como mero cambio. "El objetivo y el interés de Loos, ciertamente, se inclinan por el aspecto técnico del problema. Más allá de los propósitos de la cultura tradicional, quiere promover el problema técnico del trabajo y de la producción; éste será el motivo esencial de la lucha por la renovación de la sociedad"²⁴.

Por ello su polémica con la Secesión y las artes aplicadas alcanza una mayor virulencia que sus disputas con los nacionalistas o con los puristas. Porque piensa que su engaño es más sutil al ignorar el desarrollo económico real y centrar sus pretensiones en la posibilidad de inventar continuamente una forma nueva.

Por debajo de los rasgos más populares del pensamiento y la actividad artística de Loos para la crítica que se había venido ocupando del análisis de su trabajo –sus propuestas formales, su lucha contra el ornamento...– Rossi, al igual que Rogers, encuentra en Loos un fondo social en su planteamiento respecto de la nueva arquitectura. Este fondo social que Rossi percibe en la totalidad de sus escritos –aunque de manera más expresa en las "Normas para una dirección de



10

Bellas Artes” y en el ensayo “Los modernos barrios residenciales”²⁵— aparece en Loos a partir del cuestionamiento de la función del técnico en la sociedad en el seno de la cual trabaja.

El punto de partida es el análisis histórico que hace Loos de la paulatina decadencia de la arquitectura como expresión de la sociedad. Decadencia a la que no se puede poner remedio quedándose en el campo del arte, que se ha quedado por debajo de sus objetivos. Loos —sostiene Rossi— afirma la alienación del arte presente, suspende las relaciones entre arte y arquitectura —el referente es el conocido pasaje de “Arquitectura”: “sólo una pequeña parte de la arquitectura pertenece al arte”²⁶— y se inclina por el carácter práctico de la arquitectura: la primera misión de la arquitectura debe ser atender a las exigencias de la humanidad de la manera más concreta posible.

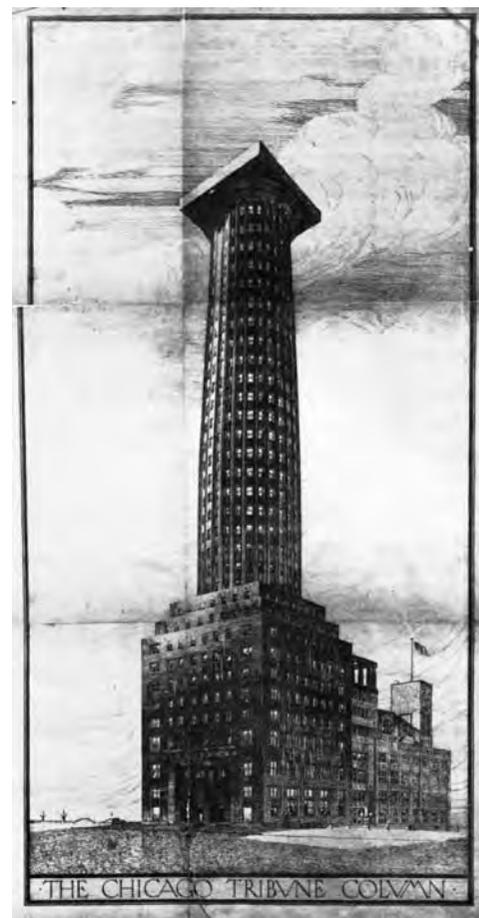
Rossi reconoce aquí la divergencia fundamental de Loos respecto del programa del *Arts and Crafts* inglés, que estaría en el origen de los sucesivos enfrentamientos de Loos con la Secesión y con la *Werkbund* o la *Bauhaus*²⁷.

A pesar de todo, este aspecto del pensamiento de Loos —no el fondo social, sino la extracción de la arquitectura de la esfera del arte— es el que le parece a Rossi más discutible. Tanto el pasaje de “Arquitectura” antes aludido, como otro también bastante conocido del mismo artículo —“Cuando encontramos en el bosque una elevación de seis pies de largo y tres pies de ancho, moldeada con la pala de forma piramidal, nos ponemos serios y algo dentro de nosotros nos dice: aquí ha sido enterrado alguien. Eso es arquitectura”²⁸— le parecen a Rossi pensamientos cargados de poesía, pero también de ambigüedad porque encierran el arte en una especie de limbo, ajeno al mundo real y lo convierten en algo desconocido, como si se tratara de un oscuro impulso originario. Sería esta una visión ahistórica del arte, que niega su valor humanístico, una visión que asoma a alguno de los escritos de Loos, y que, en especial, Rossi la encuentra en la gigantesca columna dórica que proyectó para la nueva sede de *The Chicago Tribune*. “El valor del arte no reside en ese antiguo escalofrío del hombre ante una experiencia que lo afecta sino que reside, con más propiedad, en la experiencia realizada día a día y que, precisamente, el artista interpreta y traduce”²⁹.

Sin embargo Rossi entiende que la referencia mítica a los antiguos que continuamente aparece en los escritos de Loos, aunque muchas veces suena en clave renacentista como nostalgia del origen en un mundo sin historia, enseguida se resuelve en episodios concretos; Brunelleschi, Alberti, Fischer von Erlach o Schinkel, los modelos aducidos por Loos, se corresponden con otros tantos momentos históricos que sugieren la evolución contingente del espíritu del clasicismo.

En este rico entendimiento del clasicismo, del que emana la autoridad moral de Loos, es donde Rossi descubre su particular concepción sobre la modernidad, basada en la comprensión profunda de la historia, de donde resulta una tradición viva que le permite a Loos enfrentarse con seguridad y confianza a los problemas del presente³⁰.

Como más tarde afirmaría el propio Rossi en otro artículo sobre Loos, no cabe duda que lo más interesante de Loos es su arquitectura³¹, por ello la segunda parte del artículo de 1959 la dedica a comprobar la coherencia de pensamiento que exhibe la obra de Loos, desde la villa en Montreux (la Karma), y de manera especial en la Michaelerhaus, en la villa Steiner o el



11

Fig. 10. Villa Karma en Montreux, 1904. Vista desde el jardín hacia 1963. (A. A. L. 2224, C. O. 16).

Fig. 11. Adolf Loos. Propuesta para el concurso para la sede del Chicago Tribune. 1922. (A.A.L. 378, C.O., 150).

22. ROSSI, A., “Adolf Loos: 1870-1933”, p. 51.

23. Ibidem, p. 52.

24. Ibidem, p. 53. Rossi subraya estas ideas acudiendo a una cita de Loos extraída de una conferencia dictada en 1912 con el título “Arte vernáculo”: “Mis alumnos saben: un cambio respecto a lo tradicional que nos viene de antiguo sólo está permitido si el cambio representa una mejora. Y es aquí donde los nuevos descubrimientos producen grandes desgarros en la tradición, en la construcción tradicional. Los nuevos descubrimientos, la luz eléctrica, el tejado de cemento-madera, no pertenecen a una determinada región, pertenecen a todo el globo terráqueo”. LOOS, A., “Arte vernáculo”, en *Escritos II, 1910-1932*, El Croquis, Madrid, 1993, p. 64.

25. El primero de ellos Loos lo escribió junto con Schönberg como un memorándum para la administración austromarxista del período de la Viena Roja y el segundo corresponde a una conferencia dictada en 1927. Cfr. LOOS, A., “Directrices para una institución del arte” y “La colonia moderna”, en *Escritos II...*, cit., pp. 110-127 y pp. 230-250.

26. “Así, ¿la casa no tendría nada que ver con el arte y no debería colocarse la arquitectura entre las artes? Así es. Sólo hay una pequeña parte de la arquitectura que pertenece al arte: el monumento funerario y el monumento conmemorativo. Todo lo demás, lo que sirve para un fin, debe quedar excluido del reino del arte”. LOOS, A., “Arquitectura”, en *Escritos II. 1910/1932*, cit., p. 33.



12

Fig. 12. Villa Moller, Viena 1927. Fachada a la calle. (A.A.L. 2445, C.O., 188.; comedor, A.A.L. 2454, C.O., 188).

Fig. 13. Adolf Loos. Propuesta para la Gartenbau Platz. 1917. (A.A.L. 360, C.O., 110).

27. Esta divergencia de base queda clara en el famoso aforismo de Kraus sobre las diferencias entre una urna y un orinal que Rossi cita en este pasaje de su artículo: "Adolf Loos y yo –él con los hechos, y yo con la palabra– no hemos hecho más que mostrar que entre una urna y un orinal existe una diferencia, y que en esta diferencia se manifiesta la cultura. Los otros, en cambio, los que no distinguen, se dividen en dos grupos, los que usan la urna como un orinal y los que usan el orinal como urna". Cfr. SAFRAN, Y., "La curvatura de la espina dorsal: Kraus, Loos y Wittgenstein", en AA. VV., *Adolf Loos*, Stylos, p. 78. La cita está sacada de la página 37 del número 389-390 de *Die Fackel*. Walter Benjamin aportó una formulación igualmente sintética de la identidad entre las búsquedas de Loos y Kraus: "La primera pretensión de Loos fue separar obra de arte y objeto de uso. Del mismo modo, la primera pretensión de Kraus ha sido distinguir información y obra de arte". BENJAMIN, W., "Karl Kraus", en MARIZZI, B., y MUÑOZ, J., (Ed.), *Karl Kraus y su época*, Trotta, Madrid, 1998, p. 76.



13

Kärntner Bar hasta la obra que Rossi considera como manifestación más depurada del estilo de Loos: la casa Moller³².

Sin embargo, también existen sombras en este equilibrio excepcional entre modernidad y tradición, y –sobre todo– Rossi las encuentra en los proyectos de carácter áulico o conmemorativo, que tropiezan con el escollo de los esquemas monumentales. Esta dificultad se percibe en los distintos dibujos que Loos dejó hechos para la ordenación de la Gartenbau Platz de 1916, y de manera 'clamorosa' en el proyecto para *The Chicago Tribune*. Rossi es especialmente crítico con este proyecto de Loos, para cuya orientación 'equivocada' no encuentra razones:

"Es un proyecto de 1923, por tanto, a mitad de camino de sus mejores obras, y, por razones cronológicas, no se puede atribuir, como se hace con frecuencia, ni al entusiasmo juvenil ni a aquella noble estupidez senil con que los críticos precipitados suelen encajar las últimas obras de los grandes artistas. Aquí no podemos juzgarla como arquitectura, pero podemos criticar su concepción; sin duda alguna, es una concepción fuera de toda norma, en la que el motivo de la columna clásica, en otros lugares contenido en una pureza lógica, aquí se convierte en oscuro anhelo de una dimensión bárbara, opresiva, que niega al mundo moderno. Incluso su desprecio por toda elaboración gráfica, que en otros lugares es el signo más emotivo de su estilo, aquí sólo es signo de una violencia un poco grotesca"³³.

La dureza de esta crítica contrasta con la valoración distinta que del mismo proyecto haría el propio Rossi unos años más tarde en la introducción que escribió para la publicación de la traducción italiana de una serie de escritos de Loos que no habían sido incluidos en *Parole nel vuoto*, y que se editó con el título de *La civiltà occidentale*.

En este nuevo escrito sobre Loos, que Rossi conecta en sus primeros párrafos con el de *Casabella* de 1959, el arquitecto italiano, aunque se reafirma en la interpretación de fondo del artículo precedente, avisa de algunas correcciones valorativas. En el caso del concurso para la sede de *The Chicago Tribune* el cambio de opinión de Rossi sobre la importancia que este proyecto tiene dentro del conjunto de la obra de Loos es radical. Al hilo de la 'superficial' celebración que el postmodernismo estaba haciendo por esos años –primeros ochenta– de la gigantesca columna, Rossi recomienda la lectura del artículo escrito por Loos a propósito del proyecto, situándolo en importancia a la altura de "La casa en Michaelerplatz" y "Ornamento y delito" para comprender el significado de la arquitectura loosiana³⁴.

Rossi entiende ahora que el proyecto antes denostado es fundamental en la trayectoria de Loos. Es en este concurso donde se produce de forma más rotunda el encuentro de Loos con el mundo clásico, con la gran arquitectura, en un marco, además, que tiene para el arquitecto austriaco un significado profundo, la América mítica, entendida no como referencia arquitectónica, sino como ámbito para una sociedad cuasi perfecta; una idea de América en la que Rossi encuentra paralelismos con la soñada por Pavese o Vittorini.

Parece ser que habría sido el propio Loos, a través de su artículo, el responsable del cambio de opinión de Rossi sobre el proyecto de Chicago, con su defensa apasionada de la opción por la gigantesca columna dórica³⁵. Rossi reconoce que en este proyecto Loos se enfrenta también a sus propias contradicciones, pero que estas se disuelven en la voluntaria renuncia a la originalidad de la que el artista hace gala –sólo los artistas pequeños son originales– al confiar la potencia de su propuesta a semejante icono. Una imagen frente a la cual deviene superfluo todo comentario o presentación y, por supuesto, toda la cháchara que constituye el tráfico de escuelas, asociaciones, cátedras, revistas... la gran columna de Loos –termina diciendo Rossi– le coloca entre los grandes maestros, "porque existe una gran diferencia entre hablar sobre los griegos y hablar en griego"³⁶.



Fig. 14. Croquis de Mies van der Rohe para el Crown Hall. (LAMBERT, P. (ed.), *Mies in America*. Canadian Centre for Architecture and Whitney Museum of American Art. Montréal-New York, 2001).

Desde el punto de vista historiográfico la recuperación del magisterio de Loos por parte de Rossi alcanza todavía una mayor ambición en este posterior artículo introductorio a sus escritos. Para Rossi, y así lo argumenta en este escrito, Loos constituye la base de una propuesta genealógica alternativa para la arquitectura moderna o, por lo menos, para la arquitectura moderna que al arquitecto transalpino le interesa de manera especial. Para esta particular idea de modernidad, los nombres de Tessenow y Mies van der Rohe componen junto al maestro vienés una referencia de acentos distintos a los establecidos por la crítica histórica. Para Rossi, los dos arquitectos germanos supieron ver el problema del estilo y su relación con la tradición en términos semejantes a los postulados por Loos. Un planteamiento libre de falsas problemáticas sociales que tiñen de moralismo la defensa por parte de los arquitectos modernos de lo que son, en realidad, opciones de gusto³⁷. En otro sitio, Rossi llegaría a afirmar que la posición de Loos es la más crítica adoptada contra el moralismo del Movimiento Moderno y su constante actitud redentora derivada de su creencia optimista en que la arquitectura debía enseñar a vivir a la gente³⁸. La acusación de puritanismo y moralismo que, de manera insistente, la crítica moderna había vertido sobre la figura de Loos cambiaría así de sentido, y el maestro vienés se nos presenta, a través de la atenta lectura realizada por Rossi de sus escritos, como paladín de la libertad del habitante de sus casas y garante de que estas puedan ser vividas de acuerdo con la personalidad de su propietario.

También aquí, como sucedía con la rectificación de la inicial crítica al proyecto de *The Chicago Tribune*, se aprecia una profundización –incluso revisión– por parte de Rossi en el pensamiento de Loos. Aquella posición sobre los límites de la arquitectura en relación con el arte que en el artículo de *Casabella* había sido calificada de ambigua por el arquitecto italiano emerge ahora –y en posteriores análisis– como argumento clave en la precisión de las bases conceptuales que informan el esquema genealógico alternativo que el neoracionalismo italiano propone en los años setenta como base historiográfica de su crítica a la ortodoxia moderna comúnmente aceptada.

La distinción entre arquitectura y artes aplicadas, protagonista indiscutible de los escritos de Loos, se convierte también para Rossi en el principal punto de apoyo de su análisis desde el convencimiento de la centralidad que tal debate tiene en la arquitectura moderna.

La posición extrema del *industrial design*, cuyo origen se encuentra en el *Arts and Crafts* de William Morris, que representan –aunque con distintas poéticas– tanto la *Bauhaus* como la Secesión, supone para Rossi la tergiversación del debate tradicional sobre arquitectura. La extensión del ámbito profesional a las esferas de la artesanía significó, en los casos más extremos, la sustitución o la disolución de la arquitectura en el *industrial design* y la discusión sobre los temas más genuinos de la disciplina arquitectónica apareció como algo reaccionario y obscurionista. Un planteamiento tras el que subyacía una ideología que Rossi entiende que fue destruida por el colapso del mito del bienestar y la paz social³⁹.

La postura radicalmente contraria de Loos –que se apoya precisamente en el reconocimiento de la división negada por la teoría del *industrial design*– se inscribe entre los intentos por construir una definición de la arquitectura como profesión a partir de la clarificación de los límites entre arte y artesanía o entre arte y técnica, operación ilustrada semejante a la que estaría detrás de la propia aparición de las Escuelas Politécnicas.

El mostrarse a sí mismo como el más entusiasta defensor de la división entre arte y profesión es lo que acerca a Loos a los alemanes Tessenow y Mies van der Rohe. Todos ellos actúan desde

28. Cfr. LOOS, A., “Arquitectura”, en *Escritos II...*, pp. 34-35.

29. ROSSI, A., “Adolf Loos...”, cit., p. 55.

30. “Verdaderamente, este artista, en la época de las más absurdas contaminaciones históricas, ha continuado comprendiendo la historia, con una modernidad que a nosotros nos puede parecer desconcertante. Una historia y una tradición que lo hacían bien vivo y presente, que le daban valor para enfrentarse con los temas más importantes, de fondo, de la sociedad. Mientras se levantaban inmensos altares de columnas de un neoclasicismo de cementerio, mientras la Secesión se envolvía en un decorativismo de salón, él daba una nueva dignidad a la arquitectura”. *Ibidem*, p. 56.

31. Cfr. ROSSI, A., “Rossi on Loos” en *Skyline*, abril de 1982, p. 18.

32. “... la construcción nunca es arbitraria; en realidad no se inventa nunca, sino que se obtiene con la simple distribución de cada función. Los valores del edificio se establecen de acuerdo con su necesidad, y con ello surge una imagen nueva e imprevista. La arquitectura se encuentra a sí misma; la composición es perfecta porque no es envoltorio, sino expresión del interior”. ROSSI, A., “Adolf Loos...”, p. 63.

33. *Ibidem*, p. 60.

34. Cfr. ROSSI, A., “Introduzione”, pp. 11 y ss.

35. Rossi cita aquí unos párrafos extractados del artículo de Loos “The Chicago Tribune Column” que transmiten el convencimiento con el que el artista defiende su propuesta: “He elegido (...) para mi proyecto el modelo de la columna (...) Me temo que la mayoría de las objeciones se dirigirán contra la ausencia de ornamentos en mi proyecto (...) No hay ningún dibujo que esté en condiciones de describir el efecto de esta columna: las superficies lisas y pulidas del cubo y las estrías de la columna maravillarían al espectador. Sería una sorpresa, una sensación, incluso en nuestra afectada época moderna. (...) La gran columna dórica griega será construida. En Chicago o en otra ciudad. Para el *Chicago Tribune*, o para otro cualquiera. Por mí o por otro arquitecto”. LOOS, A., “The Chicago Tribune Column”, en *Escritos II...*, cit., pp. 190-191, citado en ROSSI, A., “Introduzione”, pp. 15-16.

36. *Ibidem*, p. 16.

37. “Todos los arquitectos modernos han buscado siempre atribuir este valor moralista a todo lo que hacían, con la excepción de pocos como Tessenow y ciertamente Mies van der Rohe. Mies ve claramente el problema del estilo y su relación con la tradición es muy similar a la de Loos; detrás de su búsqueda está Schinkel y el clasicismo alemán (...). Los rascacielos de Chicago son concebidos y permanecen como torres urbanas sin ninguna falsa problemática social: son bellos edificios, más difícilmente imitables de lo que se cree; la Unidad de habitación de Marsella, vista hoy en medio del mar de edificios que la han rodeado ha quedado ridícula respecto de las promesas sociales que proponía. *Ibidem*, pp. 10-11.

38. Cfr. ROSSI, A., “Rossi on Loos”, p. 19.

39. Cfr. *Ibidem*, p. 18.



Fig. 15. Retrato de Heinrich Tessenow. (WANGERIN, G., *Heinrich Tessenow: ein Baumeister, 1876-1950: Leben, Lehre, Werk*. Essen, Bacht, 1976).

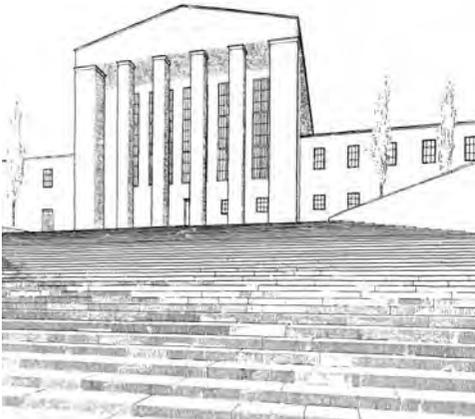


Fig. 16. Dibujo de Tessenow. (WANGERIN, G., *Heinrich Tessenow: ein Baumeister, 1876-1950: Leben, Lehre, Werk*. Essen, Bacht, 1976).

un entendimiento del presente como evolución histórica o, lo que es lo mismo, desde la aceptación de la tradición.

El paciente trabajo de Heinrich Tessenow alrededor de la evolución y esencialización de la casa tradicional alemana, en sintonía con la diferencia entre progreso y novedad defendida por Loos, sugiere un camino que lleva a la larga a la reunión entre artesanía y mito, entre profesión y arte. Mies van der Rohe, por su parte, entiende la técnica como parte de la verdad absoluta. Su arquitectura ha nacido fuera del tiempo y remite directamente a Schinkel en su búsqueda de lo esencial. Rossi identifica esta actitud miesiana con la conocida definición de Tomás de Aquino sobre la verdad: “Adequatio intellectus et rei” para señalar como –por diferentes caminos– tanto Mies como Tessenow sugieren continuidad en su arquitectura sin separar conocimiento y acción⁴⁰.

La denuncia de la antinatural reunión entre artes mayores y menores propuesto por la arquitectura moderna es lo que sitúa a Loos, para Rossi, junto a Mies y Tessenow con los que compone un trío de maestros. Para Loos arte y técnica deben quedar separados, como en el famoso aforismo de Wittgenstein: “lo que está roto, roto debe quedar”. Sin embargo, Rossi puntualiza que el aforismo del filósofo vienes no describe totalmente la posición de Loos, sobre todo en lo que respecta a su relación con el pasado. No aparece aquí voluntad de ruptura, sino de integración. Hay en Loos una clara voluntad de convertir el monumento en algo ordinario. Para él ‘viejo’ y ‘antiguo’ pueden ser términos sinónimos. Las ‘viejas casas’ nos hablan mezcladas con las obras de Fischer von Erlach y el clasicismo griego y romano puede ser tan admirable como los monumentos americanos. Eso sí, esta admiración por los monumentos americanos no es nostálgica ni literaria, sino eminentemente técnica: los ingenieros son los griegos de su tiempo.

La técnica es para Loos un aspecto de la ética y el arquitecto, el artista o el técnico pueden cambiar sólo muy pocas cosas y estas no son esenciales. Pero la técnica en Loos no tiene una condición restrictiva, y el estilo no se identifica con la ética, por lo que él es libre de hacer uso de todas las variaciones que las diferentes situaciones permitan.

Loos, para Rossi, sólo tiene una idea de arquitectura: construir como lo harían los romanos, y precisamente porque sólo unas pocas innovaciones técnicas realmente cambian la vida del hombre, el arquitecto usa las herramientas que encuentra disponibles armado de la lógica y el sentimiento. Aquí reconoce Rossi uno de los aspectos esenciales de la modernidad de Loos: el ornamento es un crimen, no por razones de un abstracto moralismo, sino porque se presenta como una forma de locura, de degeneración o de inútil repetición⁴¹.

Rossi encuentra en esta tríada de maestros la base de su argumento a favor del oficio y la tradición; al igual que Tessenow o Mies, Loos era consciente de que una continuidad meramente lineal no es posible y de que negar la artísticidad de la arquitectura carece de sentido. En la vida de Loos, como en la de todos los grandes artistas, el abismo entre arte y profesión, entre edificación y monumento, se salva mediante la búsqueda de la condición humana básica, sin pretender ningún otro interés, ni siquiera el estético. “Y al final de esta búsqueda –terminará aceptando Rossi–, incluso el arte nos parece un estorbo, una cuestión secundaria”⁴².

Mariano González Presencio. Dr. Arquitecto por la Universidad de Navarra y Profesor Ordinario de la Escuela de Arquitectura de la misma universidad, de la cual es Director en la actualidad. Ha sido también profesor titular en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. A lo largo de su trayectoria académica ha dirigido varias tesis doctorales y participado en diferentes trabajos de investigación, publicando sucesivos artículos y estudios en obras colectivas en los campos de historiografía y crítica de arquitectura y de dibujo de arquitectura, habiéndole sido reconocidos dos sexenios de investigación por la ANECA. Por otra parte, más allá de la publicación de sus obras en revistas y de su inclusión en selecciones antológicas y recopilatorias de diverso alcance, su trabajo como arquitecto ha merecido distintos reconocimientos, de entre los que cabe destacar el Premio Europeo de Arquitectura Deportiva del CONI (1998), el Premio Euro Solar 2003 o la selección como finalista de diversas obras en distintas convocatorias (Bienal de Arquitectura Española, Architécti, premios FAD, Hispalit, Saloni, COAVN, VETECO-ASEFABE, ATEG,...) y varios primeros premios y de otra condición obtenidos en concursos abiertos de proyectos.

40. Cfr. *Ibidem*, p. 19.

41. *Ibidem*, p. 21.

42. *Ibidem*, p. 21.

EN EL CENTENARIO DEL VIAJE A ORIENTE. FOTOGRAFÍAS, CARTAS Y DIBUJOS

Carlos Montes Serrano

En 2011 se cumple el centenario del viaje a Oriente de Le Corbusier, con el que de alguna manera da fin a su periodo de formación autodidacta. Con este ensayo se desea evocar el contexto artístico e intelectual del joven Jeanneret en el momento de iniciar el viaje, a partir de algunas cartas que envía a Charles L'Eplattenier y a William Ritter, prestando especial atención al carácter finalista que van adquiriendo sus dibujos, bocetos y pinturas en aquellos decisivos meses.

Palabras clave: *Le Corbusier, Viaje a Oriente, dibujos*
Keywords: *Le Corbusier, Journey to the East, drawings*



Fig. 1. Charles-Edouard Jeanneret en su habitación en Berlín, abril 1911.

A PROPÓSITO DE UNA FOTOGRAFÍA

En la *Bibliothèque de la Ville de La Chaux-de-Fonds* se conserva una interesante foto de Charles-Edouard Jeanneret en su habitación del número 81 bei Riedel en Neubabelsberg, ciudad jardín de los alrededores de Berlín, tomada en abril de 1911 (Fig. 1). Jeanneret había alquilado esa habitación en diciembre de 1910 y allí vivió cuatro meses, hasta que a primeros de abril inicia un viaje de un mes y medio por distintas ciudades de Alemania, para a continuación dar comienzo al famoso *Voyage d'Orient*, del que se cumple ahora un siglo¹.

La fotografía nos ofrece mucha información de Le Corbusier, que por entonces contaba 23 años y desde el 1 de noviembre de 1910 trabajaba en el estudio de Peter Behrens como delineante proyectista². Aunque no sabemos la fecha exacta en que fue realizada la fotografía, podemos

1. La fotografía ha sido publicada, a gran tamaño, aunque cortada en los extremos, en COHEN, Jean-Louis, BENTON, Tim, *Le Corbusier: Le Grand*, Phaidon, London, 2008, p. 53. Se incluye también en BROOKS, H. Allen, *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, The University of Chicago Press, Chicago, 1997, p. 236.

2. Charles-Edouard se trasladó en diciembre a esta nueva habitación, pues el mes anterior había ocupado otra (en el número 83 Stahnsdorferstrasse, bei Frau Folk) que, si bien más confortable y amplia, la encontraba demasiado ruidosa por la compañía cercana de otros compañeros de trabajo. Resulta curioso la predilección de Le Corbusier por las habitaciones en mansarda, como las que también habitó en París, que consideraba más poéticas.



2



3

Fig. 2. Le Corbusier en París, mayo de 1908.

Fig. 3. Trabajando en la Villa Fallet en 1907; Le Corbusier en el centro.

3. Jeanneret cesó de trabajar con Behrens al acabar el mes de marzo. Unos días antes le había visitado en Berlín su hermano Albert, por lo que es probable que viajara con él a Dresde donde permanecería del 3 al 7 de abril. Albert vivía en Dresde desde octubre de 1910, donde continuaba sus estudios de música.

4. En mayo de 1910 Charles L'Eplattenier consiguió que la *Ecole d'Art* de La Chaux-de-Fonds le concediesen una beca para realizar un informe sobre el sistema de enseñanza de las escuelas de artes aplicadas o decorativas alemanas, así como la organización de los talleres, la creación y comercialización de los productos, y todo aquello que pudiera favorecer la mejora de las artes. Cfr. BROOKS, H. A., op. cit., p. 216.

5. No es la única vez que oculta sus gafas en una fotografía. En una de sus visitas a su hermano a Dresde en octubre de 1910, fueron de excursión a la cercana Hellerau, la primera ciudad jardín alemana, acompañados con dos amigas de Albert, algo inusual en nuestro arquitecto que por entonces apenas había salido con chicas por su timidez y carácter solitario. Allí se sacaron una conocida foto en la que aparece con atuendo deportivo y sin gafas.

6. JEANNERET, Charles-Edouard. *El viaje de Oriente*, Colegio de Aparejadores de Murcia, Valencia, 1984, p. 25.

7. Carta a sus padres del 11 de noviembre de 1910. Cfr. GRESLERI, Giuliano, *Le Corbusier: viaggio in Oriente*, Marsilio, Venecia, 1984, p. 373.

suponer que fue en los primeros días de abril, ya que el día 3 viajó a Dresde para pasar unos días con su hermano Albert. Quizá el joven arquitecto quiso guardar un recuerdo de la que había sido su habitación en los meses transcurridos en Berlín, y es posible que fuera su hermano quien sacase la fotografía³.

Tras dejar Dresde el 7 de abril, Le Corbusier comenzó un viaje frenético por unas doce ciudades con el fin de ultimar la documentación que precisaba para su estudio de las artes decorativas en Alemania. Como es sabido, su estancia en ese país se debía en gran parte al disfrute de una beca que su maestro Charles L'Eplattenier le había conseguido a fin de que redactara un amplio informe sobre la enseñanza de las artes aplicadas en Alemania.

Pese a ello, hasta aquel entonces, acuciado por el fuerte ritmo de trabajo que Behrens imponía en su estudio, había realizado muy pocas visitas a las distintas escuelas del país⁴. Una vez cumplido con su compromiso, el 21 de mayo partió sin dilación con August Klipstein para su viaje a Praga, Viena, el Danubio, los Balcanes, Turquía, Grecia e Italia, regresando a su ciudad natal el 1 de noviembre de 1911.

En total estuvo fuera de La Chaux-de-Fonds un año y medio, desde el 12 de abril de 1910 en que llegó a Múnich, ya que pasó el verano de 1910 en su ciudad natal. Un período que en su larga formación autodidacta será decisivo para madurar como persona, para abandonar una formación un tanto provinciana y medievalista, para descubrir los valores del clasicismo —primero en Alemania, posteriormente en Atenas— y para asentar una serie de valores y preferencias estéticas —el color blanco, los trazados geométricos, la importancia de la luz, las inquietudes sociales, la industria...— que más tarde se irán incorporando a su idea de la arquitectura y el urbanismo. Por todo ello, no está de más recordar que la supuesta transformación estética que solemos atribuir al *Viaje a Oriente* de Le Corbusier se debe estudiar conjuntamente con su estancia y viajes por Alemania.

Volviendo a la fotografía, podemos observar que la habitación parece más grande de lo que era realmente, al tener una altura desproporcionada por su forma en mansarda. Charles-Edouard está de pie, en la esquina opuesta de la habitación, junto al mueble biblioteca. En sus manos un libro, como si hubiera estado consultando algún dato erudito. En la mesa un juego de te, un libro abierto, cuaderno de notas, etc. En la repisa de la ventana, un tiesto de flores, tazas de café, y otros recipientes. El discreto mobiliario responde al gusto burgués, con manteles tradicionales y hogareños, una única silla y lo que parece una cama-diván. En las paredes dibujos realizados en los museos o en sus viajes al extranjero. Finalmente, en el primer plano se deja ver lo que parece un hornillo con recipientes de cocina.

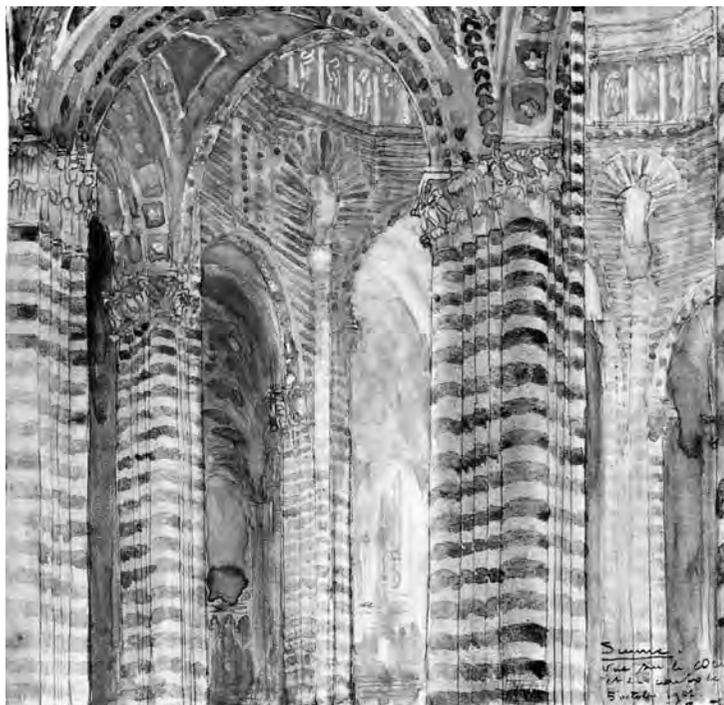
Lo que más llama la atención es la pose de Jeanneret ante la cámara. Es evidente que pretendía causar una buena impresión, y para ello cuidó hasta el último detalle de su atuendo, dando como resultado una fotografía afectada y poco natural. Resulta de interés apreciar que se retrata sin sus gafas, ya que el joven arquitecto pensaba que éstas le daban un aspecto de persona taciturna y de más edad⁵. Por ejemplo, dos meses después, en su primer relato del viaje a oriente, comenta: “mis ojos de miope detrás de las gafas, esas tristes gafas que me confieren un aire doctoral o de clérigo...”⁶.

Por su correspondencia sabemos que también estaba preocupado por su aspecto, demasiado provinciano en comparación con el de los pocos jóvenes de su edad con los que se relacionaba en Berlín, que solían vestir “a la americana”. Muchas veces se queja de la pobreza de su ropa y medio en broma y medio en serio, en una de las cartas enviada a sus padres comenta cómo en varias ocasiones le habían confundido con un doctrinario, un sacerdote o un seminarista católico⁷.

¡Qué diferencia con la fotografía que le tomaron dos años antes (Fig. 2), en mayo de 1908, en la habitación que alquiló en el número 9 de la rue des Ecoles de París! En ésta, Charles-Edouard aparece con un rostro añinado e inseguro, que difiere incluso de otras fotografías suyas trabajando en La Chaux-de-Fonds un año antes (Fig. 3). En París nuestro personaje se encontraba realmente perdido por su falta de previsión, sin direcciones de arquitectos a los que visitar para solicitar trabajo, sin poder optar a matricularse en la Escuela de Artes Aplicadas, sin planes de estudio a la vista. Por el contrario, en la foto de Berlín estaba a punto de emprender un largo viaje a Estambul y Roma que intuía que iba a ser decisivo para coronar sus años de formación como arquitecto.



4



5

Otro aspecto a destacar en esta fotografía es que Charles-Edouard no se nos presenta como un arquitecto, sino más bien como un estudioso de mirada ensimismada y actitud pensativa. Solamente los dibujos que adornan las paredes nos recuerdan que estamos ante una persona relacionada con el arte.

Observándolos con detalle, podemos ver que son acuarelas y dibujos realizados por Le Corbusier en anteriores viajes de estudio. Podemos identificar varios de ellos, concretamente los dibujos y acuarelas del viaje a Italia de septiembre y octubre de 1907. Entre los de la pared de la derecha reconocemos con claridad la acuarela del *Cortile del Bargello* en Florencia (Fig. 4). Debajo, sobre cartulina oscura, la acuarela del interior del *Duomo* de Siena, uno de los dibujos más impresionantes de aquel viaje (Fig. 5). Se trata de dos acuarelas tradicionales, al modo de John Ruskin, cuyos libros llevaba como guía en aquel viaje.

En el centro, y de arriba abajo, se encuentra la acuarela de la ciudad de Fiésole vista a través de los cipreses (Fig. 6), y el *Palazzo Comunale* en la Plaza del Palio de Siena (Fig. 7). Las dos acuarelas son mucho más atrevidas en el empleo del color, como el mismo Jeanneret reconocería en una carta enviada a su maestro Charles L'Eplattenier. A la izquierda de éstas se puede identificar el dibujo a lápiz sobre papel de color de la escultura de *Judith y Holofernes* de Donatello en la *Loggia dei Lanzi* de Florencia (Fig. 8).

No he podido identificar otros dibujos de esa pared por falta de definición, aunque el de abajo a la izquierda podría corresponder al León de San Marcos que corona una de las dos columnas de la *Piazzetta* de Venecia. Sin embargo, bajo la ventana se distingue una acuarela de *Notre-Dame* de París realizada en 1908, una época en la que Jeanneret estaba imbuido por un apasionado fervor por la arquitectura románica y gótica que abandonará en su estancia en Alemania, en la que sufriría una súbita conversión al clasicismo (Fig. 9). También podemos identificar tres acuarelas de piezas de cerámica popular, de las que solía dibujar en los museos de París.

Dos aspectos resumen una lectura atenta de la fotografía de Berlín. La actitud de pensador de Charles-Edouard y los dibujos que adornan las paredes de su habitación. Y ello porque la figura del arquitecto como intelectual o pensador era ajena a lo habitual en las décadas anteriores a la Gran Guerra; y en cuanto a los dibujos, porque tras algunas exposiciones realizadas tras el viaje a Oriente esas acuarelas o dibujos se convertirán en algo secreto, que ni Le Corbusier volvería a mostrar, ni llegarían a conocer los estudiosos de su obra hasta que la Fundación comenzó a catalogar su legado.

Fig. 4. Cortile del Bargello en Florencia, 1907 (FLC).

Fig. 5. Interior del Duomo de Siena, 1907 (FLC 2465).

Fig. 6. Vista de Fiésolo, 1907 (FLC 2856).

Fig. 7. Piazza del Campo, Siena, 1907 (FLC 2852).

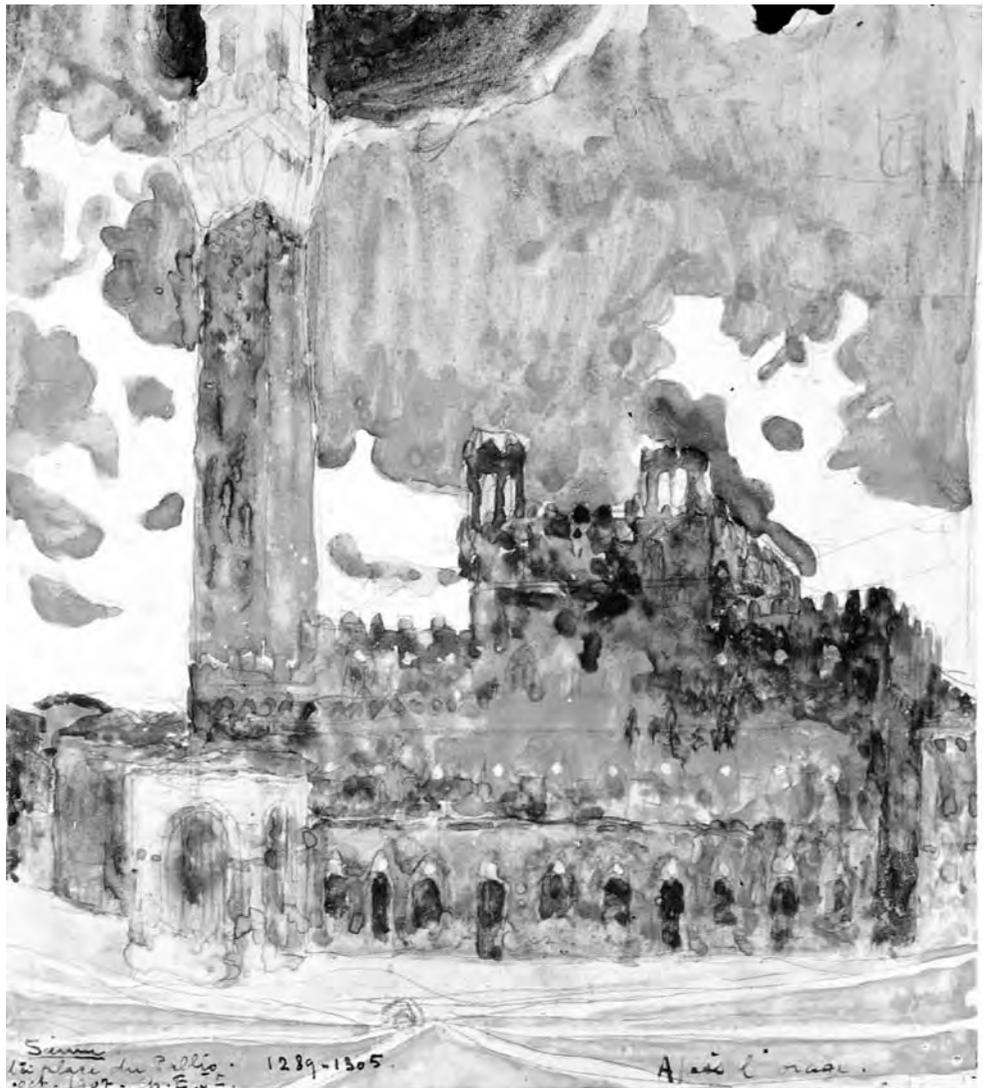
Fig. 8. Donatello, *Judith y Holofernes*, Loggia dei Lanzi de Florencia, 1907 (FLC).



8



6



7

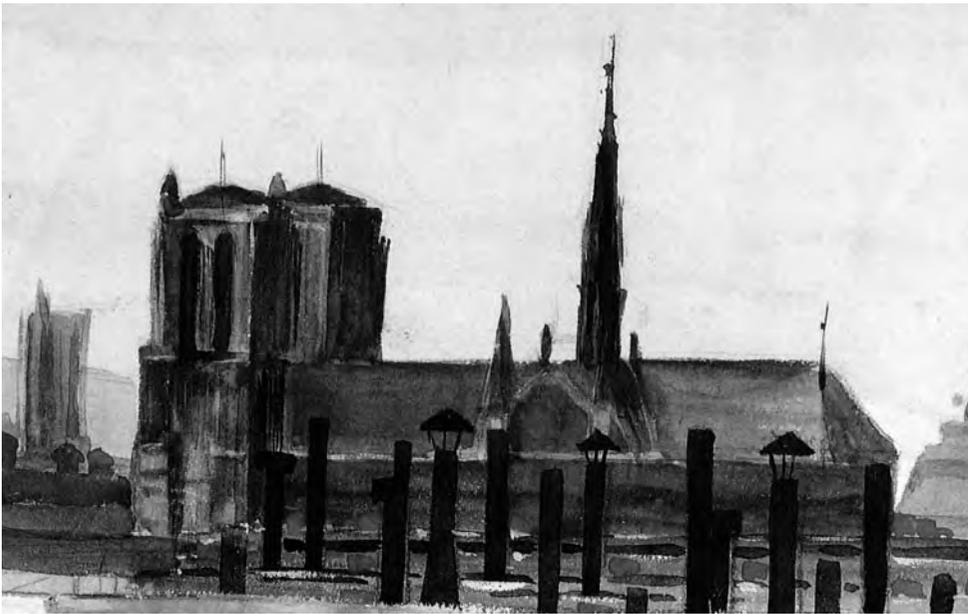


Fig. 9. Notre-Dame, París, 1908 (FLC 2195).

LA FIGURA DEL INTELLECTUAL

La actitud de estudioso o pensador era acorde con las tareas que le habían traído a Alemania, ya que originariamente su proyecto para aquellos meses iba a ser ultimar su trabajo sobre el trazado de las ciudades, que tenía previsto publicar junto a Charles L'Éplattenier –aunque nunca llegaron a hacerlo– con el título *La construction des Villes*⁸. A ello se añadía el estudio sobre las artes decorativas, que en este caso sí se publicaría en 1912 con el título *Étude sur le mouvement de l'art décoratif en Allemagne*⁹.

El mismo Jeanneret se describía como un intelectual, un hombre de cultura o un pensador en una reveladora carta enviada a William Ritter a finales de febrero de 1911. Tras criticar a Peter Behrens por su carácter irritable, despótico y poco cultivado, y a sus antiguos compañeros de piso y colegas en el estudio por ser unos “arquitectos superficiales, sin ninguna fibra artística, sin pasión alguna, excepto las vulgares de beber, acudir a salas de bailes, y en ocasiones a lugares indecentes”, afirmaría:

Pienso que un arquitecto debe ser ante todo un pensador. Su arte –basado en las abstracciones de los documentos–, al no tener ninguna posibilidad de describir o de representar algo más que símbolos, no exige una habilidad manual. Ésta incluso podría ser peligrosa. Una persona que debe saber manejar los ritmos precisa más bien, una mente altamente desarrollada y de una flexibilidad extrema. La cultura general –hoy día en que no prevalece ningún estilo–, me parece que se encuentra en la base de todo. Por lo que dejando de lado los recursos del oficio, pienso continuar o, más bien volver a emprender, mis peculiares estudios por libre¹⁰.

Como cabe deducir de ésta y de otras cartas, el hecho más decisivo en su formación durante su estancia en Alemania fue el encuentro en Múnich con el escritor, pintor, crítico de arte y de música suizo William Ritter (1867-1955), natural de Neuchâtel y por tanto vecino de Charles-Edouard, a quien doblaba en edad. Como muchas veces se ha escrito, el joven Le Corbusier no tenía facilidad para hacer amigos con jóvenes de su edad, resultándole más fácil abrirse con personas mayores con las que solía entablar una relación de discípulo a maestro. Ritter será el confidente y guía de Jeanneret en aquellos meses, al que le confía sus dudas en sus periodos depresivos y sus anhelos y sueños en sus épocas de euforia, y a quien intentará emular como intelectual, escritor y crítico de arte.

William Ritter no sólo le recomendará el libro de Alexandre Cingria-Vaneyre, *Les Entretiens de la Villa du Rouet. Essais dialogués sur les Arts plastiques en Suisse Romande*, uno de los tres libros que mayor impacto tuvieron en los años de formación del joven Le Corbusier, sino que también le dedicó su libro *L'Entêtement slovaque*, que leyó con auténtico fervor. Ritter había sido un gran viajero, buen conocedor de la Europa central y su cultura, de la que era un apasionado admirador, por lo que Jeanneret le oiría con frecuencia hablar de los paisajes de Bohemia, de la cultura popular de los Balcanes, o de las bellezas de Constantinopla, despertando y alentando en él un gran deseo de conocer aquellas tierras.

8. Cfr. EMERY, M. (editor), *Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier): La construction des villes*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1992.

9. JEANNERET, CH-E., *Étude sur le mouvement de l'art décoratif en Allemagne*, Haefeli et Cie., La Chaux-de-Fonds, 1912.

10. GRESLERI, G., op. cit., p. 390.



Fig. 10. Santa María Novella, Florencia, 1907 (FLC 5845).

Fig. 11. Acrópolis de Atenas, *Voyage d'Orient, Carnet 3*, p. 123.

Es de apreciar lo influenciado y voluble que era el joven Jeanneret por aquellos años, y cómo emprendió el viaje a Oriente con una predisposición para descubrir y admirar unos lugares que hasta entonces no había sospechado, aún sabiendo que estos planes contrariarían a su padre y los deseos de su maestro L'Eplattenier, que hubieran deseado que se conformase con una estancia más breve conociendo Roma, para luego asentarse profesionalmente en La Chaux-de-Fonds.

De todo ello escribe Jeanneret en una interesante carta que envía a Ritter el 1 de marzo de 1911, con la euforia de la cercanía de la primavera y de haber dejado atrás el estudio de Behrens –“cinco meses de penitencia, semanas interminables, meses plúmbeos”– que tan pocas satisfacciones le comportó. Tras referirse a su nueva admiración por el clasicismo mediterráneo –“los blancos mármoles rectilíneos, las columnas verticales y los entablamentos paralelos a la línea del horizonte del mar”–, Jeanneret le comenta:

Para finalizar mi vida de estudiante inmerso en la belleza, estoy preparando un gran viaje. La tierra de Eslovaquia, las llanuras de Hungría, los países rumanos y búlgaros de los que no sé nada, pero que usted me los ha hecho tan queridos que deseo conocerlos. Quiero recorrer a pie un trozo de aquella Bohemia que permanece intacta; volver a visitar Viena y esta vez llegar a amarla; descender el Danubio en barco y llegar al Cuerno de Oro, a los pies de los minaretes de Santa Sofía. ¿Y luego? Luego el más perfecto éxtasis, a no ser que sea un estúpido, y siempre que mi alma sea como la de aquellos que delante de los mármoles inmortales son capaces de estremecerse de una forma inefable¹¹.

Le Corbusier siempre agradecerá la influencia que William Ritter tuvo en su formación en aquel decisivo año de 1911. Dejará constancia de ello en la introducción al primer volumen de su *Obra Completa* (1930), en la que se referirá a Ritter como el mentor y amigo a quien pudo confiar sus dudas e incredulidades, aquel que le ayudó a encontrarse a sí mismo y a descubrir que en esta vida uno sólo puede contar con sus propias fuerzas¹².

EL LENGUAJE DE LAS PIEDRAS

El Viaje de Oriente tuvo otra repercusión en Charles-Edouard, un cambio gradual en el modo de dibujar, que culmina en los bocetos esquemáticos, rápidos y desaliñados realizados en Italia, y en el modo de utilizar la acuarela, que se aparta cada vez más de la reproducción figurativa. Si hasta ese momento se mostraba orgulloso de su anterior obra gráfica, de tal modo que sus apuntes y acuarelas adornaban las paredes de su habitación y formaban parte del portafolio que utilizaba en la búsqueda de trabajo, dos años después se archivarán y, al igual que sucederá con sus primeros proyectos de La Chaux-de-Fonds, quedarán relegados al olvido.

Por el contrario, los dibujos del viaje de 1911 serán divulgados por Le Corbusier a través de *Vers une architecture* (1923) y otras publicaciones. No deja de ser significativo que el primer volumen de su *Obra Completa* se abra con unos cincuenta dibujos de arquitectura realizados en el Viaje a Oriente, como queriendo indicar que todo lo que vendrá después –sus proyectos arquitectónicos y urbanos– tuvieron su origen en el estudio del pasado, cuya esencia fue comprendiendo a través de sus apuntes y bocetos.

Desde el aspecto puramente gráfico, hay una gran diferencia entre el modo de dibujar en 1907 y el que desarrolla en el viaje de 1911, como se pone de manifiesto comparando los minuciosos dibujos realizados en Italia, como el de los nichos del exterior de Santa Maria Novella (Fig. 10), con cualquiera de los bocetos realizados en las páginas de sus *Carnets* de viaje, como puede ser su conocido dibujo de la Acrópolis (Fig. 11).

Los dibujos de Italia son los habituales de cualquier artista de comienzo de siglo, interesado por los aspectos ornamentales y por el arte italiano anterior al Renacimiento. Los apuntes y bocetos del Viaje a Oriente son, sin embargo, los de un arquitecto que intenta captar los valores más permanentes de la arquitectura popular, del clasicismo, o de las ruinas de la Antigüedad romana.

Se suele atribuir este nuevo modo de dibujar al deseo de captar la fugacidad del instante, a la celeridad que imponía su largo itinerario, a la facilidad que le ofrecía su nueva cámara de fotos como alternativa para captar los detalles de los edificios que le interesaban, o incluso al hecho de tener que dibujar en sus pequeños cuadernos de bolsillo, lo que propiciaba la anotación esquemática y casi taquigráfica de lo que estaba narrando por escrito¹³. Sea como fuere, los bocetos y apuntes realizados por Jeanneret en Oriente suponen, en el contexto del dibujo arquitectónico, una verdadera revolución. Un arquitecto a comienzos de siglo podía dibujar mejor o

11. *Ibidem*, p. 391.

12. LE CORBUSIER et PIERRE JEANNERET, *Oeuvre complète 1910-1929*, Girsberger, Zurich [1930], 1937.

13. MOOS, Stanislaus von, “Charles Edouard Jeanneret and the Visual Arts”, en *Le Corbusier: Maler og arkitekt, Arkitekturtidskrift*, Arhus 1995, pp. 59-82. GRESLERI, Giuliano, “The Rediscovery Carnets”, en LE CORBUSIER (CH.-E. JEANNERET), *Voyage d'Orient: Carnets*, Electa, Milano, 2002, pp. 14 y ss.



peor, aunque habitualmente todos tenían una buena mano. Pero pocos lograron esa capacidad de síntesis que de forma creciente podemos ir observando en los seis cuadernos del *Viaje a Oriente*, ni tener el atrevimiento para divulgar estos bocetos en escritos, libros o exposiciones.

Esta forma novedosa de dibujar arquitectura ya se deja sentir en algunas acuarelas realizadas en el viaje a Italia, como la de la Plaza de Siena y la vista de Fiésole antes comentadas. No olvidemos que Jeanneret tenía una gran facilidad para realizar estos trabajos de análisis y abstracción desde lo figurativo por la docencia aprendida en las aulas de La Chaux-de-Fonds con L'Eplattenier, lo que podía trascender de forma natural cuando tenía que realizar un dibujo más rápido o tan sólo quería captar una impresión visual. Es lo que sucede en la acuarela de San Doménico en Siena con su caserío reducido a unos rasgos mínimos (Fig. 12); o en la aguada rápida de la cúpula del *Duomo* y del *Palazzo Vecchio* surgiendo de la bruma matinal (Fig. 13), un dibujo imaginario con el que nuestro arquitecto quería reflejar la impresión que causaría la ciudad a un viajero que se aproximase a ella en siglos pasados¹⁴.

En cualquier caso, interesa destacar que entre los dibujos realizados en Italia en 1907, los más atrevidos son algunas acuarelas. En ellas se percibe con mayor claridad una cierta impaciencia por parte de Jeanneret, que incluso se atreve a experimentar con los recursos de la aguada y el color, influido por la pintura moderna que por entonces va conociendo. Hay constancia de ello en una carta dirigida a L'Eplattenier desde París en mayo de 1908. Se trata de una misiva que acompaña a unos dibujos que le envía, por si pudieran formar parte de una exposición nacional de arte suizo que iba a tener lugar ese septiembre en Basilea. Entre ellos se encontraba la acuarela de la Plaza del Palio de Siena, y en su carta Charles-Edouard justifica sus excesos alegando, junto a los ardores propios de la juventud, su interés por reflejar la impresión que le causó el estallido de color tras una tormenta, sin preocuparse por las tonalidades, el encajado o la perspectiva¹⁵.

Este modo nuevo de emplear el color se afianza definitivamente en su viaje a Oriente en el que se produce una rápida evolución de su estilo, tal como se pone de manifiesto en la selección de obras que bajo el título genérico de *Langage de pierres*, expondrá en la Exposición colectiva de escultores, pintores y arquitectos organizada en Neuchâtel en abril de 1912¹⁶. Para esta muestra de su obra pictórica selecciona dieciséis acuarelas de temas arquitectónicos, entre las que se encuentran la vista de Fiésole (1907), la plaza de Siena (1907), dos temas parisinos dedicados a Notre-Dame (1908), la Orangerie de Sanssouci en Potsdam (1910), la catedral de Fráncfort (1911), un interior de la granja Le Couvent (1912), y otras siete del viaje de 1911: la iglesia de



Fig. 12. San Doménico, Siena, 1907 (FLC 1917).

Fig. 13. La cúpula de Toscana, Florencia, 1907 (FLC 1979).

14. VON MOOS, S., "Voyages en zigzag", en *Le Corbusier before Le Corbusier*, Yale University Press, New Haven, 2002, pp. 23-43.

15. DUMONT, Marie-Jeanne (ed.), *Le Corbusier: Lettres à Charles L'Eplattenier*, Du Linteau, París, 2006, pp. 164-167. Dos años después, en otra carta enviada a William Ritter el 15 de diciembre de 1911, Le Corbusier criticará duramente a L'Eplattenier por su carácter excesivamente conservador, casi pueblerino, que le hacía insensible a las modernas corrientes del arte y de la cultura de París; cfr. GRESLERI, G., p. 403.

16. Once de estas acuarelas fueron expuestas en el Salón de Otoño de París. En uno de los dibujos del Partenón, Jeanneret escribe la relación de éstas y los lugares en que se expusieron: Neuchâtel (1912), París (1913). Cfr. GRESLERI, G., *Le Corbusier: il linguaggio delle pietre*, Marsilio, Venecia, 1988, p. 31.



14

Fig. 14. Vista del Serrallo desde el Bósforo, Estambul, 1911 (FLC 2858).

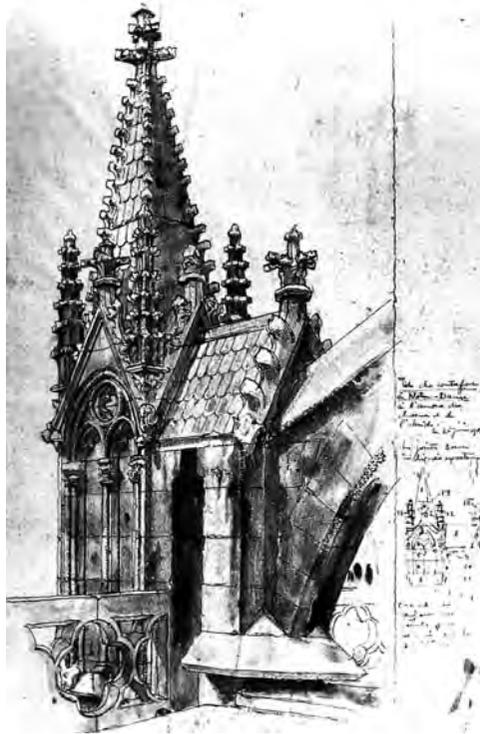
Fig. 15. Pináculo de Notre-Dame, 1908 (colección particular).

Fig. 16. Vidriera de Notre-Dame, 1908 (colección particular).

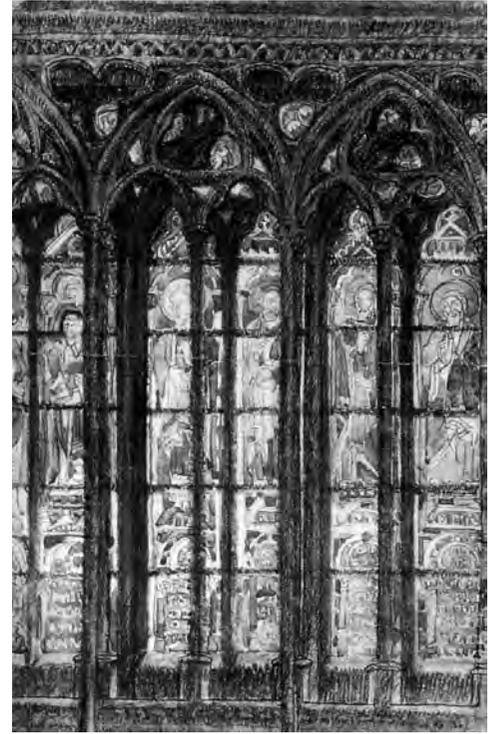
Fig. 17. Murallas medievales de Núremberg, marzo 1908 (FLC 2158).

Fig. 18. Casa en Ruan, junio 1908 (FLC 2019).

Figs. 19 y 20. Cuaderno de estudio de París, 1908 (FLC).



15



16

Gabrovo, la vista del Serrallo de Estambul (Fig. 14), las tumbas de Eyüp, tres acuarelas de la Acrópolis, y otra más del Foro de Pompeya¹⁷.

Es revelador del nuevo carácter de su estilo que la mayoría de estas acuarelas no hubieran sido realizadas *in situ*, sino que fueran reelaboraciones posteriores a partir de sus impresiones, notas y dibujos previos. Todas ellas rompen con las convenciones habituales al modo expresionista: desaliño voluntario, grandes pinceladas, colores estridentes, mezcla de técnicas, ausencia de detalles, reconstrucciones imaginarias...; siendo patentes las influencias de Edvard Munch, Paul Signac, Matisse y otros artistas contemporáneos¹⁸. Con todo, debemos indicar que en la mayoría de ellas se aprecia la sensibilidad del arquitecto al seleccionar los encuadres de sus pinturas, en especial en las dedicadas a los motivos clásicos de la Acrópolis y Pompeya, ya antes prefigurados en los apuntes rápidos realizados en sus carnets de viaje.

Podríamos concluir, por tanto, que los apuntes a lápiz son los habituales de un arquitecto que o bien se afana en reproducir fielmente los modelos –tal sería el caso del estilo de los dibujos del viaje a Italia, pronto abandonado–, o bien intenta captar sus valores esenciales evitando la mimesis figurativa –como en los apuntes del viaje a Oriente. Por el contrario, las acuarelas tienen una mayor intención pictórica, por lo que Jeanneret se permite mayores libertades expresivas en el uso del color y de la forma, anunciando ya lo que sería una constante a lo largo de su futura vida profesional, en la que dedicaría todas las mañanas a la pintura y las tardes a la arquitectura.

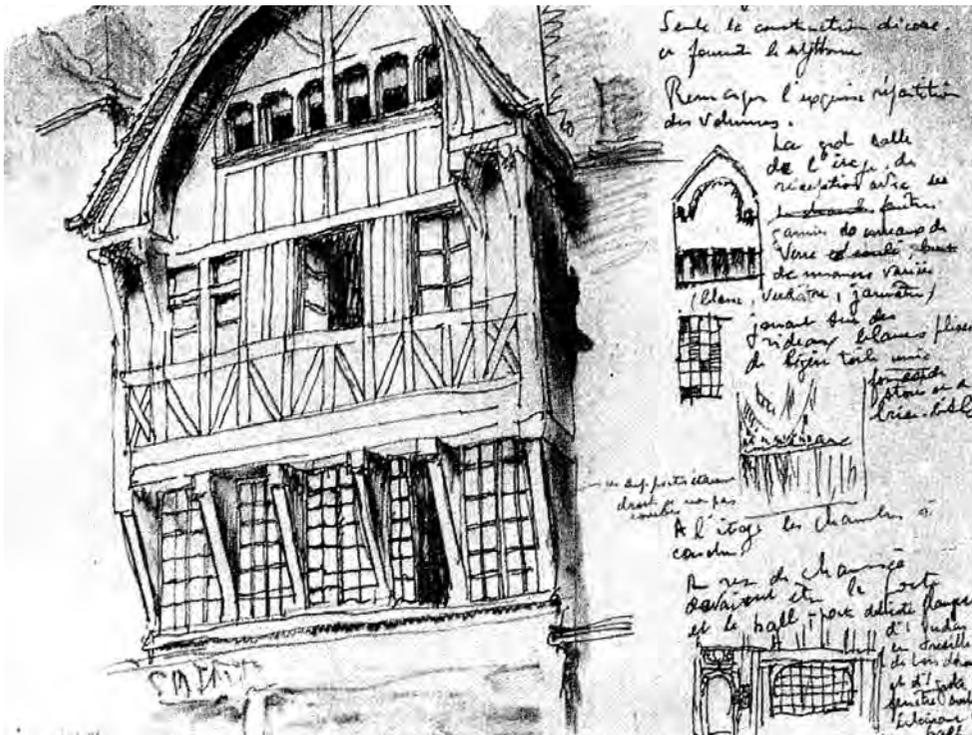
17. Los once dibujos expuestos en París están reproducidos en GRESLERI, G., *Le Corbusier: il linguaggio...*, cit., 1988, láminas I a XII. Los otros dos dibujos expuestos en Neuchâtel, a tenor de las reseñas críticas aparecidas en la prensa local, podrían ser una vista de Múnich y otra de Florencia; cfr. *ibidem*, pp. 115-118.

18. Jeanneret describe su estilo expresionista en una carta enviada a William Ritter el 1 de noviembre de 1911: "Estoy loco por el negro y el blanco, por el gris sucio con algo de color. Encuentro que esto produce un efecto extraordinario. He pintado un Panteón con el verde esmeralda y el bermellón. Otro día el templo de Júpiter de noche, con negro, verde y rosa. Me enervo ya que lo que hago me disgusta; lo hago todo sin pensarlo en diez minutos y sin embargo no acabo de encontrar lo que busco". Cfr. GRESLERI, G., *Le Corbusier: viaggio...*, cit., p. 400.

19. Carta del 3 de julio de 2008 a Charles L'Eplattenier. Cfr. *ibidem*, pp. 168-175.

UN CARÁCTER FINALISTA DEL DIBUJO

Un paso importante en la evolución de su forma de dibujar se produjo durante su estancia en París en 1908 en la que Le Corbusier utiliza distintos registros gráficos en función de intereses cambiantes. Como es sabido, su estancia en París coincide con un súbito interés por la arquitectura gótica, que estudiará en los volúmenes del *Dictionnaire raisonné* de Viollet le Duc y pondrá a prueba en sus repetidas visitas a Notre-Dame¹⁹. De esas visitas se conserva un cuaderno dedicado a la catedral gótica, que por su formato le permitía realizar dibujos a gran tamaño. Jeanneret, preocupado aún por los detalles ornamentales, sigue utilizando un dibujo preciso y minucioso, heredero de los modos de dibujar popularizados en el siglo XIX, con la finalidad de reproducir los aspectos visuales del modelo y, en última instancia, lograr una mayor sensibilidad ante los valores estilísticos de la arquitectura (Figs. 15 y 16). Como él mismo manifiesta por escrito en sus cartas, no le resultaba fácil realizar estos dibujos, ya que tenía que emplear muchas horas en representar estos motivos con todos sus detalles –por medio del lápiz, la tin-



18

ta, la aguada y la acuarela— tal como podemos apreciar en el apunte de la vidriera, o en el del encuentro del pináculo con el contrafuerte²⁰.

En contraste con esos dibujos, nos encontramos con otros apuntes de la misma época muy distintos a los anteriores, como los dedicados a las fortificaciones medievales de Núremberg —de menor tamaño y de un carácter mucho más suelto—, o el de una casa tradicional de Ruan, con una intención más analítica al acompañarse con esquemas y comentarios (Figs. 17 y 18). Lo interesante de estos dos ejemplos son las atenciones del joven Jeanneret. Si dibuja esos dos motivos arquitectónicos es porque en esos meses se encuentra trabajando en la Villa Jaquemet y en la Villa Stotzer, en lo que pretendía ser un estilo tradicional del Jura. Contemplando estos dos proyectos, comprobamos que la cubierta de la primera villa se inspira en la cubierta del pabellón de las murallas de Núremberg, mientras que los elaborados alzados de la Villa Stotzer beben más en las casas tradicionales de Ruan.

Pero existen otros bocetos que no han sido suficientemente comentados por la crítica especializada. Al poco de llegar a París, en los meses de primavera, frecuentó por las tardes la *Bibliothèque de Sainte-Geneviève*, en la que estudió con detenimiento el libro *L'Architecture romane* (1888) de Édouard Corroyer. Se conservan dos cuadernos en los que Jeanneret iba tomando notas con las que resumía las ideas del libro, ilustradas con plantas, alzados y secciones esquemáticas de los edificios analizados²¹. Estos dibujos (Figs. 19 y 20), eminentemente arquitectónicos, realizados a pluma y a gran velocidad en su cuaderno, vienen a ser los antecedentes más próximos a los bocetos y esquemas rápidos de su viaje a Oriente, tal como se comprueba al comparar las anotaciones dedicadas a Santa Sofía en su cuaderno, con las plantas y secciones de las mezquitas visitadas en 1911. No son dibujos atractivos, pero a Jeanneret le fueron eficaces para lograr analizar, comprender y asimilar los conceptos constructivos expuestos por Corroyer acerca de la evolución de las formas y sistemas constructivos derivados de la arquitectura romana a lo largo del medioevo.

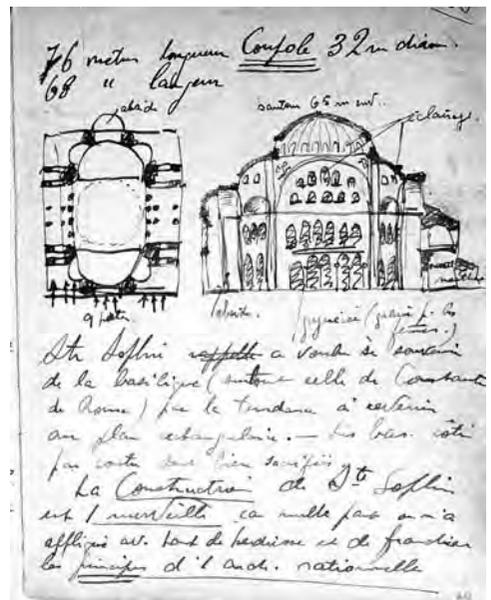
En definitiva, a través de sus viajes y estudios de edificios, el joven Le Corbusier va comprendiendo que su dibujo debe adquirir un carácter finalista, que se debe adaptar a los requerimientos que pretende al dibujar, sean éstos el estudio de detalles decorativos, la búsqueda de soluciones arquitectónicas aplicables a su obra, o la realización de esquemas gráficos para interiorizar y memorizar los edificios visitados. Este carácter finalista del dibujo se vuelve a repetir y afianzar en los dibujos realizados en Alemania para la elaboración de su trabajo sobre *La construction des Villes*; muchos de ellos son simples esquemas gráficos de carácter planimétrico,



17



19



20

20. *Ibidem*, p. 171.

21. Cfr. DUMONT, M. J., *Le Corbusier: Lettres à Charles L'Éplattenier*, cit., p. 184. BAKER, G. H. *Le Corbusier-The Creative Search: The formative years of Charles-Edouard Jeanneret*, Van Nostrand Reinhold, New York, 1996, pp. 122-125.

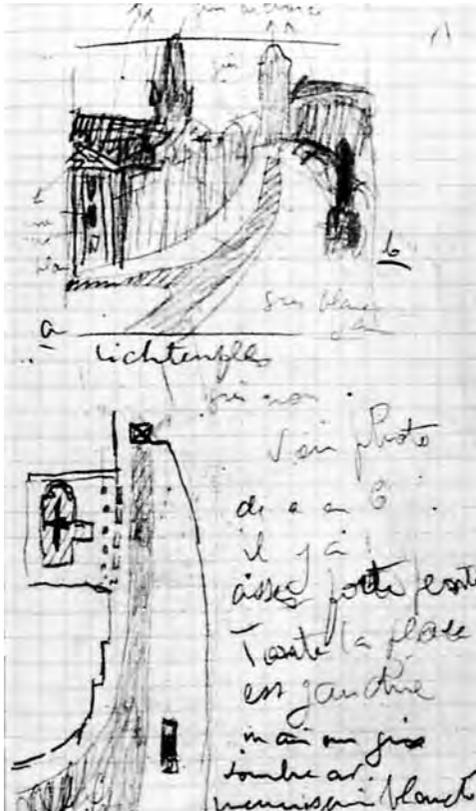


Fig. 21. Plaza del mercado en Lichtenfels, 1911, *Les voyages d'Allemagne, Carnet 2*, p. 159 (FLC).

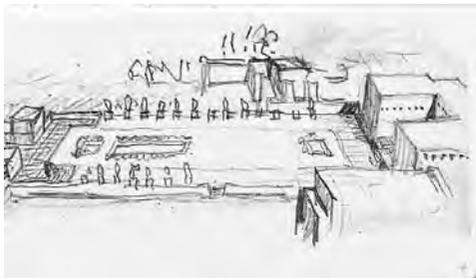


Fig. 22. Atrio de las Vestales en Roma, 1911. *Voyage d'Orient, Carnet 5*, p. 7 (FLC).

Procedencia de las imágenes:

Figs. 1, 2, 3, 14, 15, 16, 17, en H. A. Brooks, 1997, pp. 236, 154, 83, 173, 150, 141. Figs. 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 13, en G. Gresleri, 1987, ilustraciones 38, 59, 33, 45, 56, 57, 44. Fig. 9, en J. Jenger, 1990, p. 42. Figs. 11 y 21, en G. Gresleri, 2002, *Voyage d'Orient, carnet 3*, p. 123, *carnet 5*, p. 7. Figs. 18 y 19, en G. H. Baker, 1996, pp. 124 y 123. Fig. 20, en S. Von Moos, 2002, p. 58.

notas visuales realizadas en sus cuadernos o al dorso de las postales de los lugares históricos, con las que Jeanneret deseaba recoger sus análisis urbanos en las rápidas visitas por las ciudades alemanas en los meses previos al decisivo viaje a Oriente (Fig. 21).

Con algunas notables excepciones, como son los apuntes de Praga, que se explican por haberlos realizado como regalo a su amigo William Ritter, la mayoría de los dibujos del viaje a Oriente son de este estilo. Son bocetos realizados para aprender a ver, analizar y comprender lo que observaba, para grabar en su memoria una impresión fugaz o una escena que más tarde podría querer evocar, o para archivar en su mente algunos datos que podrían servirle para su futuro trabajo como arquitecto. En este sentido, al ojear los seis cuadernos del viaje a Oriente, podemos comprobar cómo existe una clara evolución hacia este tipo de bocetos, que llega a su último desarrollo en los realizados en Pompeya, Roma, Tívoli y Florencia (Fig. 22).

Es en el viaje de Oriente, por tanto, cuando Le Corbusier llega a comprender el sentido último que el dibujo tendría para él, y que muchos años después, en su autobiografía *L'Atelier de la recherche patiente* (1960), al tratar del dibujo de viaje, definirá así:

Quando se viaja, vemos con los ojos y dibujamos con el lápiz a fin de interiorizar la impresión que nos ha causado lo que hemos visto. Una vez que esa impresión visual se ha registrado con el lápiz, permanece, queda registrada y grabada en nuestro interior. La cámara de fotos es un instrumento para perezosos que usan la máquina para que vea por ellos. Dibujar, trazar líneas, componer volúmenes, organizar las superficies..., todo esto requiere primero ver, luego observar y finalmente quizá descubrir. Y es entonces cuando nos llega la inspiración.

Carlos Montes Serrano. Doctor Arquitecto (1982) y Catedrático (1990) de la Universidad de Valladolid, en la que fue director de su Escuela de Arquitectura (1996-1999). Sus líneas prioritarias de investigación se centran en la representación y en la historiografía de la arquitectura. En nuestra revista ha publicado los siguientes artículos: "Los orígenes de la moderna historia de la arquitectura. En el centenario de Rudolf Wittkower" (n. 5, 2003), "Louis Kahn en la Costa de Amalfi" (n. 7, 2005), "Et in Arcadia ego. Panofsky en perspectiva" (n. 9, 2007), "Nosotros somos latinos. Españoles dibujando en Nueva York, 1930" (n. 11, 2009).

EL DISEÑO DE LA LÁMPARA ELÉCTRICA O EL ENFRENTAMIENTO DEL ARTE DECORATIVO Y EL *READY-MADE*

Sung-Taeg Nam *

El artículo analiza los conceptos teóricos y la controversia en torno a la producción de lámparas eléctricas. A principios del siglo XX, la iluminación eléctrica representaba un alto nivel técnico comparado a otras facetas de la construcción. Pero, al contrario que otros artefactos mecánicos ligados a la industria, como radiadores o aparatos sanitarios, la lámpara eléctrica atrajo la atención de la comunidad artística. Si la luz natural era un material esencial aunque inmaterial de la arquitectura, la luz artificial se convirtió en un objeto físico, constantemente visible en el espacio. Las lámparas eléctricas representaron un campo de batalla del pensamiento de la arquitectura moderna, como en el caso del mobiliario: algunos arquitectos, adheridos al 'arte aplicado', armonizaron los objetos cotidianos con el espacio interior en busca de la obra de 'arte total'; mientras otros, fascinados por el nuevo fenómeno del 'ready-made', recogieron los productos anónimos de catálogos comerciales, hacia un espacio 'collage' heterogéneo.

Palabras clave: *Diseño industrial, artes decorativas, lámpara eléctrica*
 Keywords: *Industrial design, decorative arts, electric lamp*

Encontrándose entre los objetos domésticos más técnicos de inicios del siglo XX, la lámpara eléctrica incandescente suscita un vivo interés entre los decoradores, en contraste con otras instalaciones técnicas, especialmente la fontanería, poco valorada en el plano estético y de ámbito exclusivamente industrial.

La lámpara eléctrica es, para empezar, una fuente de luz, artificial, ciertamente, pero constituyente fundamental de la arquitectura, sobre todo por el hecho de que la vida nocturna se concentra en torno a ella. Además, esta luz se convierte en la única fuente de energía visible, como la antigua hoguera, ahora inútil a causa de la calefacción moderna. Su posición en el centro del techo acentúa su visibilidad; se hace ver, pues, sin dificultad, a pesar de un uso esencialmente nocturno. Es incluso más fácil percibir su forma, en general, cuando está apagada. La lámpara eléctrica es, por tanto, un objeto apreciable con luz natural y constituye desde entonces un tema de reflexión importante en el diseño.

Para empezar, es necesario subrayar la paradoja intrínseca a este objeto, al mismo tiempo puramente técnico y potencialmente artístico. El diseño de lámparas eléctricas suscita de este modo un amplio campo de reflexiones y de discurso¹, abriendo el debate entre los arquitectos modernos en relación a los objetos de uso. Se oponen, por un lado, “el arte decorativo”, que quiere cultivar artísticamente a las producciones de las industrias; y, por otro lado, la nueva actitud que aprecia y subraya la nobleza de estos objetos en sí mismos. Sin embargo, este debate no es otra cosa que el resultado de un movimiento general de cuestionamiento del arte decorativo, en el que el inicio del siglo XX parece marcar un cambio decisivo. El arte decorativo, que evoluciona entonces hacia las premisas del diseño industrial, comporta el desarrollo de una corriente de reflexiones y de pensamientos más fuerte y radical. Adolf Loos y Le Corbusier son importantes representantes de esta corriente². De manera retrospectiva, estas reflexiones parecen sobrepasar la simple defensa del diseño industrial y parecen acercarse, por diferentes aspectos, al proceso artístico de Marcel Duchamp.

REALISMO DE LOS OBJETOS COTIDIANOS

El debate sobre el arte decorativo nace en un clima bastante particular. De manera general, Europa en su conjunto conoce un entusiasmo por el arte decorativo que se impone en la mayor parte de las producciones de la época.

El debate reúne rápidamente a numerosas personas, entre las cuales se encuentran diversos arquitectos. Uno de ellos, Henry van de Velde, enseguida alza su voz: “Todas las formas estaban escondidas³. “Estos propósitos nos remiten a las primeras creaciones del arquitecto, como reacción a la “mentira de las formas”⁴ que sufren, según él, los objetos de la época. Van de Velde desea substituirlos por una nueva forma “en la que la fealdad está excluida”⁵. Es evidente que el aspecto estético toma aquí una gran importancia, pero para Van de Velde, la

* Este artículo está basado en una tesis doctoral en curso desarrollada en la EPFL. El autor está especialmente agradecido a su director, el Profesor Jacques Lucan, por sus precisos comentarios, así como a los colegas de LTH/EPFL Arlette Rattaz y Thomas Lepellet por sus valiosas aportaciones al texto original en francés.

1. El análisis de las lámparas se entremezcla a veces con el de un dominio aparentemente alejado: el mobiliario. La situación es muy comparable en este mismo período. Es el caso de la concepción de las sillas, por ejemplo, que es entonces un objeto tradicionalmente importante para el arte decorativo, pero que se afronta desde la necesidad de la producción industrial.

2. El término *ready-made* obtiene un sentido particular en el arte gracias a la contribución de Marcel Duchamp. El artículo intenta acercarse a esta corriente de pensamiento y a la actitud de ciertos arquitectos modernos frente a los objetos anónimos de la producción industrial. Stanislaus von Moos se acerca a esta noción en oposición al arte aplicado: ver VON MOOS, S., “Le Corbusier and Loos”, en Max Risselada (ed.), *Raum Plan versus Plan Libre* (1987), 010 Publishers, Rotterdam, 2008, p. 23.

3. Conversación de 1938 entre S. Giedion y H. van de Velde, en GIEDION, S., *Space, Time, and Architecture. The Growth of a New Tradition* (1941), Harvard University Press, Cambridge, 2008, pp. 293-294: “The real forms of things were covered over. In this period the revolt against the falsification of forms and against the past was a moral revolt. [...] I told myself –this was in 1892– that I would never allow my wife and family to find themselves in ‘immoral’ surroundings”. Giedion pone la versión original de la cita, en francés, a pie de página: “Toutes les formes étaient cachées. A cette époque la révolte contre les mensonges des formes et le passé était une révolte morale. [...] Je me disais –c’était en 1892– que jamais je ne veux pas [sic] admettre que ma femme et ma famille se trouvent dans un milieu qui est immoral”.

4. GIEDION, S., *Space, Time, and Architecture*, cit., p. 294, p. 296. La frase está en francés en el texto original. Ver la cita de la nota 5.

5. A continuación de esta afirmación de Van de Velde, Giedion escribe: “But at that date everything that one could buy on the open market was smothered under the mensonge des formes which van de Velde hate. He had to design himself everything in his house, from cutlery to doorknobs. Then –since these articles demanded a setting which would “ward off ugliness”– he was led to build his first house”, *Ibid.*, p. 294.



2

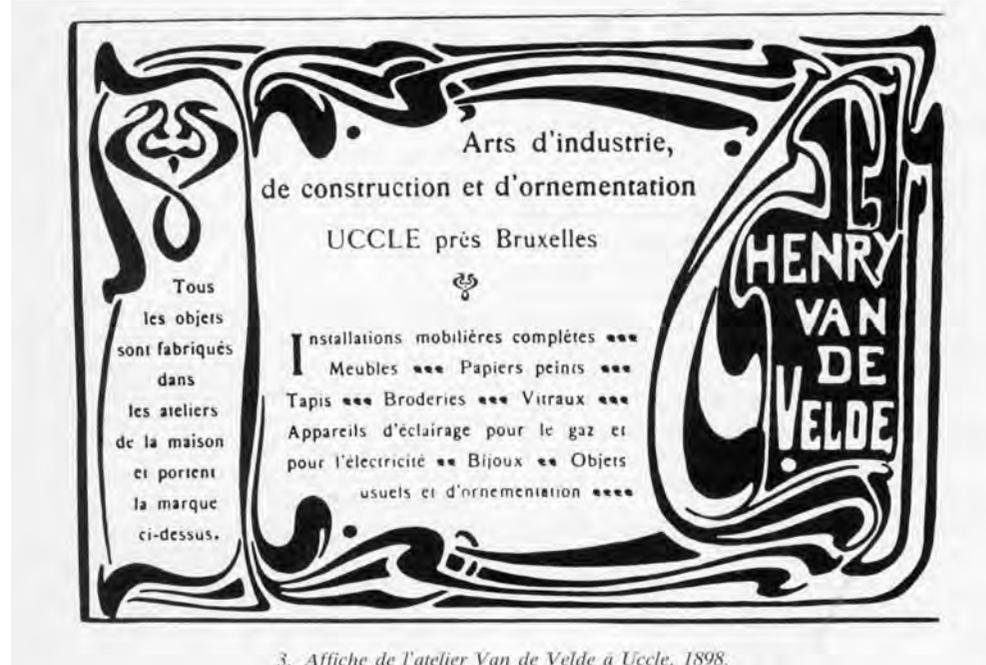
Fig. 1. Cartel del taller de Henry van de Velde en Uccle (1898). (Extraída de VITALE, Elodie, *Le Bauhaus de Weimar 1919-1925*, (1995), p. 16).

Fig. 2. Asiento de falsa antigüedad: "Photographie jointe au tarif des meubles dits « pour antiquaires »". (Extraído de LE CORBUSIER, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, (1925), p. 60).

6. A partir de finales de 1897, Adolf Loos comienza a publicar numerosos artículos en los que los títulos son a menudo directamente extraídos de categorías de objetos cotidianos: entre otros, sobre la moda textil, tema que le interesaba particularmente, tales como "Die Herrenmode" (22 de mayo de 1898), "Damenmode" (21 de agosto de 1898), "Die Herrenhüte" (24 de julio de 1898), "Die Fussbekleidung" (7 de agosto de 1898), "Wäsche" (25 de septiembre de 1898); otros sobre alfarería y cerámica, tales como "Glas und Ton" (26 de junio de 1898), "Keramika" (1904); algunos sobre muebles, tales como "Das Sitzmöbel" (19 de junio de 1898), "Möbel" (2 de octubre de 1898), "Die Möbel aus Dem Jahre 1898" (9 de octubre de 1898); incluso sobre el automóvil, "Das Luxusfuhrwerk" (3 de julio de 1898), etc. Estos primeros escritos critican duramente los objetos de uso diseñados por los artistas.

7. Después de sus primeros artículos sobre la arquitectura, aparecidos entre el número 1 (octubre de 1920) y el número 16 (mayo de 1922) de *L'Esprit nouveau*, y retomando el tema en *Vers une architecture* (1923), Le Corbusier sigue participando en la revista expandiendo los temas teóricos de los artículos hacia dos dominios cuyas escalas son extremadamente opuestas: la ciudad y los objetos de uso. Estos artículos posteriores son publicados paralelamente en *E.N.*, a partir del número 17 (junio de 1922) hasta el último número, el 28 (enero de 1925), y retomados en 1925 en dos libros, *Urbanisme* y *L'art décoratif d'aujourd'hui*, ricamente ilustrados, a semejanza de su libro anterior de 1923.

8. VON MOOS, S., "Dans l'antichambre du 'machine age'", en *L'Esprit nouveau. Le Corbusier et l'industrie 1920-1925*, Ernst & Sohn, pp. 22-23; COLOMINA, Beatriz, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, The MIT Press, Cambridge, 1994, pp. 118-128.



1

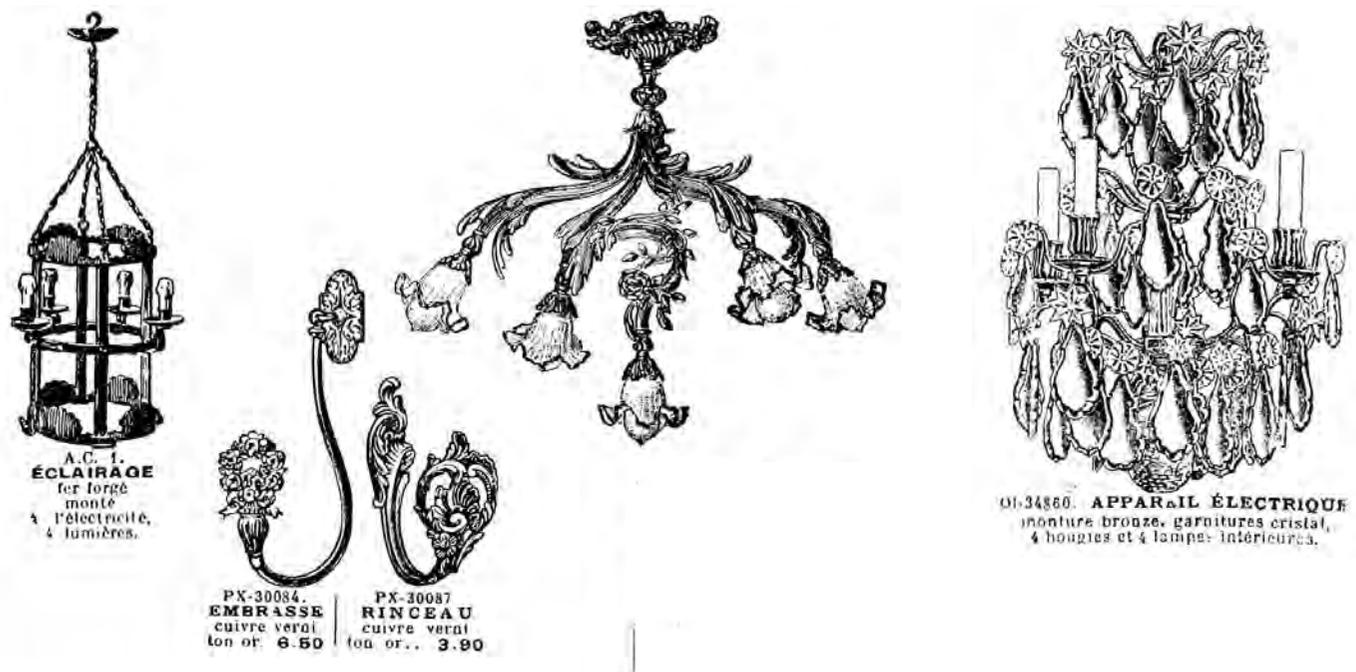
3. Affiche de l'atelier Van de Velde à Uccle, 1898.

decoración es ante todo un medio necesario para la acentuación constructiva, para la uniformización y la singularidad formal de una obra. El cartel de 1898 (Fig. 1), representativo de su taller, utiliza además la palabra "ornamentación" y menciona los "aparatos de iluminación de gas y eléctricos" como objetos que se pueden dibujar o concebir, subrayando notablemente la importancia de la cuestión de la decoración. La posición de Van de Velde es muy particular en este debate e ilustra la diversidad de opiniones que nutren la discusión. Arquitecto calificado como "moderno", Van de Velde no se opone, sin embargo, de manera categórica a la decoración. Simplemente milita por un cambio de actitud frente al arte decorativo.

Desde 1897, persiguiendo el mismo objetivo que Van de Velde, Loos toma también parte en el debate, combatiendo la "mentira de las formas", pero por otra vía: escribir en lugar de dibujar. En su serie de artículos teóricos para la *Neue Freie Presse*, con ocasión de la *Exposition Vienneoise du Jubilé* de 1898, denuncia el carácter criminal de la intervención artística sobre los objetos utilitarios⁶ que encontramos en la *Wiener Secession*, fundada en 1897, y en la *Wiener Werkstätte*, fundada en 1903. Es una verdadera declaración de guerra contra todos los movimientos decorativos. Loos adopta una posición mucho más sincera que Van de Velde frente al uso de la decoración, a la que se opone totalmente.

Para acabar, Le Corbusier contribuye igualmente a la discusión sobre el arte decorativo. Al igual que Loos, comienza su carrera de arquitecto de vanguardia escribiendo para la revista *L'Esprit Nouveau*. Su posición de editor le concede una gran libertad de expresión. En particular, la "factografía"⁸ de imágenes provocadoras es netamente discernible en los artículos escritos a causa de la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs* de París en 1925. El libro *L'art Décoratif d'Aujourd'hui*, que retoma estos artículos, presenta de una manera surrealista toda una serie de objetos de uso existentes en la época y a veces contradictorios.

Uno de los capítulos del libro, "Una borrasca", precisa que todos los objetos seleccionados están "actualmente en venta en las tiendas de París"⁹. A menudo extraídas de catálogos comerciales, las imágenes reconstituyen la realidad de los objetos cotidianos, los cuales tienen a veces una mala reputación a ojos de los modernos. Tal es, por ejemplo, el caso de los asientos (Fig. 2) —según la expresión del propio fabricante— "copiados de los modelos antiguos"¹⁰. Hay que admitir que el maquillaje de una forma antigua quizás sea una manera ennoblecer el objeto, pero aquí parece absurdo, ya que se trata de una lámpara eléctrica. En efecto, este invento sin precedente no tiene un modelo tradicional técnico. Esta costumbre permanece, sin embargo, altamente extendida: el capítulo presenta un modelo de candelabro (Fig. 3) entre las lámparas eléctricas comerciales, ¡en el que las bombillas imitan la forma de una vela! Esta contribución



teórica de Le Corbusier alimenta el debate sobre el arte decorativo y le permite tomar parte de un modo más sincero, con una opinión más sólida.

TRES LÁMPARAS DE ARCO (1907) Y TRES SILLAS (1914)

A pesar del debate naciente, el arte aplicado continúa reinando en Europa. El año 1907 marca un momento decisivo para el arte decorativo y más ampliamente para el debate que éste genera. Es justamente en esta fecha cuando empieza la colaboración de Peter Behrens con *AEG*¹¹, industria alemana de aparatos eléctricos, y cuando nace el *Deutscher Werkbund*. En comparación con los movimientos artísticos anteriores, el *Werkbund* se diferencia por su interés innovador en la producción en masa. La industria hace su entrada en la relación establecida que existe entre el arte y la artesanía. El arte aplicado implica una evolución hacia el diseño industrial.

Un ejemplo interesante de esta evolución, y del conflicto de ideas que ésta ha podido generar, se encuentra en el libro de Stanford Anderson sobre Peter Behrens¹². Aquí expone un análisis comparativo interesante de tres lámparas de arco de *AEG* (Fig. 4): la primera es una lámpara floral, diseñada por un artista; la segunda, económica, está concebida por un ingeniero; la última, finalmente, es una creación de Behrens. Las dos primeras lámparas, muy contrastadas, y comercializadas por *AEG* antes de su colaboración con Behrens, revelan ciertas realidades significativas. La lámpara floral denota la contribución de Behrens a *AEG*, marcada por la supresión de ornamentos presentes en el diseño de lámparas. Sin embargo, el autor lo recuerda, la producción de esta lámpara ornamental se produce durante la colaboración de Behrens con la empresa. Aunque la simplicidad de las lámparas del maestro alemán representa la nueva imagen estética de *AEG*, la ornamentación no se rechaza, sin embargo, totalmente. El segmento de la decoración sigue siendo una realidad del mercado de la época. El mismo Behrens, en este período, equipa con lámparas decorativas los interiores que diseña.

Por el contrario, las lámparas de Behrens se consideran a menudo, con toda razón, como los primeros ejemplos de diseño industrial. Su sobriedad y desnudez las convierten en piezas excepcionales en la propia producción arquitectónica. De todos modos, hace falta subrayar que estas lámparas, con un diseño depurado, sólo están destinadas, en este momento, a un uso industrial. Behrens permanece fiel a las costumbres de la época y no intenta darle valor a las lámparas que produce para *AEG* a través de puestas en escena radicales, por ejemplo, por contraste, con las piezas más nobles que fabrica.

La prevalencia de la forma sin decoración de la segunda lámpara, concebida por un ingeniero de *AEG*, convierte en problemática la importancia histórica y la significación del trabajo de

Fig. 3. Lámparas eléctricas ornamentadas, presentes en el catálogo comercial de unos grandes almacenes. (Extraída de LE CORBUSIER, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, (1925), p. 56).

9. "Une bourrasque", en LE CORBUSIER, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Crès et Cie, Paris, 1925, p. 65. La mayor parte de las imágenes de "Une bourrasque" están extraídas del artículo, LE CORBUSIER, "Les pieds dans le plat", *E.N.*, n. 18, noviembre de 1923, en el que el texto no se retoma en el libro, *L'art décoratif d'aujourd'hui*. En efecto, muchas imágenes del libro están extraídas de catálogos comerciales, de periódicos, etc. Los objetos ilustrados son, pues, muy reales.

10. En el "Prospectus d'un fabricant" publicado por Le Corbusier, el fabricante escribe sobre sus sillas: "Nos sièges "dit pour antiquaires" s'entendent: Construction à l'ancienne, vieux bois chevillés, Assemblage verticaux, Mortaises, traces de clous aux feuillures, Patine ancienne, etc... La plupart de nos sièges sont copiés d'après des modèles anciens", "Une bourrasque", en LE CORBUSIER, *L'art décoratif ...*, op. cit., p. 61.

11. *AEG* (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft) la fundó Emil Rathenau en 1887.

12. ANDERSON, Stanford, *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*, The MIT Press, Cambridge, 2000, p. 151. Nota del coordinador: véase el artículo en *Revista de Arquitectura*, n. 12, ETS Arquitectura, Universidad de Navarra, Pamplona, pp. 7-16.



4

6.1. An lamp produced by the AEG, Berlin, prior to Behrens's engagement: left, decorated as lamp; right, economy as lamp.

6.2 Peter Behrens, AEG economy as lamp (1907).



5

Fig. 4. Comparación de tres lámparas de AEG de Stanford Anderson. (Extraída de ANDERSON, S., *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*, (2000), p. 151).

Fig. 5. Caricatura de Karl Arnold sobre la controversia entre H. Muthesius y H. van de Velde, aparecida en *Simplicissimus* 1914. (Extraída de NAYLOR, Gillian, *The Bauhaus Reassessed. Sources and Design Theory*, (1985), p. 42).

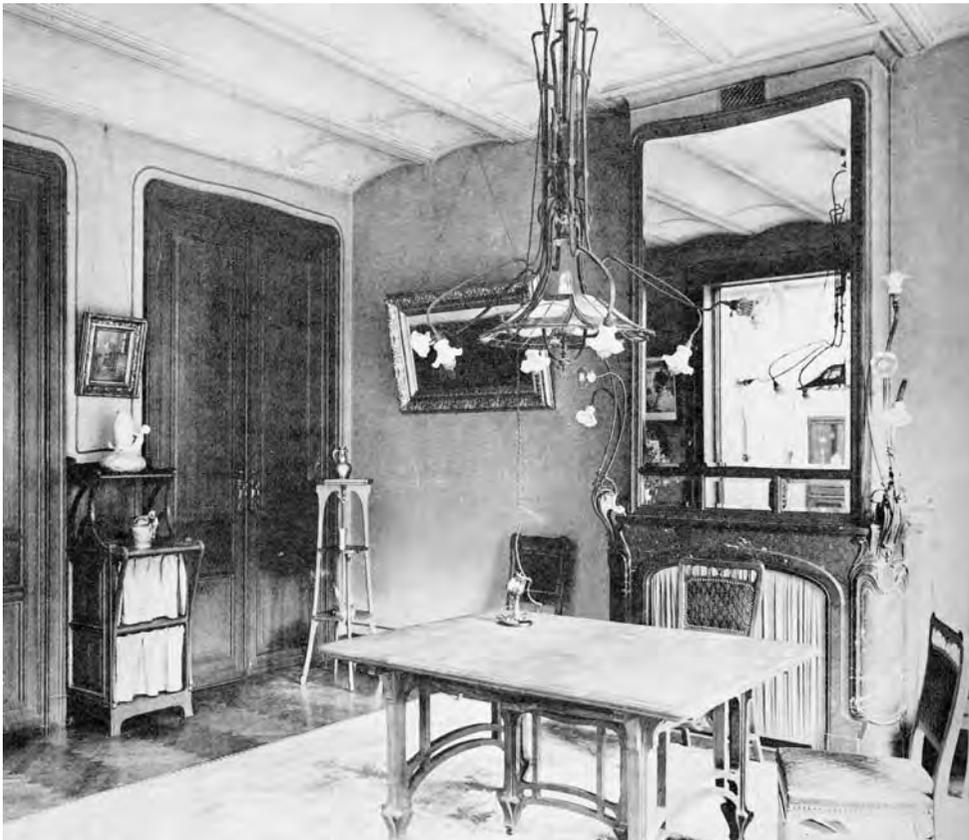
13. Sobre el tema de la controversia entre Van de Velde y Muthesius en 1914, ver BANHAM, R., *Theory and Design in the First Machine Age*, The Architectural Press, London, 1960, p. 78; FRANCISCONO, Marcel, *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago-London, 1971, pp. 71-87; CAMPBELL, Joan, *The German Werkbund. The Politics of Reform in the Applied Arts*, Princeton Press, New Jersey, 1978, pp. 57-81; NAYLOR, Gillian, *The Bauhaus Reassessed. Sources and Design Theory*, The Herbert Press, London, 1985, pp. 43-46; VITALE, Elodie, *Le Bauhaus de Weimar 1919-1925*, Pierre Mardaga editor, Lieja, 1989, pp. 20-21; SCHERKL, Robert, "L'art du bien être" – Über die Evolution der Form zum Standard", en Herausgegeben von Isabelle Ewig, *Das Bauhaus und Frankreich. Le Bauhaus et la France. 1919-1940*, Akademie Verlag, Berlin, 2002, p. 50. Van de Velde explica esta controversia en su autobiografía, *Geschichte meines Lebens* (1962) (versión francesa que es el texto original: Anne Van Loo (éd.), *Récit de ma vie II 1900-1913*, Versa - Flammarion, Bruselas, 1995, pp. 391-406).

14. "Van de Velde schuf den individuellen Stuhl, Muthesius die Stuhl-Type, und Schreinermeister Heese, den Stuhl zum sitzen". ("Van de Velde designed the individualistic chair, Muthesius, the typical chair, carpenter Heese, the chair for sitting on", leyenda de la figure 14 en CAMPBELL, Joan, *The German Werkbund...*, op. cit.).

15. Ibidem.

Behrens. La simplicidad formal de Behrens se debe a una decisión estética –además, aquí se encuentra la importancia histórica real de esas lámparas–, mientras que la forma de la lámpara del ingeniero anónimo es artísticamente accidental, a causa de elecciones puramente funcionales y objetivas. La lámpara del ingeniero puede, entonces, estar cercana a la producción artesanal, en la que el fin es de igual manera únicamente utilitario. En este caso, por el contrario, la lámpara de Behrens se parece más bien a la lámpara floral, que proviene del dominio artístico, puesto que sea cual sea la forma de estas lámparas –ornamental o simplificada– son el resultado del trabajo de un artista en una "mesa de dibujo". Estas formas artísticas no son, sin embargo, nunca totalmente abstractas. Éstas se basan, en efecto, en un prototipo formal de modo que la lámpara del ingeniero, desnuda de toda intención artística y que sirve como ejemplo atendiendo a la estilización ulterior llevada a cabo por los artistas. La forma pensada por el ingeniero es, así, necesaria para los artistas. Si este punto parece admitido, su idea recíproca es falsa. Así, es cuando esta forma, en bruto y desnuda, se afirma y se revela al convertirse en el enemigo más feroz del arte decorativo. El debate que se opone al diseño industrial entonces naciente, revela la independencia y el aspecto original de estas formas.

Por analogía, la comparación de Anderson nos remite a la caricatura de Karl Arnold (Fig. 5), publicada en *Simplicissimus* en 1914, la cual evoca la famosa controversia, durante la reunión de *Werkbund* en Colonia el mismo año, entre Van de Velde, que defendía la libertad artística y Hermann Muthesius, que propugnaba el diseño colectivo¹³. El dibujo representa, en primer lugar, dos personajes, cada uno con una silla que refleja sus teorías. La silla del primero está constituida por líneas curvas con inspiraciones artísticas. La forma de la silla del segundo es elementalista, reducida al mínimo de la expresión subjetiva. Expresando la individualidad formal, la silla de Van de Velde recuerda a la lámpara floral de AEG. Por el contrario, la forma depurada de Muthesius la acerca a la lámpara de Behrens. El texto inferior dice: "Van de Velde crea la silla individual; Muthesius, la silla tipo, [...]". Pero con el fin de evidenciar la superficialidad del debate, que sólo tiene que ver con la forma, Arnold propone además un tercer personaje imaginario: un artesano anónimo con su silla banal. La frase que le corresponde se suma a las anteriores: "y el ebanista Heese, la silla para sentarse"¹⁵. Al igual que la lámpara del ingeniero, la silla del artesano revela los límites de las teorías de los dos arquitectos. Indiferente, ordinaria



7

y desprovista de cualquier pretensión artística, la forma del artesano es una antítesis de la forma individual de Van de Velde y, ajustándose mejor a las expectativas del gran público, es también más colectiva que cualquiera de las formas que Muthesius pudiera proponer.

Estos ejemplos expresan la diversidad de los puntos de vista que forman parte del debate entre el arte aplicado y el diseño industrial. Sin embargo, no se realiza ningún cambio radical y el arte decorativo permanece ineludible.

El debate suscita igualmente una multitud de cuestiones, como las del estatus y de la legitimidad del arte decorativo y del diseño industrial, las cuales nutren la reflexión de numerosos arquitectos que aprecian ya la nobleza de la producción industrial. Loos y Le Corbusier son, por esta razón, imprescindibles.

LOOS CONTRA LA IMITACIÓN Y LA IMAGINACIÓN

La posición de Loos es interesante para abordar el movimiento de oposición de ciertos arquitectos a las formas ornamentales de los objetos de uso. En efecto, Loos expresa rápidamente su desacuerdo con la imitación formal. Ya en 1898, en el artículo “Die Möbel aus dem Jahre 1898”, define a la imitación como “el enemigo más peligroso”¹⁶. Aquí, no se trata solamente de la imitación de las formas tradicionales –como los asientos “copiados de los modelos antiguos” publicados por Le Corbusier– sino también de la imitación de las formas naturales¹⁷. Una vez más, en “Keramika”, en el año 1904, es más preciso, definiendo tres tendencias del ornamento: en primer lugar, la imitación de las formas de “todos los estilos”; en segundo lugar, la imitación de las formas de la “naturaleza”; y finalmente, “la imaginación (Fantasía)”¹⁸ de formas extraídas de la fantasía personal. Los tres son el enemigo del artesano que Loos admira, aunque también sean el objeto de lucha de la arquitectura. El “más peligroso” se refiere sobre todo a las últimas dos tendencias que agrupan también a los artistas modernos¹⁹, que buscan, según Loos, su propio estilo en la originalidad formal²⁰.

La imitación de la naturaleza y de sus formas se refiere casi siempre a las plantas, en particular a las flores que aparecen en los elementos de iluminación²¹. El hueco de la escalera del hotel Tassel de Víctor Horta está iluminado por un plafón central (Fig. 6), que simula un ramillete de



6

Fig. 6. Victor Horta, Hôtel Tassel (1892-1895). (Extraída de LOYER, François, *Victor Horta. Hôtel Tassel 1893-1895* (1986), p. 51).

Fig. 7. Victor Horta, Hôtel Frison (1894-1895). (Extraída de LOYER, François, *Victor Horta. Hôtel Tassel 1893-1895* (1986), p. 114).

16. “Dann würde sie am besten ihren gefährlichsten feind bekämpfen können, die imitation”, Adolf Loos, “Die Möbel aus dem Jahre 1898” (9 de octubre de 1898), en I. L. G. (Adolf Loos, *Ins Leere Gesprochen* (primera publicación: *Paroles dans le vide*, Ediciones Georges Crès et Cie., París, 1921), Prachner, Wien, 1997), p. 160.

17. “Was Gothik, was Rokoko; hier ist die natur und nun d’rauf los! Hier ist die natur und nun stilisiere, wird in der schule gelehrt. O über diese stilisierenden kunstgewerbeprofessoren! Da gibt einer ein werk heraus mit stilisierten pflanzen und tieren. Fragt man ihn, für welches material alle diese sachen stilisiert sind, so erhält man zur antwort: Ja, die kann man ganz nach belieben verwenden”, Adolf Loos, “Die Möbel aus dem Jahre 1898”, en I. L. G. op. cit., pp. 161-162.

18. “Unsere künstler sitzen am reissbrette und machen entwürfe für die keramik. Sie teilen sich in zwei lager. Die einen entwerfen in allen stilarten, die andern nur “modern”. Beide lager verachten einander gründlich. Aber auch die modernen künstler haben sich gespalten. Die einen verlangen, dass das ornament der natur entnommen werde, die andern, dass das ornament nur der phantasie entspringe. Aber alle drei verachten den meister. Warum? Weil er nicht zeichnen kann”, Adolf Loos, “Keramika” (1904), en *Trotzdem* 1900-1930, Brenner-Verlag, Innsbruck, 1930, p. 53.

19. Adolf Loos, “Keramika”, en *Trotzdem* ..., op. cit. p. 53.

20. La forma natural fuera de la civilización humana y la forma imaginada fuera de la realidad son una manera de evitar toda forma establecida tradicionalmente.

21. “Une bourrasque” de Le Corbusier presenta también una lámpara comercial con la forma literal de un ramo invertido. Ver la ilustración 3 de este artículo.



8

Fig. 8. Peter Behrens, lámpara de mesa (1902). (Extraída de ANDERSON, S., *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*, (2000), p. 31).

Fig. 9. Peter Behrens, Hamburger Vestibül (1902). (Extraída de LE CORBUSIER, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, (1925), p. 147).



9

arabescos²² que caen del cielo bajo la luz cenital. Las bombillas eléctricas se han metamorfoseado en capullos de flor que rematan el tallo de latón²³. En los trabajos siguientes, éstas se transformarán en tulipanes provistos de pétalos de cristal. Este tipo de luminaria floral se encuentra muchas veces en las puestas de escena arquitectónicas de Horta (Fig. 7)²⁴. El aparato eléctrico se diseña como un objeto de arte, instalado en un lugar preciso como un objeto pictórico armoniosamente integrado en el conjunto.

En cuanto al diseño imaginado, puede estar ilustrado por la lámpara en forma de ángel (Fig. 8) creada por Peter Behrens en 1902, durante su período de *Jugendstil*. Por otro lado, hay que advertir que utiliza de igual modo este motivo en el *Hamburger Vestibül* de Turín (Fig. 9)²⁵ el mismo año, dejando así suponer que, para él, la forma es independiente de una función determinada.

¿La búsqueda de la *Gesamtkunstwerk* (la obra de arte total) no justifica, por sí misma, la supremacía de la forma artística sobre todas las otras? Idealmente, una forma, imaginada o imitada, se aplica a todo, desde el objeto más pequeño hasta la arquitectura. La *Glashaus* de 1914 de Bruno Taut es un exponente de esta idea. La forma cristalina se impone por todos los sitios: en el edificio entero, en el ambiente interior —y los objetos contenidos—, se evoca la suspensión de la luminaria en el centro de la sala (Fig. 10).

Loos está convencido de que la forma artística imaginada sólo se hace real cuando existe una ausencia de *savoir-faires* técnicos, funcionales y materiales que son las cualidades del artesano²⁶. El argumento de Loos —que más tarde sería también el de Le Corbusier— se basa en la convicción de que una distinción sincera entre el objeto de uso y el objeto de arte²⁷ es indispensable con el fin de otorgarle pureza a cada campo. En efecto, la aparición de los ‘artistas aplicados’²⁸, de ‘los que prostituyen el arte’²⁹ y que intentan ‘introducir el arte en la artesanía’³⁰, significa para él el inicio de la decadencia cultural.

Por el contrario, Loos hace del artesano un modelo ideal de la civilización moderna³¹. Las diferencias fundamentales entre el artista y el artesano están simbolizadas por las herramientas: la «mesa de dibujo (Reissbrett)» y el ‘horno (Brennofen)’³². El primero nos remite al acto de “dibujar”, el segundo sólaamente al “hacer”: la mesa de dibujo permite la imitación o la imaginación, mientras que el horno necesita los conocimientos y el saber hacer. El artista crea una forma ilusoria, determinada estéticamente; el artesano fabrica una forma que resulta de la necesidad, por ello, real y evolutiva³³; el primero busca la novedad y la originalidad, y el segundo la perfección utilitaria y constructiva³⁴. La conclusión de Loos sobre este tema es clara y unívoca: “Lo que nos hace falta es una cultura de ebanistería. Si los artistas aplicados se pusieran de nuevo a pintar cuadros o barrieran las calles, nosotros lo haríamos”³⁵.

22. Sobre el tema del diseño de Horta de la luminaria eléctrica, ver AUBRY, Françoise, *Horta ou la passion de l'architecture*, Ludion, Gent, 2005, p. 90-91.

23. Es importante advertir que la suspensión actual de la escalera de la casa Tassel es una reconstrucción efectuada durante la restauración del edificio entre 1982 y 1985. Aunque basándose en dos fotografías antiguas tomadas en torno a 1900 (una de ellas es la ilustración 6 de este artículo), Jean Delhay, el arquitecto responsable, sin embargo ha reconstituido las luminarias en forma de tulipán de vidrio, el tipo más conocido de Horta (ver LOYER, François y DELHAYE, Jean, *Victor Horta. Hotel Tassel 1893-1895*, AAM, Bruselas, 1986, pp. 34-35).

24. Por ejemplo, Hôtel Frison (1894-95), Hôtel Solvay (1894-1903), Hôtel van Eetvelde (1895-1901), Maison Horta (1898-1901), etc.

25. La foto también la publicó LE CORBUSIER, en *L'art décoratif...*, op. cit., p. 147.

26. Para su revista *Das Andere*, en 1903, Loos escribe una historia sobre “Der Sattlermeister” en la que “Ein tüchtiger, guter meister...” pero, que quiere siempre mejorar, se dirige un día a un profesor-artista de la Secession con el fin de pedirle consejos sobre las sillas que fabrica. Tachándolas de poco modernas, sin imaginación creativa, éste último intenta diseñar sillas originales en su taller. Después de haberlas observado, el artesano afirma: “Herr professor! Wenn ich so wenig vom reiten, vom pferde, vom leder und von der arbeit verstehen würde, wie sie, dann hätt ich auch ihre phantasie”. Adolf Loos, “Aus den Beiden Nummern von Das Andere”, en *Trotzdem...*, op. cit., p. 14.

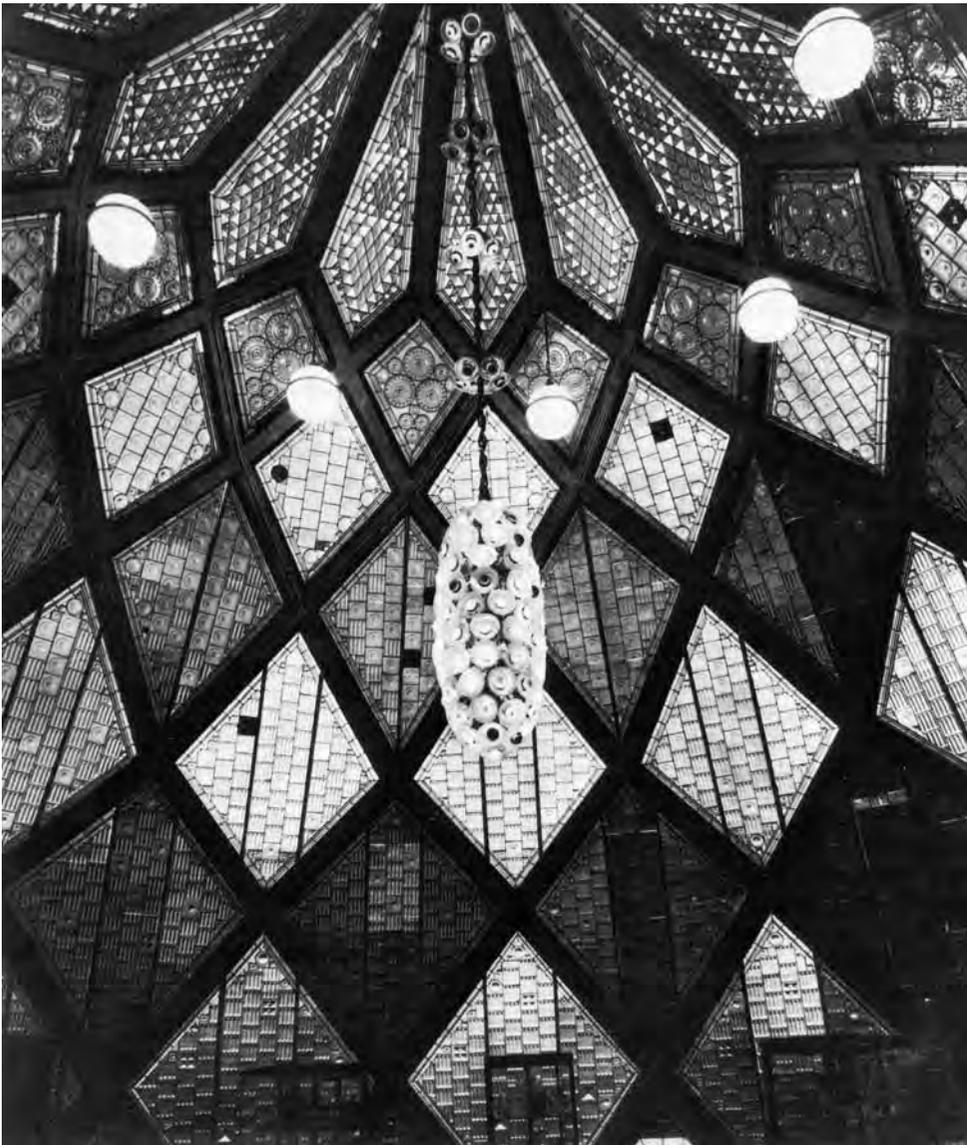


Fig. 10. Bruno Taut. Glashaus (1914). (Extraída de NERDINGER, Winfried, *Bruno Taut 1880-1938*, (2001), p. 61).

LOOS CONTRA WERKBUND

La crítica “dibujada” de Arnold refleja el pensamiento “escrito” de Loos. Éste último no sólo se opone a la individualidad formal—cuando escribe, por ejemplo, en 1898: “la idea de expresar su personalidad a través de los objetos de uso cotidiano es contraria al espíritu griego”³⁶—, sino también a la búsqueda artística de una forma colectiva. En 1908, escribe dos artículos contra el *Werkbund* un año después de su creación en Munich. «Die Überflüssigen: *Deutscher werkbund* (Los superfluos: El *Werkbund* alemán)» y «*Kulturentartung* (Degeneración de la cultura)».

Loos, que afirma que se sigue tratando de arte aplicado³⁷ y de un nuevo “fenómeno superfluo”³⁸, ataca directamente a los objetivos fundamentales del *Werkbund*, que resume cómo la búsqueda del estilo del tiempo³⁹.

Aunque reconociendo la importancia del tema tratado, no duda en concluir que estos objetivos son irrealizables. Si su misión tiene que ver con la creación de un nuevo estilo artístico en el campo de los objetos de uso, Loos cree que “el *Werkbund* alemán justamente no los alcanzará nunca”⁴⁰. Para Loos, los estilos formales de los objetos de uso no son, en efecto, asunto de los individuos. “Es el tiempo quién los ha creado”⁴¹. Además, el trabajo del *Werkbund* es “inútil”⁴², puesto que lo que busca existe ya por todos los sitios, es decir, en todos los objetos producidos por los artesanos y las industrias modernas. Así, el estilo del objeto de uso es algo que se debe encontrar y nunca inventar.

27. Ver la respuesta a “Frage: Kunst und Handwerk?”, Adolf Loos, “Antworten auf Fragen aus dem Publikum” (1919), en *Trotzdem* [...], op. cit., p. 178. Para Loos, el objeto de arte es la obra del artista-genio, es espiritual y eterna para el espíritu general de la humanidad. Al contrario, el objeto de uso, producido por el artesano anónimo, es material y efímero para una necesidad particular de los hombres contemporáneos. Sus características son tan diferentes y distanciadas la una de la otra que sus dominios no pueden confundirse.

28. “angewandten Künstlern”: expresión inventada por Adolf Loos. en, “Keramika”, en *Trotzdem*..., op. cit., p. 51.

29. “Die substituierer der Kunst” *Ibid.*, p. 55, p. 58.

30. “Um ihre existenz zu rechtfertigen, erzählten sie anfangs, es war vor zehn Jahren, dass sie kunst in das handwerk bringen müssten”. *Ibid.*, p. 70.

31. “Aber alle drei verachten den meister. Warum? Weil er nicht zeichnen kann”, Adolf Loos, “Keramika”, en *Trotzdem*..., op. cit., p. 53.

32. “Da kamen die bösen Engländer und trübten den herren vom reissbrett die freude. Sie sagten: Nicht zeichnen, sondern machen. [...] Und wenn ihr [Engländer] das leben erfasst habt, dann stellt euch vor den schmelzofen oder vor die drehscheibe”, Adolf Loos, “Glas und Ton” (26 juin 1898), en *I. L. G.*, p. 91 (“Then came the evil English and spoiled the pleasure of the men at the drawing board. They say, Do not draw! Produce! Go out into the world so that you will like what is needed. And when you have understood life, only then take your place before the forge and the potter’s wheel”, Adolf Loos, “Glass and Clay”, en LOOS, Adolf, *Spoken into the Void. Collected Essays 1897-1900*. The MIT Press, Cambridge, 1982, p. 36; “Reissbrett und brennofen! Eine welt scheidet sie. Hier exaktheit des zirkelschlagens, dort die unbestimmtheit des zufalles, des feuers, der menschenträume und das mysterium des werdens”, Adolf Loos, “Keramika”, en *Trotzdem*..., op. cit., p. 54.

33. La forma del artista aplicado queda determinada en la mesa de dibujo; la del artesano se desarrolla poco a poco en las experimentaciones de las fabricaciones repetitivas.

34. “Veränderungen an der form entspringen nicht der neuerungssucht, sondern dem wunsche, das beste noch zu vervollkommen. Denn nicht den neuen sessel gilt es unserer zeit zu geben, sondern den besten”. Adolf Loos, “Kunstgewerbliche Rundschau I” (1er octobre 1898), en *I. L. G.*, p. 36 (“Modifications in form arise not from a desire for novelty, but rather from the wish to make the good more perfect yet. It is the business of our rage to produce not a new chair, but the best chair”, Adolf Loos, “Review of the Arts and Crafts”, en *Spoken into the Void*, op. cit., p. 104).

35. “Wir brauchen eine tischlerkultur. Würden die angewandten künstler wieder bilder malen oder strassen kehren, hätten wir sie”. en Adolf Loos, “Die Überflüssigen [...]”, en *Trotzdem*..., cit., p. 73.

36. “Ungriechisch ist es, durch die gegenstände, mit denen man sich zum täglichen gebrauche umgibt, seine individualität zum ausdruck bringen zu wollen”, Adolf Loos, “Kunstgewerbliche Rundschau I” (1 de octubre de 1898), en *I. L. G.*, p. 36.

37. “Nun haben sie sich doch zusammengefunden und haben in München getagt. Sie haben wieder unserer industrie und unseren handwerkern erzählt, wie wichtig sie sind. Um ihre existenz zu rechtfertigen, erzählten sie anfangs, es war vor zehn jahren, dass sie kunst in das handwerk bringen müssten”, Adolf Loos, “Die Überflüssigen: *Deutscher werkbund*” (1908), en *Trotzdem*..., cit., p. 70.



11

Fig. 11. Adolf Loos, Scheu Haus (1912-1913). (Extraída de LOOS, Adolf, *Villen* (2001), p. 40).

Fig. 12. Adolf Loos, Café Museum (1898). *Kunst und Handwerk*, vol. 51, Munich, 1900. (Extraída de LOOS, Adolf, *Spoken into the Void*, (1982), p. 30).

Fig. 13. Francis Jourdain, *Aménagement intérieur* (1923). (Extraída de LE CORBUSIER, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, (1925), p. 164).



12

38. "Ich aber frage: brauchen wir den „angewandten künstler"? Nein. Alle gewerbe, die bisher diese überflüssige existenz aus ihrer werkstatt fernzuhalten wussten, sind auf der höhe ihres könnens", *Ibid.*, pp. 67-68.

39. "Man kann die ziele des deutschen werkbundes nach Muthesius in zwei worte fassen: güte der arbeit, schaffung des stiles unserer zeit. Diese ziele sind ein ziel. Denn wer im stile unserer zeit arbeitet, arbeitet gut", *Ibid.*, p. 75.

40. "Die ziele sind gut. Aber gerade der deutsche *werkbund* wird sie nie erreichen", *Ibid.*, p. 74.

41. "Kein mensch, auch kein verein, schuf uns unsere schränke, unsere zigarettendosen, unsere schmuckstücke. Die zeit schuf sie uns", *Ibid.*, p. 74.

42. "Das ist unnötige arbeit. Den stil unserer zeit haben wir ja. Wir haben ihn überall dort, wo der künstler, also das mitglied jenes bundes, bisher seine nase noch nicht hineinges-teckt hat", *Ibid.*, p. 75.

43. *Ibidem*.

44. Hay que advertir que el argumento de Loos no es otro que recordarnos el otro, tardío, de Le Corbusier, sobre la relación entre la necesidad-tipo y el objeto-tipo. Según Le Corbusier, el objeto-tipo es la respuesta de la necesidad-tipo. Ver LE CORBUSIER, "Besoins-types, meubles-types", en *E. N.*, n. 23, mayo 1924.



1923.

Francis Jourdain.

13

Este malentendido proviene además del hecho que “la gente de *Werkbund* confunde la causa y el efecto”. Loos apoya su explicación con el ejemplo de la silla, el cual podría haber sido la fuente de inspiración de la caricatura de 1914: “No nos sentamos de una cierta manera porque el ebanista haya construido un asiento de una u otra manera, sino que, al contrario, el ebanista fabrica el asiento de cierta manera porque nosotros queremos estar sentados de ésta u otra forma”⁴³. La forma del objeto de uso es, por lo tanto, un efecto resultante de la necesidad del usuario⁴⁴. Esta fórmula queda reafirmada, más tarde, en 1924. Una vez más, Loos denuncia la confusión de la causa y del efecto que está en el origen de la “tiranía de la moda”⁴⁵ de la asociación alemana y concluye que, bajo el pretexto de “crear las formas que reclama la colectividad”⁴⁶, la *Werkbund* siempre intenta “imponer sus formas a la humanidad”⁴⁷.

La reflexión de Loos tiene un alcance muy importante, especialmente en el debate que enfrenta al arte aplicado y al diseño industrial. Sus propósitos son influyentes en numerosas personas y particularmente en Le Corbusier. Si esta influencia permanece sensible, éste último enriquece significativamente su reflexión, la cual toma entonces otra importancia relacionada con la cuestión de la decoración.

LE CORBUSIER, TAMBIÉN CONTRA LA DECORACIÓN

La influencia de Loos en Le Corbusier parece evidente. En noviembre de 1920, la revista *L'Esprit nouveau*⁴⁸ publica “Ornament und Verbrechen [Ornamento y crimen]”, el artículo más célebre de Loos datado en 1910⁴⁹ y en esta ocasión Le Corbusier presenta a Loos como precursor del espíritu moderno. Como Loos, Le Corbusier explica sus ideas sobre la cuestión de la decoración. “La decoración –escribe en julio de 1921– es de orden sensorial y primaria, al igual que el color, y funciona con las personas simples, los campesinos y los salvajes. La armonía y la proporción exigen de lo intelectual, captan la atención del hombre culto. El campesino ama el ornamento y pinta frescos. El civilizado sería el inglés tipo y posee cuadros de caballete y libros”⁵⁰. Esta frase recuerda a la comparación entre los papúas y el hombre civilizado en “Ornament und Verbrechen”. Más tarde, en “El arte decorativo de hoy”, el artículo publicado en junio de 1924 por *L'Esprit nouveau* que se retomó para el libro del mismo título en 1925, Le Corbusier cita explícitamente a Loos: “Parece justo afirmar que cuanto más se cultiva un pueblo, más desaparece la decoración. (Hubo de ser Loos quién lo escribiera de manera tan clara.)”⁵¹ La referencia es probablemente la famosa frase de “Ornament und Verbrechen”: “Sólo he encontrado la verdad aquí para ofrecerla al mundo: la evolución de la cultura es sinónimo de una desaparición del ornamento en los objetos de uso”⁵².

Sin embargo, la mayor parte de los textos y de las obras arquitectónicas de Loos parecen desconocidas por parte de Le Corbusier. Cuando en “Testigos”, uno de los capítulos del libro “El arte decorativo de hoy”, repasa la cronología de los acontecimientos arquitectónicos entre 1898 y 1923, éste omite completamente los proyectos del arquitecto de Viena. Sin embargo, el Café Muséum de 1899 (Fig. 12), con un interior revolucionario, amueblado con las sillas Thonet y luminarias que exponen sus bombillas desnudas, le habría interesado, sin duda. Prueba de ello es la última página de la serie de imágenes del capítulo⁵³, en el que Le Corbusier pone en relieve la foto de un interior amueblado en 1923 por Francis Jourdain (Fig. 13), donde se acentúa un tipo de lámpara muy similar, pero muy posterior, a la de Loos (Fig. 11).

Si la influencia de Loos es significativa, sin embargo no hay que infravalorar la de Auguste Perret, en cuyo estudio trabajó el mismo Le Corbusier. Así, en otro capítulo de “El arte decorativo de hoy”, “La hora de la arquitectura”, Le Corbusier presenta la obra de Perret para la sociedad Ponthieu-Automobile como un equivalente de la teoría escrita de Loos: “Loos escribió este artículo sensacional [...]: Ornamento y Crimen, Auguste Perret elevó el garage Ponthieu (1906). Se escuchó: “Un ornamento esconde generalmente un fallo de construcción”⁵⁴ Es posible que ésta última frase de Perret, que Le Corbusier cita diferentes veces⁵⁵, le sugiera una lección suplementaria y no menos complementaria sobre la decoración. En cuanto a Loos, afirma en “Ornament und Verbrechen” que la ornamentación implica un aumento de la mano de obra, y por consiguiente, del precio del objeto. “Los platos ornamentados son muy costosos, mientras que la vajilla blanca en la que el hombre moderno encuentra sabrosa su comida es barata. Una le hace ahorrar, la otra le crea deudas”⁵⁶. Al contrario de Loos, en el que la lógica económica corresponde en gran medida, en efecto, a la producción manual de la artesanía, Le Corbusier expresa una nueva relación entre la decoración y el coste en 1924. En el mismo año que Loos afirma de nuevo que la ornamentación “significa un tra-

45. “Der deutsche weiss nichts von dem gemeinwillen der menschheit, der den produzenten zwingt, jene formen zu erzeugen, die von der gesamtheit verlangt. Er meint, dass der produzent ihm seine formen aufzwingt, und spricht daher von der tyrannie der mode. Er fühlt sich, dank seiner sklavenatur, unterjocht und versucht daher das, was ihm angetan wird, der welt zurückzuzahlen. Er gründet vereine zur schaffung einer deutschen mode –wiener werkstätte und deutschen *werkbund* hat er schon– um auf diese weise der menschheit seinen formwillen aufzuzwingen”, Adolf Loos, “Ornament und Erziehung: Antwort auf eine rundfrage” (1924), en *Trotzdem...*, cit., pp. 203-204.

46. *Ibidem*.

47. *Ibidem*.

48. Adolf Loos, “Ornament und Verbrechen” (en *Trotzdem...*, cit., pp. 79-91) se presenta en *E. N.*, n. 2 (noviembre de 1920, pp. 159-168). La primera publicación del texto en francés aparece en *Les Cahiers d'aujourd'hui* de junio de 1913: ver TOURNIKIOTIS, Panayotis, *Adolf Loos* (Macula, París, 1991), Princeton Architectural Press, 2002, p. 23.

49. Aunque el artículo esté datado en 1908 en *Trotzdem*, la fecha real de su publicación es bastante problemática. En relación al estudio reciente sobre la genealogía de “Ornament et crime”, ver LONG, Christopher, “The origins and Context of Adolf Loos's “Ornament and Crime””, en *JSAH*, volume 68, n. 2, June de 2009, pp. 201-223.

50. LE CORBUSIER, “Des yeux qui ne voient pas..., III Autos”, en *E. N.*, n. 10, julio de 1921, pp. 1139-1151 (retomada en LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, op. cit., p. 113). Le Corbusier escribe también en esta misma obra: “La decoración es lo superfluo necesario, “quantum” del campesino, y la proporción es lo superfluo necesario, “quantum” del hombre culto”.

51. LE CORBUSIER, “*L'art décoratif d'aujourd'hui*”, en *E.N.*, n. 24, junio de 1924 (retomada en *L'art décoratif...*, op. cit., p. 85).

52. “Ich habe folgende erkenntnis gefunden und der welt geschenkt: evolution der kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des ornamentes aus dem gebrauchsgegenstande”, Adolf Loos, “Ornament und Verbrechen”, en *Trotzdem...*, cit., p. 80, (“The evolution of culture is synonymous with the removal of ornament from objects of daily use”, LONG, Christopher, “The Origins and Context of Adolf Loos's “Ornament and Crime””, op. cit., p. 203). La idea de Loos de definir el nivel decorativo de un objeto como el barómetro cultural de una sociedad es, de hecho, heredada de Gottfried Semper: “Man zeige die töpfe, die ein volk hervorgebracht, und es lässt sich im allgemeinen sagen, welcher art es war und auf welcher stufe der bildung es stand, sagt Semper in der vorede zu seiner “Keramik””, Adolf Loos, “Glas und Ton”, en *I.G.L.*, p. 88.

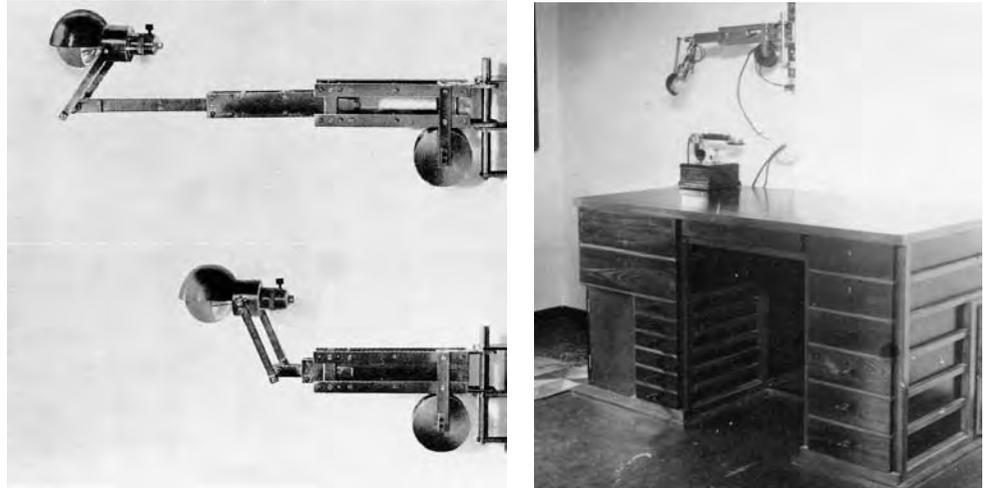
53. LE CORBUSIER, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, op. cit., p. 164. Ver también, “Salon d'Automne (Architecture)”, en *E. N.*, n. 19, diciembre de 1923. La ilustración de la misma sala amueblada por Francis Jourdain se encuentran del mismo modo al final del artículo.

54. LE CORBUSIER, “L'heure de l'architecture”, en *E.N.*, n. 28, enero de 1925 (retomada en *L'art décoratif [...]*, cit., p. 137).

55. “Auguste Perret también decía: “Hace falta trabajar en la perfección; la decoración esconde generalmente una falta de perfección”, LE CORBUSIER, “Confession”, en *L'art décoratif...*, op. cit., p. 207; “Durante los años 1908 y 1909, Auguste Perret... “El ornamento –decía– esconde siempre una falta de construcción”, LE CORBUSIER, “Introduction”, en *Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Ouvre complète 1910-1929* (1929), Editions d'Architecture (Artemis), Zurich, 1964, p. 8.

56. “Ornamentierte teller sind sehr teuer, während das weisse geschirr, aus dem es dem modernen menschen schmeckt, billig ist. Der eine macht ersparnisse, der andere schulden”, Adolf Loos, “Ornament und Verbrechen”, en *Trotzdem...*, cit., p. 85.

Fig. 14. Carl Jakob Jucker, lámpara mural eléctrica extensible (1923). (Extraída de DEARSTYNE, Howard, *Inside the Bauhaus*, (1986), p. 193); Instalación de la lámpara encima de la mesa de Marcel Breuer en Haus am Horn (1923). (Extraída de HOLME, Christopher, *The Bauhaus. Master and Students*, (1988), p. 115).



bajo excesivo⁵⁷, Le Corbusier describe, en “El arte decorativo de hoy”, el nuevo fenómeno de la civilización industrial:

“Antiguamente, el objeto decorado era raro y costoso. Hoy, está en todos los sitios y es barato. Antiguamente, el objeto simple estaba en todo los sitios y era barato; hoy es raro y caro. [...] Hoy, el objeto decorado inunda los pasillos de los grandes almacenes [...] Si se vende barato, es porque está mal fabricado y la decoración esconde los defectos de su fabricación y la mala calidad de los materiales empleados: la decoración camufla⁵⁸. Hay que advertir que el texto está acompañado de ilustraciones de objetos a la vez fastuosos y simples que fabrican las industrias modernas, como el automóvil deportivo, los bolsos Hermès, la maleta Innovation, etc.

LE CORBUSIER CONTRA LA BAUHAUS

57. “Kunst an den gebrauchsgegenstand zu verschwenden, ist unkultur. Ornament bedeutet mehrarbeit”, Adolf Loos, “Ornament und Erziehung [...]” (1924), *Ibid.*, p. 202.

58. LE CORBUSIER, *L’art décoratif ...*, op. cit., p. 89.

59. Son las siguientes: un primer viaje a Italia en 1907, una estancia en París, el trabajo con Auguste Perret entre 1908 y 1909, una estancia en Alemania entre 1910 y 1911, además del gran viaje a Oriente. Finalmente, la fundación del Purismo en 1917-1918 con Amédée Ozenfant, etc.

60. Relatando su tentativa de crear una “escuela de arte aplicado” en 1910 en La Chaux-de-Fonds, Le Corbusier la aproxima, a menudo, a la Bauhaus: “Habíamos fundado una escuela (un poco del mismo modo en que la Bauhaus de Weimar debió hacerlo diez años después)”, LE CORBUSIER, “Confession”, op. cit., p. 199; “Talleres de artistas – Proyecto realizado en 1910 para una escuela de arte aplicado. Se trataba de crear una educación destinada a la recuperación de las materias del arte de los edificios, programa bastante semejante al que debía tener la Bauhaus de Weimar. [...] (¡En 1910 estas ideas estaban todavía en el aire!)”, LE CORBUSIER, *Ouvre complète 1910-1929*, op. cit., p. 22.

61. Estos estudios desembocan en la publicación del texto JEANNERET, Charles-Edouard, (Le Corbusier), *Etude sur le mouvement d’art décoratif en Allemagne*, Imprimerie Haefeli et Cie, La Chaux-de-Fonds, 1912.

62. “Confession” es el último capítulo de *L’art décoratif d’aujourd’hui* (op. cit., pp. 197-218).

63. *Ibid.*, p. 209.

64. LE CORBUSIER, “Pédagogie”, en *E.N.*, n. 19, diciembre 1923.

65. *Ibid.*

66. Ver nota 60.

67. “Ach, man kann freilich nicht mit seiner hose protzen und sagen: die ist aus dem weimarer bauhaus!”, en Adolf Loos, “Die Abschaffung der Möbel” (1924), en *Trotzdem...*, cit., p. 198.

No es asombroso, en este contexto, que Le Corbusier siga el camino de Loos oponiéndose a su vez a la decoración y al arte aplicado en general, además de a las instituciones que lo preconizan. No hay que olvidar, sin embargo, que Le Corbusier duda ya del arte aplicado a la producción industrial y mucho antes de que las reflexiones de Loos le influyan. Las experiencias importantes⁵⁹ que vive después de abandonar La Chaux-de-Fonds en 1907 lo llevan poco a poco a alejarse de sus primeros estudios, que trataban del estilo decorativo de Charles L’Eplattenier. El año 1910 es un punto decisivo en este proceso: por un lado, su proyecto de crear una nueva “escuela de arte aplicado”⁶⁰ en su ciudad natal fracasa; y por otra parte, decide irse a Alemania, donde tiene la intención de estudiar las artes decorativas alemanas⁶¹. Desde su llegada el invierno de 1910 hasta que comienza su “viaje a Oriente” en mayo de 1911, visita los numerosos talleres alemanes. “Confession”⁶², el último capítulo de “El arte decorativo de hoy”, da cuenta de ello:

“¿Los artistas decorativos pueden, a través de los bocetos realizados en papel, gracias a su fantasía, modificar el rigor fatal, casi automático, de la elaboración industrial? ¿El producto industrial puede ser corregido, transformado por una intervención totalmente exterior? [...] La duda se me hizo cada vez más profunda y, quince años más tarde, pienso claramente que la industria sigue ella misma la línea de su propia evolución. El diseñador-decorador es el enemigo, el parásito, el falso hermano (mi texto sobre la enseñanza del dibujo de 1914: hay que cerrar las escuelas de arte decorativo)”⁶³. Le Corbusier enfrenta de este modo al diseñador-decorador a la industria y al ingeniero, al igual que Loos lo enfrentaba al artesano.

La conclusión retrospectiva de 1925 puede, efectivamente, dirigirse a la Bauhaus fundada en Weimar en 1919 por Walter Gropius. En el artículo “Pedagogía”⁶⁴, que escribe después de haber visitado la primera exposición importante de esta escuela en 1923, Le Corbusier se refiere a la Bauhaus de Weimar como una “escuela de arte decorativo”⁶⁵, comparable con su proyecto de escuela irrealizado de 1910. Éste los compara además diversas veces en sus otros escritos⁶⁶. Durante la exposición de la Bauhaus, una moto ostenta el siguiente texto: “Arte y técnica, una nueva unidad”, y así expone claramente su herencia de la *Werkbund*, “Síntesis entre el arte, la industria y la artesanía”. De este modo, es normal que también Loos denigre la escuela de Weimar que pretende crear todos los objetos⁶⁷, por muy diferentes que sean.

En el mismo artículo, “Pedagogía”, Le Corbusier reformula el objetivo de la Bauhaus: el “arte del bien hacer”, y la asocia a la noción del estándar, existente en el mundo de la industria. Para

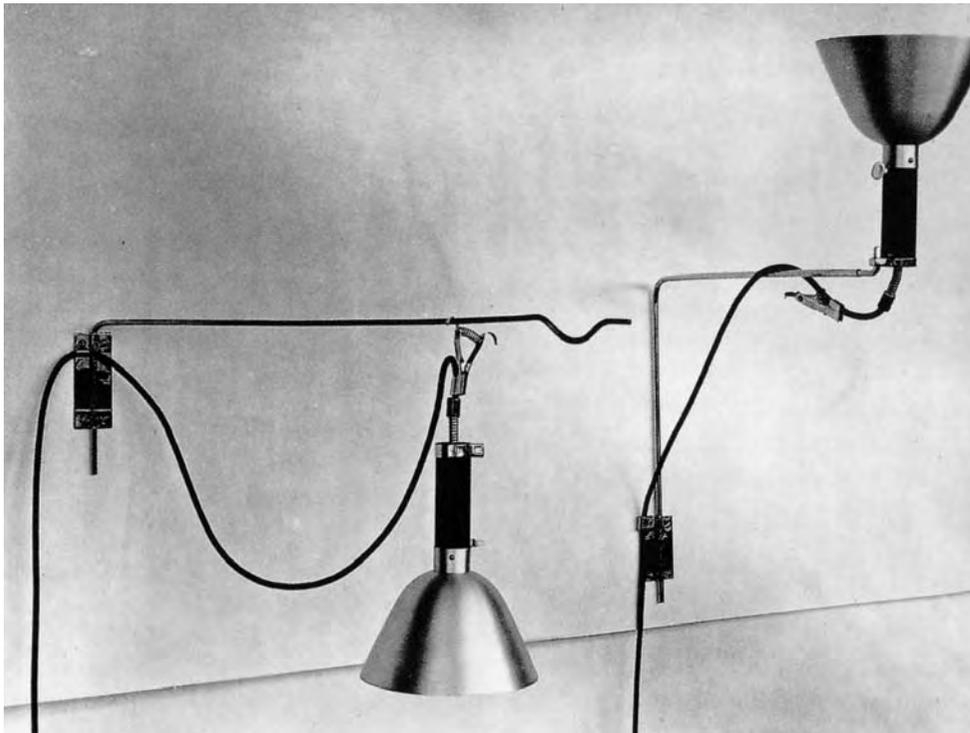


Fig. 15. Marianne Brandt, lámpara mural (1927). (Extraída de FEIERABEND, Peter, (éd.), *Bauhaus*, Könemann, Köln, 1999 (versión francesa, 2000, p. 434).

él, lo “estándar es una resultante”⁶⁸ aunque no puede ser jamás el tema de una creación artística. No se establece un estándar hasta que un objeto “está perfectamente hecho”⁶⁹ y aprobado por las masas populares. De hecho, al darse cuenta de que en el fondo los artistas de la Bauhaus no pueden ocuparse de otra cosa que de los objetos de uso, Le Corbusier concluye:

“Lo que es interesante en los fines elevados de Gropius es el hecho de aportar a la producción industrial el factor de la perfección de los estándares. Pero lo que nos entristece es que tener que concluir que una escuela de arte es incapaz de mejorar la producción industrial, de aportar los estándares: no se aportan estándares ya hechos. [...] La Escuela de Weimar, al no aportar nada a la industria, proporcionará decoradores en cantidades superfluas e indeseables [...] tenemos el deseo de objetos exactos”⁷⁰.

En resumen, Le Corbusier aconseja, siempre en relación a la Bauhaus, renunciar al arte aplicado y concentrarse únicamente en la arquitectura. Para él, los objetos de uso pertenecen al “arte del ingeniero” y no deben, pues, tomarse en consideración: la arquitectura no se preocupa sino por lo demás⁷¹.

DOS LÁMPARAS MURALES (1923)

La comparación de los aparatos de iluminación de la Bauhaus con los de Le Corbusier ilustra muy bien la oposición de la arquitectura a la institución. El ejemplo significativo de la Bauhaus-Weimar es la lámpara mural concebida en 1923 por Carl Jakob Jucker (Fig. 14). La relación entre la forma y la función parece racionalizada: la forma de cada parte es una consecuencia de la lógica funcional. Pero a continuación estas formas son revisitadas por Jucker, inevitablemente desde un cierto punto de vista estético⁷². Por consiguiente, la forma no sigue literalmente a la función, sino que más bien intenta expresar la funcionalidad del objeto. Desde entonces, esta lámpara es más representativa de la obra singular del arte decorativo, o de la obra de arte de “composición abstracta”, que del objeto industrial fabricado en serie. László Moholy-Nagy, profesor de la Bauhaus, denigró más tarde a ésta: “más cercana al dinosaurio que al objeto utilitario”⁷³. Sucede lo mismo con el caso de las primeras sillas de madera concebidas por la Bauhaus, que se pueden acerca al propósito de Yves Labasque, aparecidas en su artículo “Estilo Moderno” de *L'Esprit Nouveau* en 1924: “una silla sobrecargada de ornamento ya no es una silla; “es una intención decorativa en forma de silla”⁷⁴.

Sin embargo, la Bauhaus no para de mejorar sus creaciones, sobre todo después de su traslado a Dessau. Por ejemplo, las sillas metálicas de Marcel Breuer y las lámparas de Marianne Brandt (Fig. 15), mejor adaptadas a las demandas industriales y comerciales, conocen un verdadero éxito entre el público⁷⁵. Puesto que las creaciones de la Bauhaus siempre están dirigidas por sus artistas, permanecen fieles al arte aplicado, pero con un fin de producción

68. LE CORBUSIER, “Pédagogie”, op. cit.

69. El estándar de Le Corbusier se acerca a la idea de Loos. Como la evolución natural, el perfeccionamiento sólo puede ser progresivo, a través de las experimentaciones múltiples y las selecciones de una masa anónima. Sobre este tema, ver NERDINGER, Winfried, “Standard et type: Le Corbusier et l'Allemagne 1920-27”, en *L'Esprit nouveau. Le Corbusier et l'industrie 1920-1925*, op. cit., p. 48; SCHERKL, Robert, “L'art du bien être” – Über die Evolution der Form zum Standard”, op. cit., pp. 54-55.

70. LE CORBUSIER, “Pédagogie”, op. cit.

71. “Aquí el arte decorativo conduce a la etapa cumplida por el arte del ingeniero. [...] Si las ramas de un extremo se despliegan sobre el puro cálculo y la invención mecánica, las del otro extremo conducen a la Arquitectura”, LE CORBUSIER, “Besoins-types, Meubles-types”, en *L'art décoratif [...]*, op. cit., pp. 76-77.

72. VON MOOS, S., “Le Corbusier and Loos”, en Max Risselada (ed.), *Raum Plan versus Plan Libre* (1987), O10 Publishers, Rotterdam, 2008, p. 23.

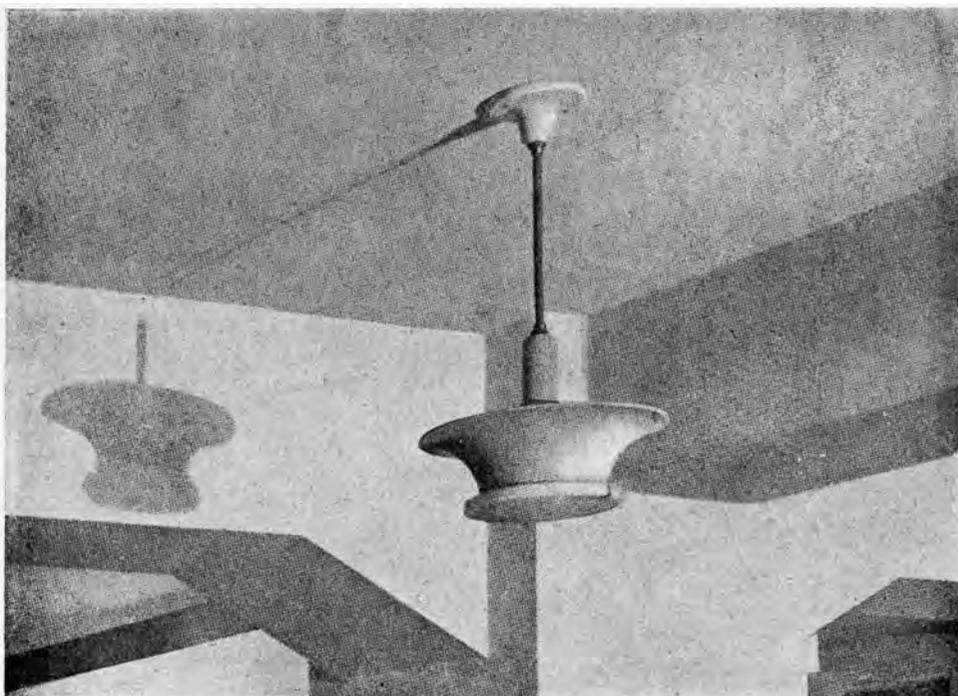
73. “I remember the first lighting fixture by K. Jucker, done before 1923, with devices for pushing and pulling, heavy strips and rods of iron and brass, looking more like a dinosaur than a functional object”, László Moholy-Nagy, “From wine jugs to lighting fixture”, en BAYER, Herbert, Walter Gropius, Ise Gropius (éd.), *Bauhaus 1919-1928*, MoMA, New York, 1938 (segunda edición: Charles T. Branford Company, Boston, 1952, p. 134).

74. LABASQUE, Yves, “Style Moderne: Analyse des formes et des fonctions de l'objet usuel”, en *E.N.*, n. 21, marzo de 1924.

75. Moholy-Nagy prosigue en “From wine jugs to lighting fixture” (op. cit., p. 134): “But even this was a great victory, for it meant a new beginning”. Para las lámparas concebidas por Marianne Brandt en torno a 1926, ver ARNDT, Olaf, “L'atelier du metal”, en FIEDLER, Jeannine, FEIERABEND, Peter, (éd.), *Bauhaus*, Könemann, Köln, 1999.



Fig. 16. «Invenções de Or'mo» y «Aparato de iluminación First National Company-Detroit». (Extraída de LE CORBUSIER, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, (1925), p. 71 y 86).



Appareil d'éclairage First National Company-Détroit.

76. "Siehe den Thonetsessel! Ist er nicht aus demselben geiste herausgeboren, aus dem der griechische Stuhl mit den gebogenen Füßen und der Rückenlehne entstanden ist, schmucklos das sitzen einer Zeit verkörpernd?", Adolf Loos, "Kunstgewerbliche Rundschau I" (1 de octubre de 1898), en I. L. G., p. 36; "Die Nachfolge des Holzsessels wird der Thonetsessel antreten, den ich schon vor einunddreißig Jahren als den einzigen modernen Sessel bezeichnet habe. Janneret (Le Corbusier) hat das auch eingesehen und in seinen Bauten propagiert; allerdings leider ein falsches Modell!", Adolf Loos, "Josef Veillich" (1929), en *Trotzdem...*, cit., p. 254.

77. A partir de 1928, Le Corbusier comienza de nuevo a dibujar ciertas sillas en colaboración con Charlotte Perriand y concibe entonces también algunas lámparas. Esto no significa, sin embargo, que el modelo de la Bauhaus le convenza. Por ejemplo, si Le Corbusier diseña una nueva lámpara horizontal para la galería de la casa La Roche, es que no existe una solución convincente, a sus ojos, que responda a su necesidad de iluminación indirecta. Le Corbusier se permite, pues, concebir libremente soluciones más adaptadas cuando sea necesario, pero sigue siempre fiel a los objetos industriales y a los privilegios en sus arquitecturas.

78. *L'art décoratif d'aujourd'hui* da algunos ejemplos de lámparas industriales (ver la ilustración 16 de este artículo). Por ejemplo, l'"Appareil d'éclairage First National Company-Détroit" (p. 86) o las "Inventions d'Or'mo" (p. 71). Estos últimos son lámparas plegables destinadas a estar fijadas en la esquina de mesa de oficina, de forma muy similar a la de la lámpara mural del comedor de Albert Jeanneret.

79. La primera tiene una bombilla incandescente y un reflector con la forma de un simple cono, mientras que la segunda tiene un tubo fluorescente y de un reflector lineal.

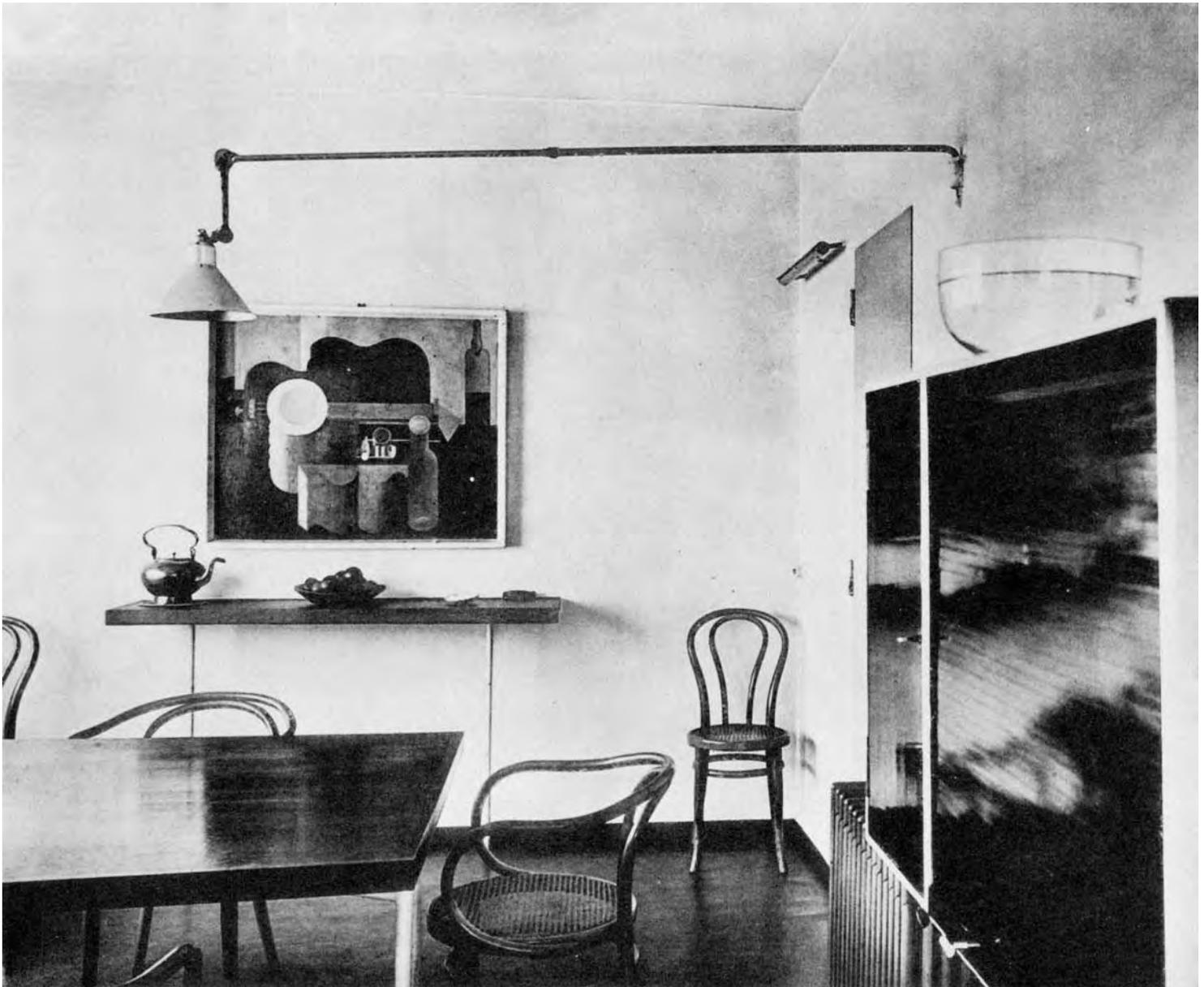
80. *Le Corbusier [...] Obra completa 1910-1929*, op. cit., p. 87. La expresión tiene que ver con la descripción del plan libre.

81. LE CORBUSIER, "Pédagogie", op. cit. (ver la nota 70).

en masa, lo que les acerca claramente al diseño industrial. Sin embargo, a pesar de la modernidad de su diseño, estas creaciones siguen siendo "estándares ya preparados", es decir, los falsos estándares que Le Corbusier critica ya en 1923, y que son efectivamente la antítesis de las formas resultantes, con el claro ejemplo de las sillas Thonet, adoradas por Loos y Le Corbusier⁷⁶.

En cuanto a Le Corbusier, algunos de los primeros objetos que concibe puede atribuirse al arte aplicado. En su juventud, dibuja, en efecto, algunos muebles y lámparas decorativas para los interiores de La Chaux-de-Fonds. Sin embargo, a partir de su período purista⁷⁷, Le Corbusier manifiesta claramente su rechazo por arte aplicado, dirige su atención hacia los objetos producidos por las industrias y decide elegir simplemente lo mejor entre los objetos existentes en el comercio. A la manera de las publicaciones de imágenes de lámparas comerciales⁷⁸ (Fig. 16) en sus escritos teóricos contra el arte decorativo, éste instala de manera radical lámparas industriales en los interiores que concibe, dando el paso que Behrens o Loos no se atreverían a dar en la época. La casa La Roche-Jeanneret, concebida en 1923, el mismo año que la lámpara Jucker, constituye un ejemplo interesante. La foto del comedor de Albert Jeanneret (Fig. 17), publicada en la "Obra completa", manifiesta la presencia de una lámpara mural industrial. Está suspendida horizontalmente desde la pared. Su vara metálica, muy fina y larga, plegable y rotatoria, permite una gran flexibilidad.

Nos encontramos de nuevo con una instalación del mismo tipo en la "Petite maison" que construye para sus padres a las orillas del lago Léman en 1925 (Fig. 18). La lámpara está fijada en el muro adyacente a la gran ventana horizontal que se abre al lago. Es, además, interesante que en frente de ella esté instalada una segunda lámpara mural. Aunque escogidas para ser instaladas en una misma habitación, estas dos lámparas son completamente diferentes⁷⁹. Contrariamente a los diseños de interior de la Bauhaus, constituidos exclusivamente por objetos concebidos por la escuela y que presentan una armonía general, los interiores de Le Corbusier se componen de estándares, que son particularizados, diversificados y "libres los unos en relación a los otros"⁸⁰. La heterogeneidad no es sorprendente, si nos acordamos de que cada estándar resulta de una necesidad particular y específica. Después de haber sido seleccionados en función de su calidad de "objetos exactos"⁸¹, según la expresión de Le Corbusier, estos estándares son reunidos en una puesta en escena arquitectónica. El paso que da Le Corbusier al implan-



tar objetos industriales en espacios privados y domésticos otorga una mirada diferente a su reflexión y su posición contra el arte decorativo. Ésta sobrepasa a ciertos puntos de vista de sus predecesores. Retrospectivamente, la trayectoria de Le Corbusier parece mucho más rica que una simple elección estética que favorece al diseño industrial.

ESTRATEGIA DEL *READY-MADE*

En realidad, las lámparas escogidas por Le Corbusier son luminarias de oficina o de estudio/taller, y no lámparas domésticas. El hecho de que las coloque en la habitación no está, pues, en el fondo —sin recordar la cuestión del *ready-made* de Duchamp o del “objeto encontrado”— descontextualizado de lo cotidiano y transferido al museo. Esta elección es aún más radical y más fuerte en tanto que se basa simplemente en la objetividad y la conformidad utilitaria. La actitud de Le Corbusier es mucho más temeraria que la de Loos. El primero va más allá de la “cultura de ebanistería” del maestro de Viena. La instalación y la puesta en funcionamiento se liberan igualmente de la convencionalidad constructiva y técnica. Por ejemplo, la segunda lámpara mural de la “Petite maison” está directamente enganchada al tubo de calefacción, como si fuera el “bricolage” de un salvaje no cultivado, muy alejado del “arte del ingeniero” y también de la construcción perfeccionista y sofisticada que esperamos del arquitecto-maquinista.

Fig. 17. Le Corbusier, Comedor de Albert Jeanneret en la casa La Roche-Jeanneret (1923). (Extraída de LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre, *Oeuvre complete, 1910-1929* (1929), p. 67).



Fig. 18. Le Corbusier, Casa al lado del Lago Léman (1925)
(Foto: OLIVIER MARTIN-GAMBIER 2005© FLC/ADAGP).

La selección y colocación de los objetos industriales sobrepasan su vocación inicial y la extrañeza inducida hacen que aparezcan como apostillas visuales. Se trata en el fondo de una exposición de objetos anónimos fuera de la normalidad. El efecto que genera la arquitectura de Le Corbusier, ¿no es, de este modo, cercano al del arte de Marcel Duchamp, que releva una “puesta en escena artística” de objetos cotidianos, y no la “producción artística” de objetos extraordinarios?

Este artículo está basado en una tesis doctoral en curso desarrollada en la EPFL. El autor está especialmente agradecido a su director, el Profesor Jacques Lucan, por sus precisos comentarios, así como a los colegas de LTH/EPFL Arlette Rattaz y Thomas Lepellet por sus valiosas aportaciones al texto original en francés.

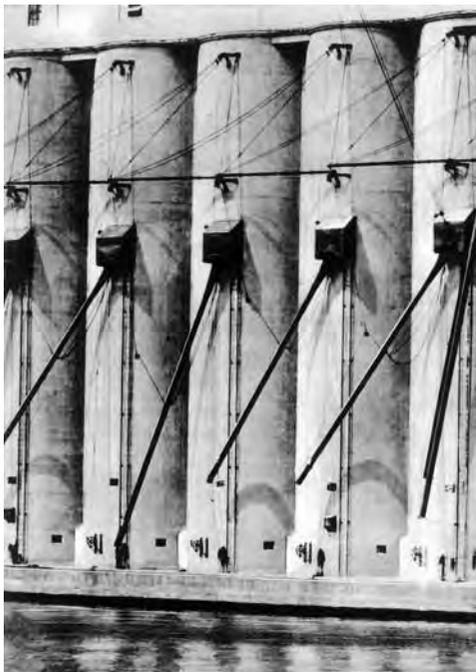
Sung-Taeg Nam. (Busan, 1974). Cursa los estudios de arquitectura en la Seoul National University entre 1993 y 1997 y en la EAVT (École d'architecture de Marne-la-Vallée) (2002 a 2005). Obtiene el diploma de arquitecto DPLG en 2005. Desde 1997, es director de obra en diversos proyectos militares en Corea del Sur como Oficial de Ingeniería. En el año 2000, colabora con Hankil Architect en Seúl en diversos concursos. Becario en Du Besset & Lyon Architectes en París (2004 a 2005). En septiembre de 2005 inicia un trabajo de investigación en el seno del LTH1 gracias a una beca BCFE. Comienza los estudios de doctorado en la École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL) en 2006, con el tema “El ready-made y su apropiación arquitectónica”, bajo la dirección del profesor Jacques Lucan. Asistente en el estudio del profesor invitado Gilles Perraudin en la EPFL durante el semestre del invierno del 2007, y desde 2008, asistente del profesor Jacques Lucan en el LTH1.

ARQUITECTURA ENTRE EL ESTE Y EL OESTE. A PROPÓSITO DE LA ABSTRACCIÓN MODERNA EUROPEA

José Manuel Pozo Municio

Los protagonistas de la vanguardia europea miraron fascinados hacia América, atraídos por las formas de sus silos, de sus fábricas y de los rascacielos de sus ciudades; conscientes de la necesidad de un cambio intuían lo que querían hacer pero no cómo; estaba claro que la nueva arquitectura debía ser tan abstracta e intelectual como la pintura y la escultura, y que esas formas les fascinaban; pero a la vez eran conscientes de que para las necesidades que debían resolver eso no servía; la solución intelectual al problema les vino dada desde el este europeo, con un impulso que, a través de Rusia, tenía su origen en el oriente lejano, más allá del océano.

Palabras clave: *Arquitectura moderna, abstracción, influencia oriental*
Keywords: *Modern architecture, abstraction, eastern influences*



1



2

Ex oriente lux

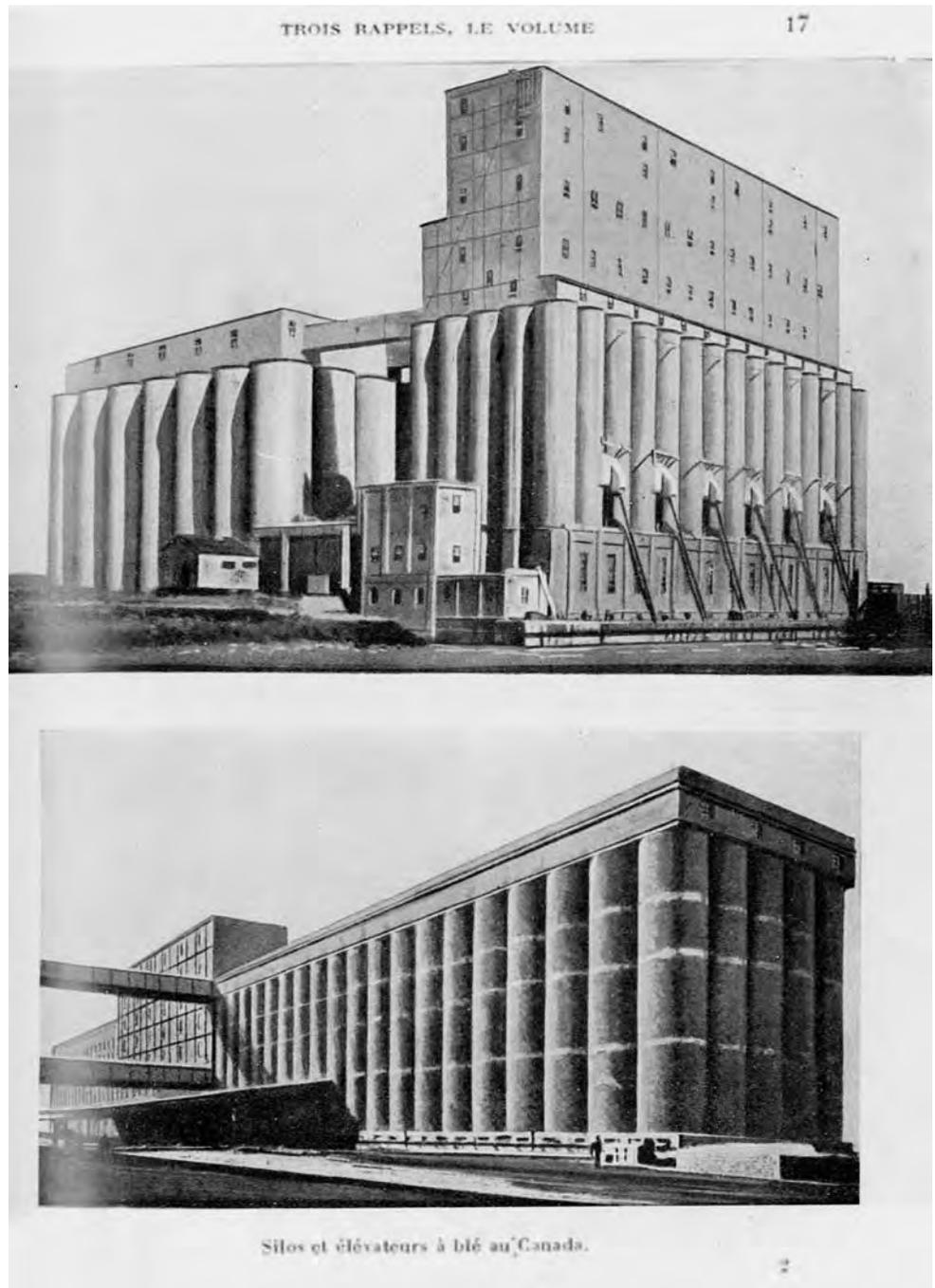
Figs. 1 y 2. Elevadores de grano en Williams (Ontario), 1914. MENDELSON, E., (*Russland-Europa-Amerika*, Berlín, p. 201).

Casi todos los historiadores y teóricos de la arquitectura del siglo pasado coincidieron en señalar los edificios y los progresos industriales como detonantes formales básicos del proceso de gestación de la nueva arquitectura. Uno de los más destacados en ese empeño fue Reyner Banham, quien, en una de sus obras más emblemáticas y felices –*La Atlántida de hormigón*¹–, puso mucho énfasis en destacar específicamente la importancia concreta que las imágenes de los silos de grano y edificios industriales americanos habían tenido para los arquitectos europeos de vanguardia.

Como él apunta, esas imágenes fueron empleadas reiteradamente en los años veinte y treinta por casi todos los pioneros de la nueva arquitectura; las fotografías de aquellos edificios fueron pasando de mano en mano, publicándose una y otra vez, convirtiéndose en iconos de referencia para el futuro inmediato; así, las mismas que Gropius empleó para ilustrar su artículo para el *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes* de 1913, volverán a aparecer de nuevo en *Vers une architecture* (1923) de Le Corbusier y después en *Bauen. Der Neue Wohnbau* (1927) y en *Die neue Baukunst in Europa und Amerika* (1929) de Taut; más tarde será Mendelsohn quien se sirva de

1. BANHAM, R., *A Concrete Atlantis*, MIT Press, 1981; tomado aquí de la versión española *La Atlántida de Hormigón*, Nerea, Madrid, 1989.

Fig. 3. Le Corbusier-Saugnier; *Vers une architecture*, primera edición, 1922.



algunas de ellas para ilustrar su conferencia “The Problem of a New Architecture”, pronunciada en la *Arbeitsrat für Kunst*, en Berlín, en 1919 al igual que en la que pronunció al año siguiente en Amsterdam invitado por *Architectura et Amicitia* (Wendingen); y en ese mismo sentido no me parece demasiado atrevido considerar incluso esas imágenes una de las posibles referencias utilizadas para los decorados futuristas de Fritz Lang en *Metrópolis* (1927), puede que por influencia del propio Mendelsohn², quien incluirá de nuevo impactantes imágenes de silos americanos en su obra *Amerika. Bilderbuch eines Architekten* (1926) y en *Russland, Europa, Amerika: ein Architektonischer Querschnitt* (1929). Y esas son sólo parte de las referencias que pueden aportarse para un hecho incuestionable.

Sin embargo, siendo eso cierto, no lo es menos que aunque Gropius, Le Corbusier, Taut o Mendelsohn recurrieran a esas imágenes reiteradamente, no lo hicieron desde luego con la intención de proponerlas como canon de un nuevo estilo, ni se fijaron en esos edificios por sí mismos o porque sus formas les resultasen específicamente útiles para algo concreto, ni siquiera en el

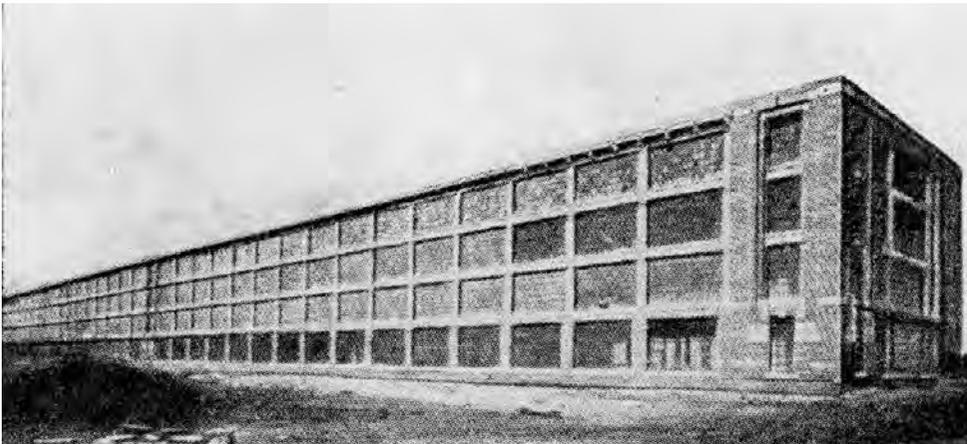
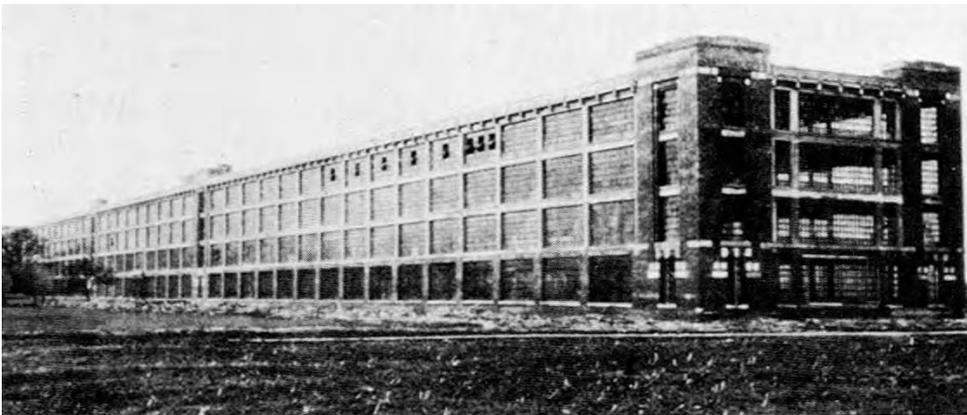


Fig. 4. Le Corbusier-Saugnier, *Vers une architecture*, primera edición, 1922.

Abajo: Ford Old Shop, Highland Park, Detroit, Michigan. Obra de Albert Kahn y Edward Grey, 1908. (De *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes*, 1913).



ámbito industrial³. Pues de hecho nunca hicieron nada similar: y por eso, aunque la observación de Banham es sin duda pertinente, no me parece en cambio que lo sean las conclusiones a que nos quiere conducir.

Indudablemente había algo en aquellas construcciones que les atraía vehementemente y les llevaba a proponerlas como imágenes icónicas de referencia para la revolución estética que necesitaba la nueva sociedad. Eran sin duda una referencia intelectual luminosa para la arquitectura de la nueva sociedad que anhelaban. Representaban la imagen materializada de un deseo intuitivo que aspiraban a ver realizado. Por eso pienso que más que las cuestiones tipológicas o tectónico-funcionales, lo que aquellas obras tenían de atractivo y fascinante para los pioneros de la vanguardia en Europa era sobre todo su carácter anónimo e inabarcable, indefinido e impreciso, que representaba a sus ojos la materialización de lo universal abstracto frente a lo individual concreto, como le gustaba decir a Oud, que será precisamente quien afirme que si bien comprendía que se propusiesen en aquel momento los silos americanos como ejemplo para la arquitectura, a la vez reconocía no saber dónde se escondía el arte que podía encerrarse en esas construcciones⁴. Esto es, reconocía el valor abstracto de las piezas pero no le interesaba su apariencia concreta.

Los 'errores' de Le Corbusier —conscientes o inconscientes— en los pies de las ilustraciones en las primeras ediciones de *Vers une architecture*, al igual que las manipulaciones a que sometió alguna de las imágenes, nos permiten pensar que, como a Oud, a él tampoco le importaban en exceso los objetos concretos. Y que desde luego era para él irrelevante si el silo Bunge y Born, que situaba erróneamente en Canadá, estaba allí realmente o en Buenos Aires: eso carecía de interés; lo mismo que cuando altera las fotografías de ese silo, suprimiendo los frontones que lo coronaban, pudo hacerlo, como apunta Banham¹, para combatir la pervivencia de lo ornamental que representaban esos remates, pero se me ocurre pensar como más probable que lo hiciese para lograr una forma mucho más contundente y abstracta, de geometría más pura y clara, que mostrase mejor el paradigma plástico que él y los demás estaban proponiendo, que no era otro que el que surgía de la visión abstracta e intelectualizada del mundo.

2. Sabido es que Fritz Lang había estudiado arquitectura al comienzo de los años 20 en Viena, y no en Alemania (y por eso mismo, tendencialmente, si algo le quedó de su paso por Austria, debía ser sin duda la importancia atribuida al logro de formas nuevas como manifestación de progreso); pero sobre todo se sabe que en 1924, regresando de Nueva York, Mendelsohn y él coincidieron en el mismo cruce; y no deja de ser llamativo que después Mendelsohn incluyese una fotografía de Lang en su obra *Amerika* publicada poco después (1926), y que más tarde, en *Russland, Europa, Amerika...*, que se publicó dos años después del estreno de la película (10 de enero de 1927), recogiese como imagen 'icónica' de Nueva York una supuesta fotografía de la ciudad que casi parece un fotograma de la película de Lang.

3. No podemos ni siquiera atribuir ese origen a la Fábrica Fagus de Gropius, como el propio Banham pone de relieve: "situándose frente al edificio (de la Fábrica Fagus) no se advierte nada especialmente destacado en lo que poder basar comparaciones histórico-artísticas que permitan deducir una influencia. El edificio es tan europeo como una catedral gótica. BANHAM, R., op. cit., Cap. 3 "Movimiento moderno y americanismo", pp. 171-202.

4. OUD, Johannes Jacobus Peter, "Si y no. Confesiones de un arquitecto"; título original: "Ja un Nein. Bakenntnisse eines Architekten", *Europa Almanach*, 1925; edición actual en *Hollandische Architektur*, SUN, Nimega, 1983. Aquí tomado de la edición española incluida en OUD, J.J.P., *Mi trayectoria en De Stijl*, Ed. Galería-Librería Yerba, Murcia, 1986, pp. 96-100.

Ese recurso sistemático a la imagen de los silos desvinculada del recurso al empleo de sus formas concretas, manifestaba el interés por la imprecisa contundencia formal que ofrecían y su patente anonimato, favorecido por sus ubicaciones, por lo común en entornos poco definidos y aparentemente ilocalizados; proponían esos modelos como una suerte de 'News from Nowhere': como algo inaprehensible, e incluso misterioso, pero cuajado de un contenido plástico contundente, evocador de las fuertes geometrías de la arquitectura arcaica o primitiva, egipcia u oriental, que por otra parte Worringer, Riegel y el leidésimo Spengler proponían como referencias monumentales de necesaria re-consideración.

Conforme a esas intenciones, las imágenes de aquellas construcciones descomunales de hormigón ubicadas en ningún lugar, respondían perfectamente a los deseos implícitos en la decidida expresión programática de Mendelsohn: "Here it's the call: create symbols not forms"⁶.

El esfuerzo por proponer una nueva forma arquitectónica, abstracta e intelectual, propia del 'hombre nuevo', será muy posiblemente el que moverá a Le Corbusier a incluir otra fotografía manipulada en la primera edición de *Vers une architecture*: la de la factoría Ford Old Shop de Detroit, de la que velará las elevaciones en las esquinas de los remates de los cuerpos de escaleras; en este caso no se pueden aducir, como en el caso de la fotografía del silo Bunge y Born, propósitos anti-clasicistas; y la alteración sólo podría justificarse movida por el intento de ofrecer un 'objeto' arquitectónico de apariencia volumétrica más rotunda; Banham se sorprende ante las alteraciones operadas por Le Corbusier, cuya finalidad dice no acabar de comprender⁷, y sin embargo, el propio historiador en la misma página en la que expone su extrañeza, recoge una extensa cita de Le Corbusier⁸ tomada de *Vers une architecture* que da la clave para el entendimiento de la intención corbuseriana:

"La arquitectura tiene cometidos más importantes; capaz de lo sublime imprime los instintos más brutales por medio de su objetividad, convoca las más elevadas facultades a través de su auténtica abstracción. La abstracción arquitectónica posee esa característica que es magníficamente peculiar en sí misma que, aunque de hecho es inmóvil, la espiritualiza..."

Y es que la aspiración compartida por los que definían la vanguardia era entonces lograr una arquitectura máximamente abstracta. Como muestra claramente la máxima corbuseriana que destaca en cursiva al comienzo del primer capítulo de *Vers une architecture*: "las formas primarias son las más bellas porque se leen claramente"⁹.

Los silos eran una referencia conceptual para lo que buscaban, pero no era lo que buscaban; y era importante mostrar aquellas formas del modo más abstracto posible; y de ahí que apenas importase el lugar en que se encontrasen y posiblemente hubiesen preferido no saber ni donde estaban. Y de hecho a Le Corbusier, el más propagandista (o ruidoso) de todos, no le preocupó demasiado, por lo que sabemos. No buscaban modelos sino símbolos. Y así debemos entender los rascacielos que dibuja Le Corbusier para Buenos Aires en su primer viaje a América: unos prismas puros, abstractos, inconcretos, ubicados en una ciudad que él apenas conocía y que de hecho reduce gráficamente a una línea¹⁰; y más abstractos aun resultan, y más impresionantes, dibujados de noche, cuando el cielo y la tierra se confunden definiendo un fondo oscuro sobre el que sólo se destacan la línea que separa tierra, cielo y mar (tierra, aire y agua), sobre la que descansan los prismas luminosos (fuego), tal como aparecieron dibujados en la portada de la primera edición de *Précisions*.

No parece atrevido pensar en esa línea 'infinita' como en un catalizador intelectual para las ideas corbuserianas; si Le Corbusier abandonó Argentina sin poner en marcha su plan, con el que pretendía hacer de Buenos Aires la alternativa a Nueva York, según dibujó en *Précisions*, pienso que la visión de aquella inmensidad abstracta fue decisiva en él, pues despertó sugerencias que sirvieron para concretar las intuiciones de su pensamiento, en términos de escala y de universalismo. Y de ese modo aquella costa inabarcable, abstraída, pasó a formar parte de la evolución de las ideas germinales de la naciente nueva arquitectura.

Años después, sobre otra costa, la del lago Michigan, Mies levantará los edificios de apartamentos Lake Shore Drive (1951), pero la idea llegaba tarde; o, mejor aun, era un verso del mismo poema. Y se repetía el fenómeno: porque no era lo importante el dónde sino el cómo: en Buenos Aires no pudo ser, y en Chicago sí; pero lo decisivo es lo que ambos maestros aportaron con esos proyectos (realizados o no) a la definición de los patrones estéticos de la arquitectura contemporánea, que crecía de modo simultáneo en y desde todas las direcciones de la rosa

5. Cfr. BANHAM, R., op. cit., p. 206.

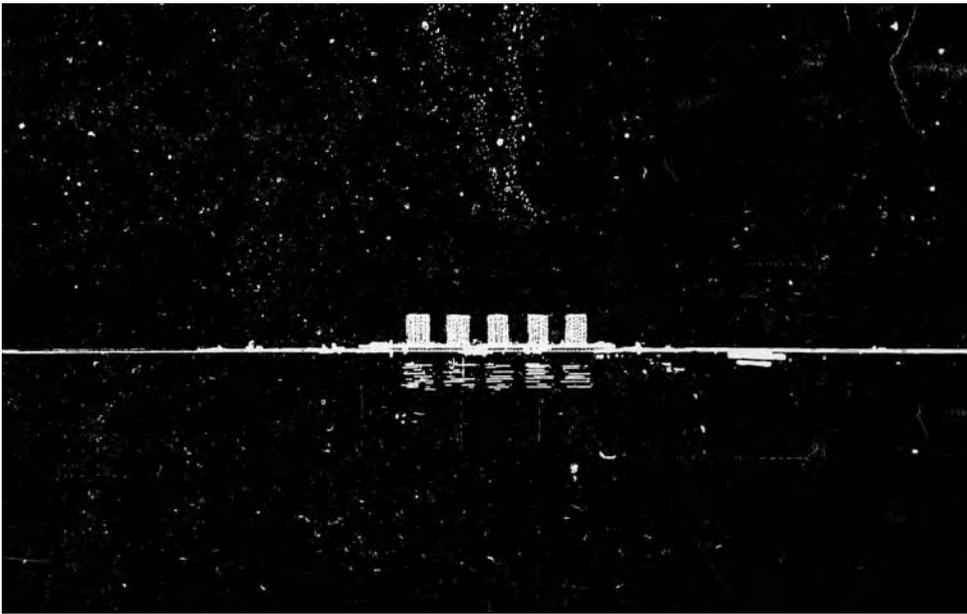
6. MENDELSON, E., "The Problem of the New Architecture", conferencia en el *Arbeitsrat für Kunst*, Berlín, 1919; recogida en *Eric Mendelsohn, Complete Works of The Architect*, Princeton Architectural Press, New York, 1992, pp. 7-21; traducción de la primera edición alemana: *Eric Mendelsohn: das Gesamtschaffen Des Architekten*, Rudolf Mosse Buchverlag, Berlín, 1930.

7. Cfr. BANHAM, R., op. cit., pp. 202-221.

8. LE CORBUSIER, *Vers une Architecture*, Cap. I "El Volumen"; tomado aquí de la segunda edición, Les Éditions G. Crès et C., Paris, 1924, p. 15.

9. *Ibid.*, p. 13.

10. Así lo describe el propio Le Corbusier: "en vez de llegar a Buenos Aires de día llegué de noche (...) De golpe, más allá de las primeras balizas he visto Buenos Aires. El mar unido, en calma, sin límite a derecha e izquierda; arriba vuestro cielo argentino tan lleno de estrellas; y Buenos Aires esa fenomenal línea de luz comenzando a la derecha en el infinito y esfumándose por la izquierda hacia el infinito, a ras del agua". Y más adelante: "la naturaleza ha aportado este encuentro entre la Pampa y el Océano, en una línea infinita y plana". Cfr. LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture e l'urbanisme*, G. Crès et Cie., 1930, Paris, pp. 199-204.

Fig. 5. Le Corbusier, portada de *Précisions*, 1930.

de los vientos: las cosas sucedían casi a la vez en el norte, en el sur, y también en el este y el oeste; se proponía una misma forma, que en este caso concreto era la estricta materialización de un símbolo, en la medida en que, a la vista de cosas tan similares entre sí y tan distantes y de tan distinto origen, nos permite prescindir del lugar en que se encuentran¹¹.

Sucedió entonces lo que sucede con el vapor de agua presente en el aire, que aunque se condensa sólo en las superficies frías, está igualmente en suspensión en el aire que envuelve a las más calientes, en las que tarda más en condensarse, e incluso no llega a hacerlo, pero en las que también está presente; así, los deseos e intuiciones acerca del arte y la estética para la nueva sociedad flotaban en el aire por todas partes, como un anhelo; pero en unas antes que en otras se dieron las condiciones necesarias para que se pudieran materializar; y lo que pretendo apuntar es de donde provenía el viento que movió entonces el aire que hizo posible que en Europa tomaran cuerpo esas ideas antes que en otros lugares.

Porque el fenómeno fue universal; así lo apuntaba Oud en 1933; cuando ya empezaban a cuajar los resultados de aquel esfuerzo colectivo, y él repasaba los sucesos arquitectónicos de las dos últimas décadas, no dudó en afirmar con convicción al referirse a los comienzos que “lo que estaba naciendo no estaba vinculado a un lugar determinado; estaba en el aire. No tiene sentido intentar descubrir en qué persona o en qué lugar radicó el origen, pues las huellas de los primeros pasos se pueden encontrar en diferentes países”¹². Pero siendo esto así no podemos pensar que ese sentir generalizado que les movía hubiese surgido espontáneamente de modo casual, sin origen.

Desde finales del siglo XIX, con la asunción generalizada de las ideas y postulados de los idealistas alemanes y destacadamente de la voluntad de arte shopenhaueriana, se había ido afirmando progresivamente en las sociedades cultas un deseo de purificación intelectual del hecho artístico y la voluntad de una formulación intelectual de la percepción, desvinculada de la tradicional interpretación e imitación de la naturaleza, a la búsqueda de una concepción de la belleza no ligada a la percepción sensorial objetiva e inspirada en las formas naturales, conscientes de que “una imitación por muy perfecta e indiferenciable del original que sea, allí donde no se declara como copia, es una falsificación reprobable”, como declaró Walter Benjamin¹³.

Y ese deseo de lograr la serenidad, el sosiego y la claridad que van ligados a la idea de lo abstracto se despertó en el siglo XX casi simultáneamente en todas partes, aunque fuese con distinta fuerza y nitidez; de modo impreciso en ocasiones, vehemente y dramático en otras, se trató en cualquier caso de un fenómeno extendido, aunque se entendiese de modo distinto en cada sitio, como apuntaba Scheerbaart –uno de los más ‘vehementes’:

“Las ideas, para ser eficaces, deben «estar en el aire», deben estar en muchísimas mentes al mismo tiempo. (...) Estoy firmemente convencido de que todas las ideas razonables siempre nacen simultáneamente en muchos espíritus, aunque sea del modo más extrañamente deformado”.

11. Y en ese sentido preciso no creo que podamos tener por anecdótico el croquis de Le Corbusier incluido en *Précisions* en el que aparece Buenos Aires dibujado sobre la costa este de América como ‘alternativa’ a New York, a la que moteja de ‘paradoxe pathétique’ frente a Buenos Aires: ‘destinée d’une ville neuve!’. Cfr. LE CORBUSIER, *Précisions...*, cit., p. 203.

12. OUD, J.J.P., “El movimiento de la Nueva Arquitectura en Europa”; título original: “De Nieuwe Baukunst-beweging in Europa”, *The Studio*, abril, 1933; edición actual “Nieuwe Baukunst in Holland in Europa”, Ed. Van Gennepe, Amsterdam, 1981. Aquí tomado de la edición española incluida en OUD, J.J.P., *Mi trayectoria en De Stijl*, Ed. Galería-Librería Yerba, Murcia, 1986, pp. 104-119. También en ese sentido de conciencia de la universalidad de la cuestión podemos entender el título completo que Le Corbusier dio en 1930 a su libro *Précisions: Précisions sur un état présent de l’architecture e l’urbanisme, avec un prologue américain, un corollaire brésilien, suivi d’une température parisien et d’une atmosphère moscovite*.

13. SPAEMANN, Robert, “¿Qué significa el arte imita a la naturaleza?”, Conferencia en la Universidad de Navarra (28 de mayo de 2004). Recogida en la revista *Revisiones*, n. 2, Pamplona, septiembre 2006, pp. 55-72.

Fig. 6. Icono de la Resurrección de Lázaro, S XV.

Fig. 7. Katsushika Hokusai, Tama River, (hacia 1830), grabado *ukiyo-e* de la era Edo.

6

7

Pues bien, aunque el deseo de cambio fuese universal, su concreción no fue simultánea ni paralela en todas partes, y la materialización arquitectónica de las ideas y las intuiciones fue una tarea lenta que inicialmente resultó costosa, como reconocía Mendelsohn: “Lo que hoy parece tan lento y laborioso en el futuro, cuando se vea con perspectiva histórica, parecerá que ha sucedido con rapidez y facilidad, de modo inevitable y animoso ¡Estamos hablando de un proceso de creación!”¹⁴.

Y no era fácil porque no se trataba ni de pintura ni de escultura, sino de arquitectura y ¿cómo combinar esa voluntad de abstracción formal y espacial con las servidumbres que imponen el uso, la función y la utilidad, e incluso, como aducía Oud, hasta las manos sucias de los trabajadores?¹⁵ ¿Cómo lograr una abstracción que sirva al hombre de verdad? Ahí estuvo el combate inicial.

Banham y Frampton, al igual que Penht, identifican Holanda como el crisol en el que se fundieron los metales de la ‘nueva aleación’; y ello tanto debido a las circunstancias históricas peculiares que le afectaron –se convirtió en una isla de paz en medio de la primera guerra mundial y en un refugio para quienes huían de ella o de la revolución rusa– como a la prosperidad económica de que gozó y a su socialismo pacífico, no revolucionario, que permitieron la experimentación y la construcción en masa.

Ahora bien, si su situación privilegiada permitió que fuese allí donde madurasen actitudes y modelos claves para el trabajo posterior de los maestros alemanes (Mies, Mendelshon, Taut,...), parece importante saber qué metales se fundieron en aquella aleación; porque es indudable que no fue consecuencia solo de su propia energía, por importante que fuesen la figura de Berlage y las dos corrientes derivadas de su magisterio, afincadas (más o menos) en Amsterdam y Rotterdam. Porque de hecho, si los integrantes de *De Stijl* intentaron llevar a la arquitectura los logros de la abstracción pictórica, buscando la proyección en la plástica tridimensional de las investigaciones neoplasticistas, lo cierto es que no lo lograron, provocando el abandono del grupo de buena parte de los arquitectos ‘realistas’ del movimiento, con Oud a la cabeza.

Si nos atrevemos a considerar la obra de Mies de la tercera década del siglo XX como uno de los más sólidos frutos de madurez de la modernidad, y damos crédito a Frampton cuando apunta que “la obra de Mies después de 1923 exhibe, en grado variable, tres influencias principales: la tradición de Berlage del ladrillo y el dicho de que ‘nada debe edificarse que no esté claramente construido’; el trabajo de Frank Lloyd Wright anterior a 1910, tal como se filtró a través del grupo *De Stijl* y el suprematismo de Kasimir Malevich, tal como se interpretaba a través de la obra de Lissitzky¹⁶, entonces para intentar entender cómo se produjo el fenómeno tendremos forzosamente que mirar hacia oriente, como ellos. Porque esa influencia de El Lissitzky tuvo que ser anterior.

Porque de hecho el artista ruso no irrumpe personalmente en la escena europea hasta 1922 cuando se traslada a Berlín para preparar la muestra de arquitectura soviética. Pero para entonces sus obras eran ya muy conocidas por la vanguardia centroeuropea.

Así Oud, al repasar en 1930¹⁷ la situación de la arquitectura del mundo que él conocía, después de señalar la universalidad del fenómeno, como apuntamos antes, va recorriendo Europa para

14. MENDELSON, E., “The Problem of the New Architecture”, op. cit.

15. Cfr. OUD, J.J.P., “Mi trayectoria en De Stijl”, título original: “Mein Weg in De Stijl”, Nügh e van Ditmar, Róterdam, 1960. Edición actual: Aquí tomado de la edición española incluida en OUD, J.J.P., *Mi trayectoria en De Stijl*, op. cit., pp. 27-50.

16. FRAMPTON, K., *Modern Architecture: A Critical History*, London, 1980; aquí tomado de la edición española: *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981, cap. 18: “Mies van der Rohe y la importancia del hecho”, pp. 163-168.

17. OUD, J.J.P., “El movimiento de la Nueva Arquitectura en Europa”; en *Mi trayectoria en De Stijl*, op. cit., pp. 104-119.



8

destacar los logros y las aportaciones meritorias de cada país al progreso conjunto; y en ese recorrido, a pesar de admitir su predisposición lógica a tomar como punto de partida del movimiento la evolución de la arquitectura en Holanda, y tras afirmar que “la obra de Mies forma parte de los productos más puros que ha producido la nueva arquitectura”, no duda en reconocer que “los primeros proyectos de la arquitectura en Rusia tienen que considerarse como los más brillantes de todo el movimiento”. Y añade: “¡qué pena que sólo unos pocos pasaran del papel!”, con lo que reconoce conocerlos sin haberse construido.

Esos comentarios de Oud ya serían suficientemente significativos, pero para lo que estamos considerando la pista determinante la da él mismo cuando afirma a continuación que si en Holanda Mondrian contribuyó al nacimiento de la nueva arquitectura, en Rusia lo hicieron Malevich y Lissitzky, con la diferencia de que “mientras Mondrian era bidimensional, las composiciones de Malevich y Lissitzky a veces se expresaban también tridimensionalmente o incluso eran totalmente escultóricas”, a lo que el constructivismo después añadió valores “técnico-románticos”¹⁸.

Está claro que De Stijl tropezó en sus intentos de llevar a la arquitectura la abstracción alcanzada en el ámbito de la pintura; y Oud, protagonista importante de ese esfuerzo, acaba reconociendo que fueron las obras de los creadores rusos las que le señalaron el camino para lograrlo.

De hecho, esa apreciación de Oud coincide con el mensaje que transmitía la portada de la obra *Russland-Europa-Amerika* de Mendelsohn mencionada antes; en ella el nombre *Russland* aparecía arriba en grandes caracteres rojos; bajo él, en color azul y con el mismo tamaño, *Amerika*. Y ‘aprisionado’ entre ambos, como síntesis, el nombre de *Europa*, en caracteres mucho más pequeños que los de los otros dos nombres y con letras rojas y azules alternativamente.

El mensaje de Mendelsohn era ya claro en la portada, pero lo hace explícito en la síntesis final del texto del libro cuando afirma que:

“La esperanza del nuevo mundo debe resultar de una gran combinación: Rusia y Estados Unidos.
Rusia y Estados Unidos: lo colectivo y lo individual.
Estados Unidos y Rusia: lo terrenal y lo divino.
Esa ha de ser la esencia del nuevo mundo: El carácter limitado de la técnica, con el carácter infinito de la vida”¹⁹.

De un lado, en definitiva, los silos y la industria de *Amerika* con toda su fuerza y su capacidad, y de otro el suprematismo ruso para darle forma nueva; el nexos entre ambos, la esencia abstracta; y la síntesis se tendrá que llevar a cabo en *Europa*, y así será y desde ahí se exportará después al mundo entero.



9

Fig. 8. Moscú Kremlin. Iglesia del Redentor. (MENDELSON, E., *Russland-Europa-Amerika*, Berlín, p. 215).

Fig. 9. El Lissitzky, Tribuna de Lenin, 1920. (MENDELSON, E., *Russland-Europa-Amerika*, Berlín, p. 191).

18. Ibid., p. 115.

19. MENDELSON, E., “Synthese”, en *Russland, Europa, Amerika: ein Architektonischer Querschnitt*, Rudolf Mosse Buchverlag, Berlín, 1929, p. 217.



10

Fig. 10. Wladimir Mayakosky, 'Agitlubok', 1920-1922.

Fig. 11. Mikahil Larionov, *Las cuatro estaciones*, 1912.

Fig. 12. Monstruo del infierno. Lubok manuscrito; S XIX.

Fig. 13. Portada del vol. 1 de a.r.; Lodz (Polonia), 1930. Diseño de Wladyslaw Strzeminski (libro de poemas Z Ponad —desde lo alto— de Julian Przybos).



11

La abstracción fue indudablemente el nexo intelectual y punto de contacto entre los silos y el suprematismo, como pretendía destacar Mendelshon con la selección de imágenes —espléndidas por otra parte— que eligió para hacer la comparación entre *Russland* y *Amerika*.

Ahora bien, si la forma de los silos es básicamente una consecuencia de la búsqueda de la eficacia, como reiteradamente destaca Banham en su 'Atlántida' al hilo de su evolución técnica, el suprematismo en cambio era algo de matriz intelectual, no consecuencia de la necesidad sino de la reflexión; sus manifestaciones formales chocaban de hecho con la tradición artística secular de Rusia, como muestra sin equívocos Mendelsohn en las imágenes del capítulo *Russland* de su libro, por medio de las que intenta retratar el carácter y la historia de Rusia²⁰, que, al igual que los términos que emplea para definir su esencia²¹: "el victimismo, la vehemencia del sentimiento, lo intuitivo y el impulso religioso de su naturaleza", los alejan claramente de la estética suprematista y constructivista y de las realizaciones vanguardistas que también recoge Mendelsohn²².

Hay que preguntarse por tanto, también, cómo se gestó esa novedad formal en Rusia; y atendiendo a lo poco que tenía que ver con el carácter de sus monumentos más característicos y su tradición plástica, cabe pensar que las espacialidades suprematista y constructivista tengan sus raíces esencialmente en la tradición pictórica secular del espacio tridimensional plano; que en Europa occidental se perdió cuando preferimos establecer la jerarquía de los sentidos sobre la intelectual, desarrollando la representación tridimensional ilusoria dentro del plano en detrimento de la representación del espacio que podríamos llamar ontológica²³; que sí que se dio en oriente, y que obliga a una representación espacial abstracta, que es en la que se mueve el universo de los iconos, ajenos a la imitación de la percepción óptica.

Spaemann, en una conferencia pronunciada hace unos años, hacía una observación muy adecuada respecto a esa diferente concepción espacial pictórica occidental y oriental:

El icono oriental y el cuadro religioso inspirado por él en occidente muestran la presencia simbólica de lo sacro. El científico natural, filósofo, teólogo y teórico del arte ruso, Florensky, considera que la totalidad de la evolución del arte en occidente desde el comienzo de la perspectiva central en el Renacimiento como negación de la tarea propia del arte y como recaída en el antiguo arte ilusionista procedente de la pintura escenográfica. Una crítica plenamente platónica. Pero Florensky no es solamente el defensor vehemente de la pintura de iconos, sino también uno de los primeros que han ayudado a triunfar a la vanguardia rusa, a Malevitch entre otros. El arte de los suprematistas le pareció el distanciamiento del arte de un error que había durado trescientos años. Naturalmente no pudo sustraerse a la impresión de los grandes pintores. Pero como teórico de la óptica que era, llamó la atención sobre el hecho de que los grandes, a diferencia de los epígonos, infringieron sistemáticamente las leyes de la perspectiva central para poder crear realmente una obra de arte que, como las cosas reales, nunca permite un solo modo de mirar.

Worringer hacía igualmente un canto al valor artístico de la representación tridimensional plana, viendo esa práctica como una riqueza y no como la consecuencia de la incapacidad técnica para recrear la tridimensionalidad perspectiva.

El espacio oriental tridimensional representado en el plano, de modo no perspectivo, encontró su lugar, durante siglos, en las representaciones de los iconos, cuya espacialidad plana era de

20. MENDELSON, E., "Russland", en *Russland, Europa, Amerika...*, cit., pp. 38-112.

21. MENDELSON, E., "Synthese", op. cit.

22. MENDELSON, E., "Russland-Amerika", en *Russland, Europa, Amerika...*, cit., pp. 116-168.

23. En la que el tamaño no pretende ser expresión de una posición en el espacio sino de la importancia del individuo. Me parecen en ese sentido muy interesantes, a pesar de su carácter literario las consideraciones de Innerarity acerca de los cambios que introduce la modernidad en la concepción del hombre y la sociedad, analizados a partir del lugar ocupado en los cuadros por el horizonte pictórico. (Cfr. INNERARITY, Daniel, "Estética del límite. Transformaciones en la configuración literaria del horizonte", en *Pensamiento*, v. 50, n. 198, Madrid, 1994, pp. 353-382).



12

naturaleza trascendente, no ópticamente verosímil sino icónica de una realidad espiritual, favoreciendo con eso, de modo evidente el desarrollo de una concepción espacial abstracta no meramente figurativa así como el hábito perceptivo correspondiente, dispuesto para la imaginación abstracta del espacio.

Esa tradición de la especialidad plana de los iconos, encuentra su prolongación en los *lubok*²⁴, suerte de ‘iconos populares’, que resultaron posiblemente más importantes que los iconos tanto a causa de su popularidad como por su contenido, relacionado a menudo con la vida y los acontecimientos sociales ordinarios, y no sólo dedicados a la representación de hechos de naturaleza religiosa o de índole mística, como sucedía casi siempre con los iconos; pero pertenecían al mismo universo figurativo.

Aunque rudimentarios, los *lubki* tuvieron una innegable influencia en el arte moderno de Rusia, en particular en la pintura vanguardista de artistas como Mikhail Larionov (1881-1964) y Vasily Kandinsky (1866-1944)²⁵.

Lo que permite pensar en una percepción del espacio intelectual –esto es, una percepción que más que mirar, exige ver– extendida a un sustrato de población amplio, que justifica que la aparición de esas representaciones que tanto sorprendieron y conmovieron en Europa occidental pudiera ser obra de muchos, parte de una corriente extendida y no la obra de unos genios aislados. Como parece que puede pensarse a medida que se van desarrollando investigaciones acerca de lo sucedido en los países sometidos por el comunismo con los que hemos podido entrar en contacto en estas dos últimas décadas, después de su apertura al mundo.

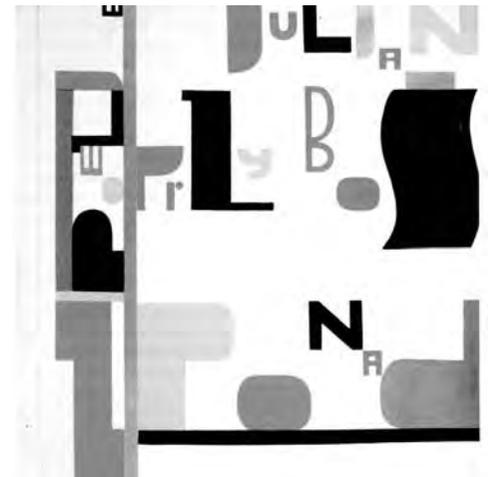
Así, por ejemplo, la muestra *Un mundo construido. Polonia 1918-1939* que se pudo ver recientemente en Madrid²⁶ recogía los fondos del Museo de Lodz, que contiene las interesantísimas creaciones de un grupo de artistas, casi todos procedentes de Rusia²⁷, que se habían movido en el entorno de las vanguardias soviéticas, del que formaron parte, como muchos otros, hasta su emigración o huida a Europa, y que sirven para mostrar la vitalidad y extensión de ese movimiento estético en Rusia a comienzos del siglo XX.

Pero atendiendo a esa misma vitalidad del fenómeno, sin entrar en un análisis profundo, y con el riesgo consiguiente, parece razonable pensar a su vez en alguna sólida influencia plástica antecedente que haya inspirado la respuesta revolucionaria de esos artistas. Y me atrevo a identificarla en oriente.

Si Worringer llega a afirmar en 1904, refiriéndose a Europa que “la depuración paulatina de nuestra visión historicoartística se debe en gran parte al descubrimiento de un fenómeno artístico tan excepcional como lo es el arte japonés”²⁸, y más adelante que “el japonismo en Europa marca una de las más importantes etapas en el proceso de rehabilitación que va restableciendo la interpretación del arte como creación puramente formal, es decir como una creación que apela a nuestros sentimientos estéticos elementales”²⁹ y que eso fue lo que “nos salvó del peligro de ver las posibilidades de la forma pura únicamente dentro de la forma pura del arte clásico”³⁰, es impensable que esa ‘contaminación’ oriental a la que él refiere hablando de Europa central y occidental no se hubiese dado con mayor fuerza, y antes, en la Europa oriental, tanto por razones meramente geográficas y de rivalidad política (la guerra ruso-japonesa seguía muy presente en Rusia a comienzos del siglo XX) como de posibilidad de comunicación. Ya que hasta para los europeos occidentales en el siglo XIX y XX era más cómodo ir a Japón a través de Rusia y viceversa, que hacerlo por mar dando la vuelta al mundo. El deseo estaba claro y tal vez por eso la sintonía fue completa; pero nos queda saber cómo y cuándo se produjo la transmisión de ideas y formas.

Y si antes nos hemos referido a los iconos y a los *lubki* como posibles campos de preparación intelectual para la visión abstracta, ambos pertenecen a un universo figurativo común que está en directa relación con el propio de las estampas japonesas (que por otra parte también se conocían en occidente: tanto Wright como Taut las manejaron y conocieron en su juventud).

Habitualmente la influencia de Japón en la génesis de la modernidad se ha considerado casi exclusivamente como corriente decorativa. Pero esa es la vertiente menos importante del japonismo. Simplificando, para nuestro propósito, podríamos hablar de dos ‘japonismos’: ese primero, el formal-decorativo (cuya influencia se observa, por ejemplo, en el Hotel Imperial, la Unity Church o los Midway Gardens de Wright) que es importante, pero no nos interesa ahora.



13

24. Los *lubok* (pl. *lubki*) son un tipo de ilustraciones populares, de contenido frecuentemente satírico, realizadas a mano e introducidas en Rusia desde el Oeste a comienzos del siglo XVII. Originalmente se hacían sobre cortezas de árbol (*lubok*: corteza de abedul), y a menudo se coloreaban a mano; pero después, mediado el siglo XVIII, la técnica fue sustituida por otras técnicas como el aguafuerte sobre plancha de cobre y coloreado. Inicialmente los *lubki* iban destinados a la clase alta, pero descendieron rápidamente en la escala social y en el siglo XIX eran adquiridos sobre todo por campesinos y miembros de la clase media baja, mientras la clase alta recurría a los Iconos. La producción de *lubki* continuó hasta la Revolución de 1917 (*agitlubok*). Los *lubki* fueron un medio de información y propaganda muy utilizado, como ya lo había sido durante la guerra ruso-japonesa.

25. TERRAS, Victor, *Handbook of Russian Literature*, Yale University Press, New Haven, 1985, p. 267.

26. *Un mundo construido. Polonia 1918-1939*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2011.

27. El Grupo a. r., que se funda en 1929 (integrado por Wladyslaw Strzeminski, Katarzyna Kobro –Strzeminska–, Henryk Stazewski y los poetas: Jan Brzekowski y Julian Przybós) y dio lugar a las revistas *Zwronica*, *Blok* y *Praesens*.

28. WORRINGER, Wilhem, *Abstraktion und Einfühlung*, Piper & Co. Verlag, Munich, 1908; tomado de la primera edición en español: *Abstracción y naturaleza*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1953, p. 64.

29. *Ibid.*, p. 64.

Fig. 14. Yasuhiro Ishimoto, Palacio de Katsura, de la serie "Katsura", 1953-1954.



Y otro japonismo, más importante, que me atrevería a llamar intelectual o esencial, que se muestra sin más decoración que la que proporcionan las texturas continuas de los materiales y la geometría, y que conduce a un universo espacial abstracto, definido a base de planos y dominado por la falta de estereotomía, por el protagonismo atribuido a los colores y las texturas, por la estandarización, la modulación y la prefabricación, la asimetría compositiva y la planta libre, la continuidad espacial y la relación interior-exterior, que introducen el movimiento y el tiempo como componentes de la arquitectura; y que además plantean una posición nueva del hombre frente a la naturaleza, de fusión con ella y de contemplación: el hombre como naturaleza. Así, frente al jardín (la naturaleza) racional europeo –francés, italiano, inglés...– aparece el jardín japonés, que ya no es un simple fragmento cautivo de naturaleza, sino algo nuevo, en lo que ha intervenido el hombre para producir algo que la naturaleza no es capaz de generar.

Por si esto no fuese suficiente lo oriental era ‘espiritualmente atractivo’; muchos de los pioneros fueron devotos seguidores de la Teosofía y de la cosmovisión panteísta que intentaba la síntesis de las ideas místicas de Oriente y Occidente; como por ejemplo Mondrian o Kandinsky, que a pesar de las posiciones casi opuestas de sus ideas plásticas, su concepción del mundo tuvo un mismo origen: la naturaleza, y ésta “no era un mero objeto de observación sino también de reflexión, la clave de una realidad más elevada”³¹. La Teosofía recogía las ideas de Oriente junto a las Occidentales y era “sencillamente otra expresión del mismo movimiento espiritual que se daba en pintura”³².

De igual modo, Itten, otro de los protagonistas de la vanguardia, declarado mazdeísta y enormemente influido por el dualismo materia-espíritu y la lectura de *La decadencia de occidente* de Spengler, “llegó a la conclusión de que la ciencia y la civilización tecnológica occidental había llegado a un punto crítico”, y decidió buscar en la filosofía oriental, cuyo estudio había iniciado hacia 1916, durante su estancia en Viena, la solución a los problemas plástico-artísticos.

Para lo que tratamos, sin embargo, no es tan importante la influencia directa que pudiese tener Japón en Rusia y Europa y cómo se transmitió, como la condición de icono que le correspondió y su valor como referencia segura para las intuiciones de los artistas. Como reconocería Van de Velde al afirmar que:

30. Ibid., p. 64.

31. GOLDING, J., “Mondrian y la arquitectura del futuro”, *Caminos a lo absoluto*, Turner, Fondo de Cultura Europeo, 2003, p. 43.

32. Ibid., p. 32.

33. VAN DE VELDE, Henry, “La línea”, *Essays*, 1910, recogido en Van de Velde, H., *Hacia un nuevo estilo*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1959, pp. 127-128. Título original *Zum neuen Stil*, Piper & Co., Verlag, München, 1955.

“así como los neoimpresionistas nos mostraron la nueva línea en momentos en que ni la arquitectura ni la ornamentación permitían sospechar su existencia, fue la súbita revelación del arte japonés lo que despertó en nosotros el sentido de la línea. Esta revelación hizo estremecer el alma de nuestros artistas, y todos gozamos con franco deleite de lo que ese arte nos ofreció tan inesperadamente.

Otra vez encontramos en él los sentimientos y estímulos espirituales que incansablemente habíamos buscado en la música, la poesía y la danza de los países más diversos. Fue necesario el vigor de la línea japonesa, el poder de su ritmo y de su acento para conmovernos e influir en nosotros. Su fuerza e intensidad rítmicas tenían que despertar aun a los más profundamente dormidos”³³.

Por otra parte, la sociedad europea estaba a principio de siglo ávida de novedades, y además, en ámbitos artísticos e intelectuales centroeuropeos al rechazar decididamente la civilización cristiana como ‘alma’ de la tradición artística y social, las vanguardias se vieron empujadas a buscar refugio en una ‘nueva religión’ que impulsara espiritualmente sus vidas y llenase de contenido intelectual e incluso ‘místico’ sus actitudes vitales; y así muchos de ellos se interesaron por la teosofía, la antroposofía, el mazdeísmo o las filosofías orientales, que serán frecuentemente objeto de experimentación, y que de hecho tuvieron notable crecimiento en Europa Central, que se tiñó rápidamente de misticismo orientalizado; sin descartar en el hecho cierto snobismo superficial, es indudable que el humanismo racional cultivado por los actores del movimiento moderno encontró muy interesante el panteísmo naturalista del Japón, que ofrecía una visión del mundo intelectualizada que se apoyaba en la relación del hombre con la naturaleza, que colmaba sus anhelos espirituales e incluso místicos de modo satisfactorio; y que además iba ligada a una estética que se mostraba mediante una plástica racional que se amoldaba perfectamente a la geometría y las posibilidades de los nuevos materiales.

Japón y sus grabados simbolizaban el espíritu nuevo de una época en la que lo importante de la obra de arte era la interiorización y el contenido subjetivo. Ya hemos considerado como De Stijl luchó por traducir en términos de arquitectura lo que habían logrado en la pintura y como fracasaron en el intento. Aquella nueva relación con el mundo que se había establecido en las demás artes plásticas, no se acababa de lograr en los edificios y mucho menos en la vivienda. Los arquitectos luchaban por encontrar el modo de habitar un vacío entre planos. Pero en Japón eso formaba parte de la tradición, no de la novedad, como escribía a Le Corbusier desde Japón un asombrado Gropius: “

Querido Corbu, todo aquello por lo que hemos luchado está reflejado en la vieja arquitectura japonesa. Este jardín de piedra de los monjes Zen del siglo XIII –piedras y guijarros blancos rastrillados– es un estimulante lugar de paz. ¡Estarías tan emocionado como yo en este espacio de sabiduría con 2000 años de antigüedad! La casa japonesa es la mejor y más moderna que conozco verdaderamente prefabricada. Espero que estés bien. Saludos a ti y a tu mujer. Tuyo, Gropius³⁴.

Todo estaba hecho, se trataba tan sólo de asimilar los valores tectónicos presentes en la casa japonesa y el concepto espacial de Laotse, como habían hecho ya Wright, Neutra o Schindler en su arquitectura orgánica. Pero ese nuevo lenguaje no se consiguió llevar a la arquitectura tan rápidamente como en las artes pictóricas; la ‘nueva línea’ que defendía Van de Velde fue inicialmente sólo la “línea de los ingenieros”³⁵, una línea sin adornos.

Las nuevas técnicas constructivas de la época, la construcción en acero sobremanera, se aproximaban a la estructura de la casa japonesa, que fue una referencia extraordinaria, porque implicaba una nueva concepción de la construcción, que prescindía de la estereotomía de los siglos pasados.

En 1931 Loos, en la celebración de su 60 aniversario, sacando una caja de cerillas de su bolsillo dijo:

“Mirad. ¡Esto es la arquitectura moderna! Las casas del futuro no serán de un hormigón que tengamos que dinamitar para destruirlo –como ocurrió en la pasada exposición de París– ¡la casa del futuro será de madera! ¡Como las pequeñas casas japonesas! ¡Tienen puertas correderas! La arquitectura moderna es: la cultura Japonesa junto a la tradición Europea”³⁶.

Pero en 1900 la realidad descrita por Loos era sólo un sueño, como hemos visto afirmar a Mendelsohn: Europa entre Rusia y América, entre los silos y la casa japonesa. Los silos llegaron con los viajes a América y las fotografías; la casa japonesa llegó con Tetsuro Yoshida en los treinta, pero antes, como la luz que preanuncia el amanecer, el impulso oriental de la abstracción plástica ya había alcanzado a la arquitectura occidental. Y es que el sol siempre sale por el este y acaba iluminándolo todo.

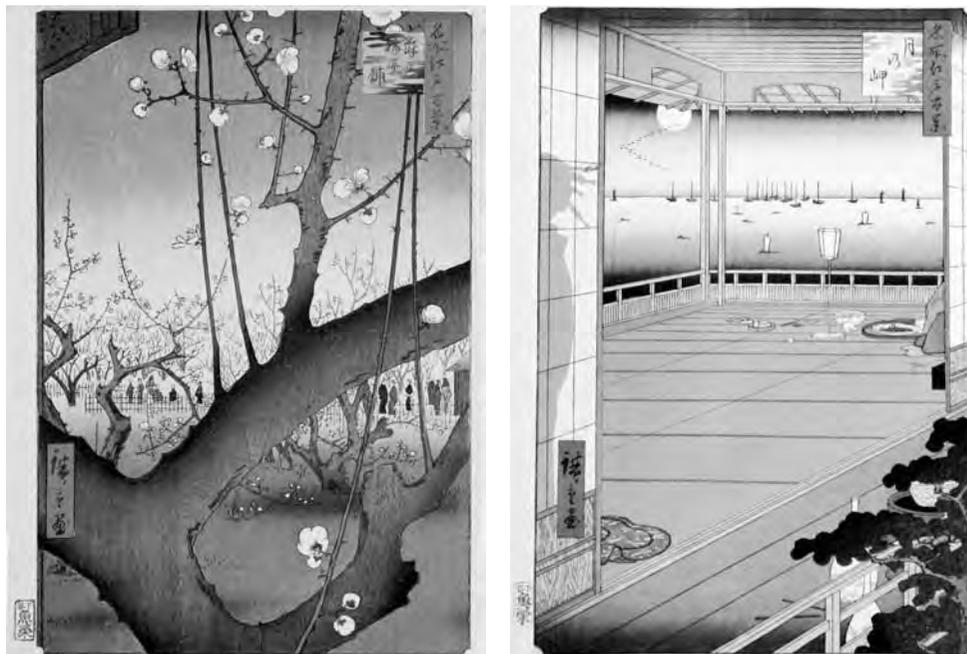
Concluyendo, la confusión de Le Corbusier al ubicar los silos de grano canadienses, más allá del hecho en sí, revela una intención programática, que corroborará después con la manipulación a que somete otras fotografías; se trataba de lograr una expresión plástica abstracta y necesariamente universal para una arquitectura nueva, de matriz racional y especulativa, que no aspira tanto a sustituir a la cueva como a introducir en la naturaleza una forma nueva, geométrica, que solo él (el hombre) es capaz de hacer en ella (la naturaleza); esa abstracción se gestó, tectónicamente, en Holanda y Berlín, culminó en el Pabellón de Barcelona y después se extendió por el mundo: pero el impulso estético primordial de lo que surge del crisol holandés llega a Holanda del oriente europeo; allí, a su vez parecía haber surgido de modo repentino, y exce-

34. “Dear Corbu, all what we have been fighting for has its parallel in old Japanese culture. This rock garden of Zen-monks in the 13th century – stones and raked white pebbles – an elating spot of peace. You would be as excited as I am in this 2000 year old space of cultural wisdom! The Japanese house is the best and most modern I know of and truly prefabricated. Hoping you are well. Greetings to you and Mme yours Gropius”. DAL CO, Francesco, *Katsura Imperial Villa*, Electa, Milano, 2005, p. 386.

35. VAN DE VELDE, H., *Hacia un nuevo estilo*, cit., p. 70.

36. RUKSCHICIO, Burkhardt y SCHACHEL, Roland; *Adolf Loos, Leben und Werk*; aquí tomado de la edición francesa: *La vie e l’Oeuvre de Adolf Loos*, Ed. Pierre Madarga, Bruxelles, 1982, p. 368.

Fig. 15. Ando Hiroshige. Dos estampas de la serie "Cien famosas vistas de Edo".



sivamente maduro desde el primer momento, cuando la imagen que tenemos de la arquitectura rusa tradicional no es esa, ni fue esa la deseada por el régimen bolchevique; es necesario preguntarse como pudieron, Rodchenko, Malevich, El Lizistky, encontrar un camino tan eficaz y seguro para sus intuiciones. Y debemos pensar forzosamente en la tradición del espacio plano de los iconos, en el que coincidían con el de las estampas japonesas.

No es excesivamente importante tampoco saber cómo la 'escuela rusa' fue influida, directa o indirectamente por los artistas japoneses, aunque no es arriesgado establecer paralelismos entre los espacios planos de los iconos y los *lubok* con los de las estampas japonesas.

Lo importante realmente es que de hecho el sentir secular japonés se convirtiese en la respuesta necesaria a la búsqueda de los arquitectos de la vanguardia occidental, que lo asumieron con rapidez en cuanto lo descubrieron, como quien reconoce un objeto perdido y buscado; y al hacerlo suyo añadieron a sus creaciones 'humanidad' –racional– porque las hicieron profunda y reflexivamente intelectuales. El siglo XX veía por fin emplear toda la capacidad creativa secular de la humanidad aplicada en un mismo fenómeno espacial y plástico.

Durante siglos la imitación pictórica occidental de la naturaleza había sido de matriz sensorial: reproducir en el cuadro lo que se ve con la mayor eficacia posible. La oriental en cambio había sido una imitación de matriz intelectual: reproducirla como se piensa, y más aun, pensarla para reproducirla, haciéndose naturaleza para actuar como ella desde dentro de ella.

Imitar a la naturaleza ya no puede ser copiar lo que ella produce, sino producir como ella lo hace: actuar con la misma naturalidad con la que se comporta un mineral, una planta o un animal, que reaccionan conforme a sus propias esencias y producen naturalmente los efectos que les permiten sus cualidades: una hormiga, una araña, y una mariposa elaboran sus guaridas cada una conforme a su instinto, sin imitar nada ajeno; y el hombre para estar a la altura de su naturaleza y no ser menos que una araña o una mariposa debe hacerlo conforme a su inteligencia; el castor hace su casa sirviéndose de lo que la naturaleza le proporciona usándolo a su modo; el hombre hace lo mismo, y construye un jardín japonés, que es el jardín del hombre, porque la naturaleza no es capaz de producirlo; y por eso podemos decir que es más humano ese jardín 'no-natural' que el que surge de la simple ordenación decorativa de las plantas, árboles y flores que la naturaleza ya produce espontáneamente, aunque sea 'sin orden'.

El gran descubrimiento artístico de la modernidad en el siglo XX fue la abstracción, que exige mucho más que la mera imitación; como apuntaba Worringer, desde ahora "el proceso consiste, pues, en que un ornamento puro, es decir un producto abstracto, es acercado posteriormente a la naturaleza y no en que se estiliza posteriormente un objeto natural"³⁷. En ese proceso, en occidente somos aún los "primitivos de la civilización moderna"³⁸, como diría con

37. WORRINGER, W., op. cit., p. 69.

38. SOSTRES, José María; "La arquitectura Monumental", *Revista Nacional de Arquitectura*, Madrid, mayo 1951. Recogido en SOSTRES, J. M., *Opiniones sobre Arquitectura*, Galería –Librería Yerba, Murcia, 1983, pp 35-41.



Fig. 16. LE CORBUSIER, Maison du Lac, Vevey, 1921. (Fotografía J. M. Pozo).

agudeza Sostres; y gracias a Oriente hemos progresado muy rápido y llegaremos lejos, porque como muy acertadamente señalaba Bahr, citando a Altenberg, “los japoneses pintan una rama en flor y ahí encuentras toda la primavera; aquí pintamos toda la primavera y apenas representa un leve florecimiento”³⁹. Al igual que Mendelsohn consideraba al referirse al binomio *Russland-Amerika*, y al papel ‘mediador’ de Europa, también aquí será preciso aunar en un solo fenómeno plástico y espacial la potencia tectónica europea y la sensibilidad abstracta japonesa.

Y sin caer en el utopismo voluntarista de Scheerbart o Berlage, eso también traerá consigo una mejora y progreso moral de la sociedad, porque como De la Sota, yo también “creo muy seriamente que el mundo sería distinto si gustase del arte abstracto. Si la Humanidad se elevase tanto que dejase de ser, las relaciones de los hombres serían otras, mejores, distintas, nuevas. (...) La abstracción permite, tolera, hacer una cosa y llamarla ‘maternidad’...”⁴⁰. Consideración a la que Worringer se había adelantado cuando, sin querer entrar en disquisiciones morales, apuntaba con perspicacia que la abstracción protege de las diferenciaciones ‘nacionales’ y de los provincialismos reduccionistas, como bien entendieron los maestros cuando pusieron sus ojos en los silos conscientes de que su tarea era universal; y qué bien vendría la formación en la valoración de lo abstracto en esta sociedad de hoy, maltratada y convulsa por disputas propias de terruños campesinos, alentadas tantas veces por nacionalismos trasnochados e injustos⁴¹.

Colón descubrió América cuando lo que realmente pretendía era llegar al Japón; y hemos tenido que esperar al siglo XX para descubrir que el mundo es en efecto redondo y que algo está al este o al oeste sólo en razón de donde nos encontremos, ya que no es posible señalar donde está el origen de coordenadas, porque las ideas ahora están en el aire, lo cual ya no es algo figurado sino real, a causa de los medios que se emplean mayoritariamente para su difusión. El punto de arranque del proceso de renovación artística fue el recurso a la abstracción lineal, cuyos frutos no carecen de relación con el modelo natural, pero que no tiene nada que ver con las tendencias imitativas⁴². Ámbito para el que en oriente existían modelos y pautas.

Por eso si la asunción de la sensibilidad artística japonesa se produjo inicialmente, en los años veinte, de modo casi intuitivo, que sólo más tarde se hizo consciente, pienso sin embargo que se trata de un hecho irreversible y trascendental, no sólo respecto de lo que ahora es la arquitectura, sino también en relación con lo que habrá de llegar a ser, y al camino que deberá recorrer en adelante, que no puede ser ya el de la búsqueda de las formas ‘naturales’ a las que el ojo pueda estar acostumbrado, sino el de la acentuación de una visión del mundo cada vez más completa, atendiendo a lo que apuntaba Goethe: “los que nada más aprecian la experiencia, no reparan en

39. BAHR, H. “The japanese Exhibition”, en *Secession*, 1900, p. 216-224. Recogido en *Hidden Impressions...*, cit., pp. 433-434.

40. DE LA SOTA, Alejandro, “Chillida”, *RNA* n. 120, diciembre 1986; recogida en *Alejandro de la Sota, Escritos*, Ed. G.G., Barcelona, 2008, p. 34.

41. Que en España incluso, confirmando la percepción sotiana, ha llegado, en alguna escuela de arquitectura a la identificación de modos de hacer arquitectónicos necesarios y propios, que se han convertido después en arma social arrojada, contribuyendo a agravar los problemas entre las personas en vez de resolverlos, como debería ser su vocación natural.

que la experiencia es sólo la mitad de la experiencia”; la visión intelectualizada de la realidad propia del arte oriental, y, en lo que nos afecta, de la arquitectura japonesa, nacía de ‘la mitad’ que a nosotros nos faltaba: la reflexiva e intelectual, que, al decir de Bahr⁴³, tiene como premisa básica “apartar la vista de la naturaleza” pues el sabio precisamente es el que ve lo que se “sabe” y mira al mundo exterior para desenmascararlo. El descubrimiento de la potencialidad que posee la ‘naturalidad intelectual’ nos permitió avanzar mucho, en breve espacio de tiempo, por un camino que no se había pisado durante los siglos de olvido de esa ‘mitad de la experiencia’.

Y ahora no podemos traicionar los esfuerzos de un siglo de lucha inteligente y a veces heroica; ni podemos defraudar a los maestros recurriendo nuevamente a formas huecas, nacidas del capricho, o de la incapacidad o justificadas desde apriorismos sentimentales de sostenibilidad acientífica, porque el hombre es hombre y está para cortar, talar y hacer cuanto necesita para sojuzgar y mejorar el mundo, que fue el mandato que recibió en el Paraíso.

Hasta la llegada de la revolución perceptiva y gráfica propiciada por la modernidad el ojo occidental fue clásico, y su empeño primario era alcanzar el dominio de la naturaleza por medio de su imitación, de su “reproducción”, de su “copia” y, si se pudiese, de su réplica; pero como señalaba Goethe “la fantasía está más próxima a la naturaleza que la sensibilidad; esta se encuentra en la naturaleza, aquella la sobrevuela. La fantasía puede competir de igual a igual con la naturaleza, la sensibilidad es dominada por ella”⁴⁴. Expresión que ilustra muy bien el contenido de los párrafos finales de la conferencia de Spaemann antes citada⁴⁵, que me apropio para finalizar:

Sobre todo hay que mencionar, en este orden de ideas, a Walter de María. Los sucesos escenificados por él, así p. ej. las tres pistas largas de piezas de mármol blanco sin labrar que proceden según se nos informa de tres continentes. Esto no se ve.

(...)

Allí donde las imágenes ocultan lo que es en sí y se abre ante nosotros, es decir, la naturaleza, allí se atribuye al arte la tarea de dejar signos escasos como huellas que llevan al que las sigue al lugar en el que se generan la vista, el oído y el tacto. Por tanto, al origen de la vida. Pero la visión es invisible, el oído mudo y el tacto intocable. Imitación de la naturaleza, esto significa imitar lo invisible que constituye la realidad fundamental.

Esa percepción de lo invisible, con ser tan ‘natural’ en el hombre, hoy aún sigue siendo prerrogativa de una elite; y tal vez por eso la modernidad no ha producido monumentos de la talla de los de las grandes épocas de la historia, porque en ellas se dio una unidad general de la cultura que aun no tenemos.

La diferencia es que esa cultura general ahora ha de ser global, universal, y por eso tal vez tarde en madurar y en generalizarse esa ‘nueva visión’, pero al final se producirá y nuestra época también generará grandes monumentos, que serán más ‘naturales’ y por tanto más grandiosos, porque enriquecerán la naturaleza con las formas que ella, espontáneamente, no puede generar.

Así, ante el paisaje grandioso del Lago de Ginebra, podríamos pensar en qué debemos dar; pero la repuesta es fácil: ser naturaleza, que es lo mismo que decir hacerse naturaleza: esto es, dejar el árbol retorcido y natural y poner la casa, racional, sencilla y lógica: una base, un pilar, una techumbre y un cierre. Es lo que hizo Le Corbusier y es lo que debemos seguir haciendo. La línea recta es cosa del hombre y no hay forma más permanentemente novedosa, limpia y contundente que un ángulo recto. Los japoneses lo sabían hace mucho.

42. WORRINGER, W., op. cit., p. 71.

43. BAHR, Hermann, *Expressionismus*, Munich, 1916; tomado aquí de la edición española “Ver”, en *Expresionismo*, Galería – Librería Yerba, Murcia, 1998, pp. 61-72.

44. BAHR, H., “El Goethe total”, op. cit., pp. 111-127.

45. SPAEMANN, R., op. cit.

José Manuel Pozo Municio. (Segovia, España, 1957). Doctor Arquitecto (1988). Ha combinado su dedicación al área de Expresión Gráfica con la investigación sobre diversos aspectos relacionados con la arquitectura moderna en España y con la obra de algunos de sus representantes más significados. Desde 1998, impulsa los Congresos sobre la Arquitectura Española del Siglo XX, y desde 2009 la Bial de Arquitectura Latinoamericana. Director del Programa de Doctorado en Historia de la Arquitectura Española Contemporánea. En la actualidad es coordinador de los programas de postgrado de la ETSAUN (Master en Diseño Arquitectónico -MDA- y Especializaciones). Implicado en la iniciativa editorial desde la firma T6 Ediciones de la que es fundador junto con Juan Miguel Ochotorena, actúa como directo impulsor y coordinador general de diversas revistas y colecciones de libros especializados. Cuenta personalmente con numerosos artículos en revistas nacionales e internacionales, así como con los libros *Regino Borobio Ojeda, modernidad y contexto en el primer racionalismo español* (1991), *Los grabados de Francisco Iñiguez Almech* (ed. facsímil, comentada y anotada, 1996), *Regino Borobio: Las Casas de Zaragoza* (1997), *La Confederación Hidrográfica del Ebro* (1999), *Los Comedores de la SEAT* (1999), *Ortiz-Echagüe en Barcelona* (2000), *Pamplona en el Camino de Santiago* (2001), *Geometría para la arquitectura* (2002), *La Universidad Laboral de Ourense* (2003), *Los Brillantes 50, 35 proyectos* (2004), *El Santuario de la Virgen del Camino de León* (2007), *Edificio Capitol* (2010), *Architects' journeys* (2011).

PANORAMA DE ARQUITECTURA LATINOAMERICANA JOVEN II BIENAL DE ARQUITECTURA LATINOAMERICANA BAL 2011 EN PAMPLONA

Rubén A. Alcolea Rodríguez

El pasado mes de abril tuvo en lugar la segunda edición de la Bienal de Arquitectura Latinoamericana BAL un evento que se consolida como un lugar de encuentro para los jóvenes arquitectos emergentes a la vez que una excepcional oportunidad de otear el horizonte de lo que se presenta como el futuro de la arquitectura en el continente sudamericano. En esta segunda edición fueron seleccionados para mostrar su trabajo doce jóvenes equipos que convirtieron Pamplona, durante los tres intensos días que duró el evento, en embajadora de la joven arquitectura latinoamericana en España. Con motivo del protagonismo de Chile, país invitado en esta edición, también se inauguró una exposición monográfica sobre arquitectura de ese país, mostrando desde la modernidad más ortodoxa hasta las prácticas contemporáneas más celebradas.

Palabras clave: *Bienal Arquitectura Latinoamericana, Arquitectura Joven, Pamplona*

Keywords: *Latin American Biennial, Young Architecture, Pamplona*

En octubre de 1969 se reunió en Buenos Aires un grupo de expertos en arquitectura y urbanismo, convocado por la UNESCO dentro del marco del estudio de las culturas de América Latina en sus expresiones literarias y artísticas. Como fruto de esa reunión se acordó publicar el volumen *Panorámica de la Arquitectura Latinoamericana*¹, de cuya edición se cumplirán ahora treinta y cinco años. En aquella ocasión se pretendía “que los principales creadores arquitectónicos latinoamericanos pudieran expresar sus puntos de vista”, por lo que el volumen recogió tanto las entrevistas realizadas a arquitectos de diez países de la región como un compendio de más de doscientas fotografías de arquitectura realizada por el fotógrafo italiano Paolo Gasparini. El conjunto de ambos medios de expresión propuso entonces una visión a la vez sintética y entrañable de la arquitectura de esas regiones, no únicamente un inventario visual o una crítica dialogada de las obras de arquitectura presentada, sino su inserción en el medio social. Y es quizá ese el preciso matiz que impregna la obra otorgándole un carácter más especial, por el que la arquitectura se presenta, no tanto como una práctica autónoma, sino más bien como parte indisoluble de una sociedad a la que representa y en la que vuelca sus esperanzas después de tiempos social y económicamente convulsos.

Si bien aquél y éste son escenarios distintos y obviamente no simétricos, es posible apreciar también hoy una aproximación más directa y esencial de los arquitectos hacia la disciplina, conscientes de que en el momento actual no se permiten ni justifican fácilmente los ejercicios banales o meramente caligráficos alejados de las necesidades sociales a las que la arquitectura debe dar respuesta. Este fenómeno se agudiza quizá más en Europa, mal acostumbrada a los excesos tanto en el planteamiento como en su arquitectura resultante, por lo que son aún más motivadores los ejemplos de ciertas arquitecturas procedentes de los países latinoamericanos, sumergidos según dicen algunos en su continua crisis económica y social, y especialmente por medio de las obras de sus arquitectos jóvenes, necesariamente más alejados de ejercicios de corte más corporativo.

Se pudo ver algo de eso el pasado mes de abril en Pamplona, donde se celebró la segunda edición de la Bienal de Arquitectura Latinoamericana BAL2011. La muestra mantiene el espíritu con el que se inició la actividad en 2009² y durante unos días convierte la ciudad de Pamplona en un nuevo cauce para presentar en España ejemplos recientes y destacados del ejercicio profesional de jóvenes arquitectos del continente sudamericano. Si ya en la primera edición la actividad tuvo una gran repercusión, especialmente entre los medios especializados, la cita de este año consolida el evento a la vez que ratifica el enorme potencial de la arquitectura que se está generando en esas latitudes, sin duda excepcional ejemplo de sobriedad y equilibrio en los medios a la vez que exuberante y brillante en sus resultados. Cabe resaltar el respaldo específico del Ministerio de Fomento, por el que esta iniciativa se integra finalmente de un modo más formal entre aquellas otras que con tanto éxito se ocupan desde hace años de tender puentes

1. BAYÓN, Damián, y GASPARINI, Paolo, *Panorámica de la arquitectura latinoamericana*, Editorial Blume-UNESCO, Barcelona, 1977.

2. Cfr. ALCOLEA, Rubén A., “Primera Bienal de Arquitectura Latinoamericana en Pamplona”, en *Ra Revista de Arquitectura*, n. 11, 2009, pp. 115-121; y AA. VV., *BAL 2009, Bienal de Arquitectura Latinoamericana*, T6 Ediciones, Pamplona, 2009.

Fig. 1. Buhardilla de la Sala de Armas de la Ciudadela de Pamplona el día de la inauguración.



entre la arquitectura de ambos continentes, y quizá como prueba inequívoca que pese a su juventud, esta muestra se consolida como el escenario por excelencia para acercarnos a la arquitectura joven de esos países.

Al igual que en la edición anterior, la BAL repartió los diversos eventos entre sus dos sedes fundamentales, el recinto de exposiciones de la Ciudadela de Pamplona y la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra, explicitando así su decidida voluntad no solo académica o universitaria, sino también ciudadana. Así, las sesiones matinales tuvieron lugar en la Escuela de Arquitectura, en la que los jóvenes arquitectos invitados presentaron su trabajo ante la atenta mirada de los estudiantes, que veían en ellos reflejadas sus esperanzas y ambiciones; y de los profesores, que pudimos mirar con estupefacción y sana envidia la fresca con la que nuestros colegas se desarrollan en esas latitudes. Complementariamente, y por la tarde, las sesiones se desarrollaron en el recinto de exposiciones de la Ciudadela de Pamplona, en pleno centro de la ciudad, y donde se dieron cita no sólo profesionales del sector, sino también público ajeno por completo al a disciplina.

Unas palabras de Juan Miguel Otxotorena, presidente del Patronato de la Bienal, dieron comienzo al acto de inauguración, seguido de unas breves palabras de las autoridades presentes: Yolanda Barcina, Alcaldesa de Pamplona; Juan Ramón Corpas, Consejero de Cultura del Gobierno de Navarra; y José Ramón Moreno, Coordinador de la Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo del Ministerio de Fomento, a quien representaba. Cabe destacar también la presencia, entre otras autoridades y miembros representantes del resto de organismos que constituyen el Patronato –Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra, Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro y Mancomunidad de la Comarca de Pamplona–, del Ministro Consejero de la Embajada de Chile en España, Frederic Heller, por lo que es patente la implicación al máximo nivel de los distintos organismos públicos en este evento, máxime en un momento en el que la arquitectura parece convertirse por unos y otros tanto en culpable como en redentora de la grave situación económica actual.

3. Ese es el título con el que José María Ezquiaga presentó la lección inaugural a la vez que firmaba la introducción al catálogo de la presente edición de la bienal: EZQUIAGA, José María, “Archipiélago Latinoamericano”, en *BAL 2011, Bienal de Arquitectura Latinoamericana*, T6) Ediciones, Pamplona, 2011, pp. VII-IX.

Después de las oportunas presentaciones protocolarias, José María Ezquiaga, arquitecto y sociólogo, impartió la lección inaugural, en la que vino a destacar especialmente las nuevas relaciones y formas de trabajo que ofrece la sociedad contemporánea, defendiendo tanto el desarrollo más ejemplar del oficio en su sentido más estricto junto a elaboraciones con tintes cosmopolitas y deslocalizadas. Es quizá esa idea, la de “archipiélago latinoamericano”³, la que mejor defi-



Fig. 2. De izquierda a derecha: Ignacio Vicens, Juan Ramón Corpas, Frederic Heller, Fernando Pérez Oyarzun y Francisco J. Quintana.

na esta nueva geografía que combina y reúne ideas geográficamente dispersas y las aglutina dentro de una formulación en cierto modo más unitaria.

EXPOSICIÓN: ARQUITECTURA EN CHILE

La exposición principal mostraba, de manera similar a la edición anterior, y en más de 80 metros lineales y 60 minutos de contenido audiovisual, el trabajo de los bienalistas seleccionados, material que se recoge íntegramente en el catálogo. En paralelo se exhibieron proyectos recientes desarrollados por los arquitectos bienalistas de la edición pasada, por lo que en su conjunto, el panorama ofrecido por todos estos jóvenes equipos de arquitectos se antoja más que representativo de la arquitectura que se está generando al otro lado del Atlántico.

Sin embargo, quizá la novedad más destacada para esta edición fue la incorporación de una exposición monográfica *ad hoc* sobre arquitectura chilena, que reunía tanto obras de arquitectura moderna como una selección de los arquitectos más destacados del panorama contemporáneo. Comisariada por Francisco J. Quintana y Pedro Correa, de la PUC Santiago de Chile, la muestra es una bella selección de obras modernas que anticipan la calidad actual de los arquitectos chilenos, corroborando así la fama y prestigio universal alcanzado durante los últimos años. El contenido de esta muestra queda contenido también en el catálogo editado a tal efecto, que viene presentado por un hermoso texto de Fernando Pérez de Oyárzun en el que bajo el conciso título “La arquitectura en el Chile actual y sus precedentes inmediatos 1970-2010” se recorre de forma precisa y directa la producción arquitectónica chilena de los últimos años enmarcándola, como no podía ser de otra manera, entre las distintas iniciativas sociales y económicas que necesariamente lo han condicionado⁴.

CHILE Y MÉXICO

Las presentaciones por parte de los jóvenes arquitectos dieron comienzo el miércoles 6 de abril por la mañana, en el Salón de Actos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra y con un auditorio absolutamente lleno. Abrió la sesión el joven equipo chileno OWAR arquitectos, formado por Álvaro Benítez, Emilio de la Cerda y Tomás Folch, articulando su discurso bajo parámetros absolutamente disciplinarios como “piezas y partes”, “experiencia y distancia” o “construcción y lenguaje”, y mostrando bellas obras de escalas muy diversas. El equipo dRN, formado por Max Núñez y Nicolás del Río, hizo referencia directa a algunos de los arquitectos

4. PÉREZ DE OYÁRZUN, Fernando, “La arquitectura en el Chile actual y sus precedentes inmediatos 1970-2010”, en *BAL 2011: Arquitectura en Chile, Bienal de Arquitectura Latinoamericana*, T6) Ediciones, Pamplona, 2011, pp. 7-17.

Fig. 3. Reproducción de las páginas dedicadas al Edificio COPELEC, Chillán, 1962, tal y como aparecen en el catálogo de la exposición.



chilenos contemporáneos más celebrados, como Cristián Valdés, Klotz o Radic, cuyas referencias están presentes en muchas de las magníficas casas que se presentaron. Las ocho viviendas mostradas por este joven estudio, todas ellas situadas en parajes de ensueño, fueron categorizadas por sus autores según las cotas topográficas de implantación, lo que sirvió a su vez de excepcional y maravilloso recorrido visual por la geografía chilena.

El equipo Polidura Talhouk, formado por los hermanos Marco y Antonio Polidura junto a Pablo Talhouk, y que trabaja también desde Santiago de Chile, mostró algunas obras muy interesantes, como una vivienda “universal”; el edificio para resolver el acceso al Parque Santiago; o el Museo Atacama, situado en la ruina de una excepcional fábrica de fundición de plata y en el que la sensibilidad para intervenir en la “arqueología” no es ajena a la utilización de los espacios para el uso y disfrute colectivos. Tampoco pudieron faltar los ejercicios de gestión para la reconstrucción después del intenso tsunami que devastó gran parte de la costa del país. Para ello, se presentaron interesantes ejemplos de intervención y gestión urbana mediante la incorporación de vías de evacuación para la población que a su vez funcionan como parques públicos. Finalmente, ese mismo día, y en claro contraste con los equipos chilenos, el estudio mexicano Rojas Pizarro, formado por Jorge Bolio Rojas y Roberto Ramírez Pizarro, presentó algunas de sus obras, como el Centro Cultural Cecijema, en las que son visibles referencias y aproximaciones a otras arquitecturas, con clara voluntad de integrar un lenguaje arquitectónico propio dentro de corrientes de corte más internacional.

Ya en el recinto de la Ciudadela de Pamplona, el consagrado arquitecto chileno Teodoro Fernández Larrañaga, mostró al auditorio un recorrido sintético por su trayectoria profesional, siendo especialmente emocionante y en referencia a su proyecto para el Parque Quinta de Santiago, la aproximación histórica a la génesis de la capital chilena así como el análisis de las relaciones históricas y arquitectónicas de la cultura tradicional con la Quinta. Obviamente, tampoco faltó la presentación de obras muy celebradas, como el Parque del Bicentenario o la Escuela Italiana, ambas en Santiago.

La jornada finalizó con una conversación informal entre Teodoro Fernández Larrañaga e Ignacio Vicens, moderada por José Ramón Moreno, en la que bajo el genérico título de “arquitectura y esencialidad”, se estableció un rico diálogo sobre temas tan diversos como la relación de los arquitectos actuales con la sociedad o la quizá necesaria transformación en la formación y educación de los jóvenes en las Escuelas de Arquitectura.

La segunda jornada de la BAL2011, el jueves 7 de abril, comenzó con la fresca e interesante intervención de Juan Pablo Maza, de FRENTEarquitectura, en la que se pudo ver una exce-



4



5



6

lente arquitectura de mínimos recursos y con altos componentes sociales. Algunos fueron muy brillantes ejemplos de vivienda que podría denominarse “social”, aunque con una calidad arquitectónica y espacial muy envidiable. En varios de estos proyectos, en las que también el arquitecto actuó como agente activo en la promoción y gestión, fue posible vislumbrar la raíz de algunos de los problemas que desarticulan las ciudades contemporáneas mexicanas. Sin embargo, y pese a esta fuerte componente de hiper-realismo, las obras presentadas demostraron que es absolutamente posible intervenir en la ciudad con sensibilidad y dando respuesta real a las demandas de grupos de población marginales.

ARGENTINA

En clara oposición a la dura realidad de la obra social mexicana, y con un carácter mucho más intimista, el arquitecto rosarino Juan Germán Guardati abrió el turno a la representación argentina en la Bienal. Las bellas viviendas en Rosario evocaron, en un tono lírico, algunas de las raíces más abstractas de la disciplina, en la que una vez más pudimos ver una muy sugerente arquitectura desarrollada con medios extremadamente sencillos. El también rosarino Diego Arraigada, enmarcó su obra con referencias a la cultura y al paisaje de la Pampa argentina, obligada y recurrente referencia en la arquitectura rosarina. La exquisitez de su trabajo, patente tanto en el desarrollo de bellas piezas de mobiliario como en la ejecución de la Casa View o la Casa Sustentable, dejó claro el altísimo nivel de la joven arquitectura en la ciudad de Rosario, en continuidad con el trabajo de algunos de sus ya maestros Gerardo Caballero, Marcelo Villafañe o Rafael Iglesia. La sesión matinal acabó con la presentación del estudio porteño Alric Galíndez arquitectos que mostró, además de algunas obras de vivienda unifamiliar, la interesante intervención en el Palacio Barolo de Buenos Aires, que constituyó quizá el ejemplo más destacado de la Bienal de intervención en el patrimonio histórico.

Las sesiones de ese jueves tarde, en la Ciudadela, tuvieron por objeto lo relacionado con la movilidad y el transporte. En ese contexto, la intervención de Rosanna Forray detalló minuciosamente tanto la implantación del TransSantiago en Chile –por el que se cambió de la noche a la mañana y por completo el sistema de transporte urbano en la ciudad– como los efectos colaterales derivados durante esos días de caos urbano en la Ciudad de Santiago, así como la necesaria y paulatina incorporación de mejoras en el sistema durante los meses posteriores. Si el TransSantiago ya es de por sí un caso de estudio necesario en la implantación de nuevos sistemas de gestión del transporte urbano, también fue interesante poder complementar la sesión con la intervención de Salvador Rueda, que bajo el título “Movilidad y Ciudad”, describió la propuesta para la reforma integral del sistema de transporte de autobús en la ciudad de Barcelona

Fig. 4. Paneles dedicados a la obra de Teodoro Fernández, tal y como aparecen en el catálogo de la exposición.

Fig. 5. Diego Arraigada durante su presentación en el Salón de Actos de la Escuela de Arquitectura.

Fig. 6. José María Ezquiaga durante la lección inaugural de la BAL en la Ciudadela de Pamplona.

mediante la incorporación de una red denominada de “supermanzanas”, con el objetivo último de poder devolver el espacio público al ciudadano. La sesión concluyó con un rico debate entre ambos ponentes moderado por Javier Torrens.

COLOMBIA Y BRASIL

El viernes 8 de abril, último día, fue el turno de Colombia y Brasil. Inició la jornada Edgar Mazo, en representación de Paisajes Emergentes, un joven estudio colombiano asentado en Medellín y compartido con Sebastián Mejía y Luis Callejas. Además de las muy bellas y sugerentes propuestas presentadas, se mostró con detalle el Complejo Acuático en esa misma ciudad, en el que se ha sabido exhibir una rica sensibilidad hacia el paisaje urbano artificial y su transformación a lo largo del uso cotidiano. A continuación tomó la palabra Manuel Villa, en representación de la joven arquitectura realizada desde la ciudad de Bogotá. Además de la original interpretación de “estudio de artista” que representa su casa-estudio Chow, en los bellos paisajes próximos a Boyacá, pudimos ver actuaciones de escala más reducida y, sin duda, mucho más comprometida, como la serie de intervenciones para adecuar las Torres del Parque, proyecto concebido en los años 1970 por Rogelio Salmona; o el divertido Poliedro Habitable por el que, mediante un desarrollo minucioso y una vinculación absolutamente estrecha con la lógica constructiva, un volumen geométrico puro se transforma en argumento y punto de partida para intervenir en un espacio sin especiales referencias.

Los representantes brasileños cerraron el ciclo de presentaciones, anticipando al que posiblemente será el país invitado en la próxima edición de la bienal. Los hermanos Lua y Pedro Nitsche vinieron desde Sao Paulo, y fueron fieles representantes de la joven y bella arquitectura desarrollada en su país, en clara continuidad con las intervenciones de la edición pasada. En sus sencillas y directas viviendas unifamiliares –obviamente con la inestimable ayuda de las bondades del clima y la belleza de sus lugares de implantación– la sinceridad de los elementos y formalización constructiva alcanza quizá su máxima expresión, transformándose en una arquitectura directa, sensible y eficaz. A su vez, el sutil mundo de reflejos y transparencias, como el de la casa en Iporanga, entronca y evoca inevitablemente con el corpus clásico constituido por las clásicas y casi trascendentales obras de la modernidad brasileña. Finalmente, el equipo Arquitetos Associados, desde Belo Horizonte, completaron la representación brasileña con algunos bellos edificios públicos, en los que a pesar de su cierta complejidad programática, fue posible intuir una especial sensibilidad hacia la implantación en el lugar y la relación de los edificios con sus entornos más próximos.

La conferencia que concluyó esta edición de la Bienal la impartió Fernando Pérez de Oyárun, en un análisis crítico y sintético de los ejemplos más destacados de arquitectura social en Chile de las últimas décadas, como rico complemento a la exposición monográfica sobre arquitectura chilena, expuesta en esa misma sala de la buhardilla de la Sala de Armas de la Ciudadela.

Es oportuno y razonable concluir que, sin aún suficiente distancia o perspectiva, no sea posible emitir un juicio sobre las obras que se expusieron o el contenido de sus conferencias o coloquios. Sin embargo, tampoco parece en absoluto aventurado afirmar que, después de esta segunda edición y en su conjunto, el evento es además de un placentero paréntesis en las actividades cotidianas, una oportunidad fantástica para enriquecerse con la arquitectura desarrollada por unos jóvenes arquitectos que, como suele sucederles, suplen con mucho esfuerzo, tenacidad, frescura e ilusión las dificultades por abrirse camino en este duro pero bello mundo de la Arquitectura.

Rubén A. Alcolea Rodríguez. Arquitecto y Doctor por la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra, donde investiga y ejerce la docencia en el Departamento de Proyectos. Especializado en fotografía y arquitectura moderna, es autor del libro *Picnic de Pioneros. Arquitectura, fotografía y el mito de la industria*, además de varios artículos en revistas y comunicaciones que reflejan el resultado de sus investigaciones, y que han sido presentadas en varios congresos nacionales e internacionales. Actualmente compatibiliza la docencia de Proyectos con el trabajo profesional independiente. En 2009 y 2011 ha coordinado la secretaría técnica de la primera y segunda edición respectivamente de la BAL Bienal de Arquitectura Latinoamericana en Pamplona.



Universidad
de Navarra

Escuela Técnica Superior de Arquitectura

información y consultas *information and enquiries*

T +34 948 425 600 Ext. 2732

F +34 948 425 629

jueves de 13 a 14 h

thursday open: 13 until 14 h

www.unav.es/arquitectura

congresoarqu@unav.es

VIII Congreso Internacional *8th International Congress*

Escuela de Arquitectura. Universidad de Navarra, Pamplona, 16/18 MAY 2012

Historia de la Arquitectura Moderna Española
The History of Modern Spanish Architecture



**Las revistas de arquitectura (1900-1975):
crónicas, manifiestos, propaganda**

*Architectural magazines (1900-1975):
chronicles, manifestos, propaganda*



WHERE IS ARCHITECTURE?

Jorge Tárrago Mingo

Where is architecture? That is, probably, one of the most frequent questions within the profession. It is formulated literally or it comes with some variation that does not modify its sense, which is none other than interrogating oneself on our own identity while, in a cunning and deliberate manner, providing most of the times a previously thought answer. It is more ambiguous than a more difficult question of defining –what is architecture?– since few of the answers that have attempted to reply the question along history have successfully done so.

So it happens that prowling around the outskirts of thought, turning to a roundabout of thought, one can reach answers that, although being partial, may satisfy the inquirer, or at least attempt to do so. We should now remember what Antonio de Capmany (*Filosofía de la Eloquencia*, Madrid, 1842 (1777), p. 264) stated about interrogation:

“As a rhetoric figure, it is not a simple question asked to certain people, to ease our doubts, or fill our eager curiosity. It is a question asked over and over again directed to reflexion, not to the listener or reader; and not looking for an answer, but a tactical consent, an interior approval, or the admiration of what we are exposing. This figure envelops a certain disguised conviction in the question, assuming a certain persuasion in the audience, since they are expected not to contradict nor feel aversion to the righteousness and confidence of the speakers convictions. The question is thus nothing else than an insinuation not to hail so much as to capture the spirits of the audience, in order to strengthen the evidence with these anticipated acceptance. (...) always coming out successfully providing nerve and vigour to the reasoning”.

Therefore where is architecture? seems to be the question that conceptually threads this new issue of *Ra*, *Revista de Arquitectura*.

¿Où en est l'architecture? Is the key question, full of rhetoric that Le Corbusier repeats himself a number of times along his path. As Mark Wigley will recall in the ‘The Emperor’s New Paint’ (*White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture*, MIT Press, 2001); this apparently simple question is the one he asks when beginning his career explaining the reasons behind *L’art décoratif d’aujourd’hui* (G. Crès et Cie, Paris, 1925) and his theory of the white wall, after which he assures to have “discovered architecture”. But we know well that it is not the first nor the last time that Le Corbusier asks that question. And every time this happens, the answer is different, suiting his interests of each moment. In 1927 it will be the theme of an article published in *L’Architecture Vivante*. In this case the answer will be “beyond the machine”; in 1932 in *Croisade, ou le crépuscule des académies* (Crès, Paris, 1933) the answer will be “in the order of the material world”, rather than in the “highly decorated monumental buildings promoted by the academy”. In 1937 “it will be everywhere” (*Quand les cathédrales étaient blanches*, Plon, Paris, 1937); and in 1957, for example, the question will open the celebrated message to architecture students (*Entretiens avec les étudiants des Ecoles d’Architecture*, Les Editions de Minuit, Paris, 1957); and we could go back to the same issue a number of times with different outcomes. Wigley considers the role of the white walls in modern architecture, recalling their superficial, textile and thus visual features linking it with Loos and Semper’s arguments, starting with that “deceptively simple” question.

Therefore we should state the same thing about Adolf Loos. Doesn’t that question appear in the foundations of all his thought, specially the written one? As Mariano González Presencio unveils in “Loos by Rossi: Tradition and Modernity in *Casabella-Continuità*” the inflection point played by the publication of the article ‘Adolf Loos: 1870-1933’ in issue 233 of the Italian magazine. That article reconsidered the destiny of the characters’ critique while revising the dogmas of modernity in the Italian post war architectural culture allowing for the reconciliation with the foundations of tradition.

Referring to Dimitris Pikionis and his project for the approach paths and connections in the surroundings of the Acropolis started in 1951 and prolonged until 1958, we can find the answer in the artisan’s carefulness, the artist’s vision, and the architect’s ability, as argued by Darío Álvarez in “Landscape as Total Art Work. Dimitris Pikionis and the Acropolis”. The refined and exquisite attention, their pictorial, metaphysical, philosophical, and poetic features turn this committed project into a fascinating lecture on 20th century architecture and a magnificent reply for anyone asking themselves “Where is architecture?”.

In Lina Bo Bardi’s case as presented by Mara Sánchez Llorens in “Bobardian Metamorphosis”, we find it in architecture’s capacity as cultural driving force agglu-

tative of social needs and public powers. Their different proposals for the city of Sao Paulo between 1958 and 1964 achieved on top of that and a innovative understanding of the urban condition, an equilibrium between landscape and city, a masterly choreography between nature and architecture.

On the other hand, Carlos Montes focuses on Le Corbusier’s Journey to the East. In “100 years from the Journey to the East” through some of the letters sent to his tutors, some photographs, and above all, his journey sketches, he argues the change in graphic procedures, its finalist and practical character, far from the refined manners of the first and closer to the architect’s specific interests. In Le Corbusier’s own words, “Drawing, tracing lines, composing volumes, organizing surfaces..., all these requires to look first, observe afterwards and finally perhaps discover”. Perhaps discover where does architecture lie.

In *Cos’è l’architettura* from 1961 Giancarlo de Carlo provides an answer based in the correspondance between buildings and social groups, and the influence that these exert upon the community, the private and the public realm, what has in short been defined as architectural structuralism. Federico Bilò presents in “Modular / Accumulative / Combinatory. Giancarlo de Carlo’s Project for the Marine Colony in Classe (RA)” a lesser known unbuilt project of the same year. And the question titling the architect’s lecture a year earlier is the favourable occasion to determine the reasons for his routine.

Where is architecture? might also be the fundamental question blended with a personal quest that some foreign architects found answer for in postwar Spain. Juan Miguel Ochotorena and Héctor García-Diego explore in “Enclave, Vantage point and Goal. Houses of Foreign Architects living in Spain in the third quarter of the 20th century” the peculiar phenomenon of a number of foreign architects establishing themselves, during the same time and in most cases after a trip, and building a house for themselves in a recurrently mythicized country with intense and singular connotations.

In Sung-Taeg Nam’s article the question obtains slightly different shades, but absolutely complementary. Following Stanford Anderson’s article published in issue number 12 of *Ra, Revista de Arquitectura*, 2010, the questioning of the validity of decorative arts in front of the rise of industrial design centers the debate started at the beginning of the 20th century based on every day objects in general and the electric light in particular. In “Designing the Electric Light or Decorative art versus *Ready Made*” the artistic condition of the phenomenon, its production closer to Duchamp’s *ready made* is argued above this known confrontation and decisive change.

And we are not pushing it too far if we propose the same question as the theme for José Manuel Pozo’s article “Architecture between East and West. On modern European Abstraction” where a risky but possible theory about the oriental influence as one of the foundations for the path towards abstraction engaged by last century’s architecture.

As we won’t push it too far either if –although “Young Latinamerican Architecture Panorama. II Latin-American Architecture Biennial BAL 2011 in Pamplona” is Rubén A. Alcolea’s chronicle of what happened in such event– the title and the activity itself might imply another possible answer for the same question.

In short, these key question is and will be repeated many times and so will the answers. Let’s summon up with these two:

In 1960 Mies published an article in the magazine *Bauen und Whonen* (n. 11, p. 395) titled ‘Wohin gehen wir nun?’ (Where are we headed?) The master answered the question posed by students, architects, and interested outsiders: “Undoubtedly it is not necessary, nor possible, to invent a new architecture every Monday morning (...) Only by carrying out our profession in a proper manner we will build a correct foundation for the future”.

And again Le Corbusier. Endless. In August 1965, few weeks before dying he wrote a letter from Roquebrune-Cap-Martin, something close to his will.

In ‘Mise au point’ we read what could well be an answer to the question: “I am 77 years old and my morale can be summarized like this: in life it is necessary to do. That is, work in modesty, exactitude, and precision. The only atmosphere suitable for artistic creation is regularity, modesty, continuity, and perseverance”.

THE EMPEROR'S NEW PAINT

Mark Wigley

In 1959 Le Corbusier added a preface to his lesser-known *L'art décoratif d'aujourd'hui* of 1925, in which he had introduced his theory of the white wall. It describes the book as the result of an extended inquiry that began at the very beginning of his career with the deceptively simple question "*Where is architecture?*". Whatever the white wall is, it plays some kind of role in determining the place of architecture itself, how it is placed before it places, how it inhabits culture before culture inhabits it, how it is itself housed. Far from a new finish on an old structure, the white wall is presented as a rethinking of the very identity of architecture. *L'art décoratif d'aujourd'hui* has to be understood in terms of the long institutional history that prescribes where architecture can be seen, what kind of vision is required, and who sees. This tradition presupposes that the fundamental experience of architecture is visual, that architecture is a "visual art". It locates architecture in the visual field before locating it in any particular site. Le Corbusier's text engages with this tradition and revises some of its fundamental assumptions. Architecture is no longer simply a visual object with certain properties. It is actually involved in the construction of the visual before it is placed within the visual. Indeed, vision itself becomes an architectural phenomenon. The place of architecture becomes much more complicated. A building can no longer be separated from the gaze that appears to be directed at it. Before having a certain look, the building is a certain way of looking. The white wall is intended to radically transform the status of building by transforming the condition of visibility itself. The seemingly simple idea that modern architecture should be white answers the question "where is architecture" in a way that reconfigures the limits and operations of architectural discourse. Le Corbusier's small book has a big role.

L'art décoratif d'aujourd'hui examines the objects of contemporary everyday life, condemning those that have ornate decoration and praising those without it. The lie of decoration is that it is added to objects as a kind of mask. It is a form of "disguise", a representational layer inserted between the new reality of the modern object that results from modern techniques of production and the new reality of modern life that those techniques make possible. Misrepresenting both, it produces historical and spatial alienation by sustaining a nostalgic fantasy in the face of modernity. Like so many everyday objects, architecture has to discard the representational debris that clutters the surface of its structures and distracts the eye from modernity.

This erasure of decoration is portrayed as the necessary gesture of a civilized society. Indeed, civilization is defined as the elimination of the "superfluous" in favor of the "essential" and the paradigm of inessential surplus is decoration. Its removal liberates a new visual order. Echoing an argument at least as old as Western philosophy, Le Corbusier describes civilization as a gradual passage from the sensual to the intellectual, from the tactile to the visual. Decoration's "caresses of the senses" are progressively abandoned in favor of the visual harmony of proportion. The materiality of representation appears to be abandoned in favor of the immateriality of clear vision. The eye finally transcends the body that props it up. Sensuality is conquered by reason. Or so it seems. Upon closer reading, Le Corbusier's text is far from straightforward. It cannily subverts the very tradition it appears to be echoing and, in so doing, disturbs the place of architecture.

THE LOOK OF MODERNITY

The rejection of decoration in favor of the cultivated eye is explicitly understood as a form of purification. The argument culminates with the chapter entitled "A Coat of Whitewash: The Law of Ripolin", which advocates replacing the degenerate layer of decoration that lines buildings with a coat of whitewash. Whitewash liberates visibility. It is a form of architectural hygiene to be carried out in the name of visible truth: "His home is made clean. There are no more dirty, dark corners. *Everything is shown as it is*". The true status of the object is exposed. Cleansed of its representational masks, it is simply present in its pure state, transparent to the viewer: "Law of Ripolin, Coat of Whitewash: elimination of the equivocal. Concentration of intention on its proper object. Attention concentrated on the object. An object is held to be made only out of necessity, for a specific purpose, and to be made with perfection". The look of modernity is that of utility perfected, function without excess, the smooth object cleansed of all representational texture. The apparent consequence of this argument is tacitly rehearsed within the traditional interpretation of Le Corbusier's early work. His villas are read repeatedly in terms of a visual logic of transparency to structure

and function, an abstract architecture that engages with the age of the machine. But, surprisingly, the polemical whiteness of the villas is not examined as such. It is taken for granted. The buildings are understood as objects, machines to be looked at, inhabited by a viewer who is detached from them, inhabited precisely by being looked at, whether it be by the user, visitor, neighbor, critic, or reader of architectural publications. The whitewash is tacitly understood as part of the look but so fundamental a part that it does not even have to be pointed out. Le Corbusier's elaborate arguments about the relationship between the white surface and the very act of looking, arguments that allow him to speculate about the unique status of architecture in industrialized society, are not examined⁴. The capacity for whitewash to rethink the fundamental definition of architecture is ignored. To say the least, the obvious tension between the opaqueness of the white surface and the supposed transparency of modern architecture is not problematized. Precisely by being made part of a look, the white wall is looked through. This privileging of the look seems to be supported by Le Corbusier's writing, which everywhere appears to privilege the visual. But the nature of that look and that privilege is not examined. The theory of the white surface is rendered as transparent to the critics as they imagine the surface to be. The critics have Le Corbusier's famous "eyes that do not see". But why is it necessary for the whiteness to be ignored by the manufacturers of the canon? What is preserved by this strategic blindness?

Clearly, Le Corbusier's argument has to be understood in terms of the central role of whiteness in the extended history of the concept of cleanliness. Modern architecture joins the doctor's white coat, the white tiles of the bathroom, the white walls of the hospital, and so on. Yet the argument is not about hygiene per se. It is about a certain look of cleanliness. Or, more precisely, a cleansing of the look, a hygiene of vision itself. Whitewash purifies the eye rather than the building. Indeed, it reveals the central role of vision in hygiene. After all, the "clean" white surface is not such a simple thing.

The white surfaces that traditionally mark cleanliness do just that, they mark rather than effect it. The whiteness of supposedly hygienic spaces originated with the garments and cosmetic powders that were periodically changed in order to take the sweat of the body out of sight but not to remove it. Putting on a new white shirt was equivalent to taking a bath. As Georges Vigarello argues: "it was the treatment of clothes which, from the sixteenth century, created a new physical space for cleanliness... the whiteness and renewal of linen took the place of cleaning the skin"⁵. The linen garments that were once hidden beneath layers of clothing slowly came to the surface to represent the condition of the body that they no longer even touch. The ideal of cleanliness that Le Corbusier appeals to originated as a style of clothing and a certain attitude toward clothing in general. It established a social order rather than a physical one. Even when laws were passed that controlled the amount of ornamentation on clothing, the white fabric was able to articulate levels of social distinction. Cleanliness was the visual effect that marked one's membership of a social class rather than the state of one's body. The book of hygiene was a kind of label that classifies the person who wears it⁶.

Eventually, the cleaning of clothes would be supplemented by the cleaning of the body. Toward the end of the eighteenth century, a concern developed for what was "behind appearance which could call into question the long relationship between cleanliness and dress, imposing on clothes other criteria than simply those of show. Surfaces and perfumes could no longer stand alone"⁷. The mere look of white was no longer the guarantee of hygiene. Bathing became the rule, a social statement. But still, the whole economy of hygiene remains fundamentally visual rather than sensual. More precisely, it is all about bracketing the sensual out in favor of the visual. When white fabrics came to the surface of the outfit, they challenged the logic of the visible, complicating the traditional economy of vision by carving out a new kind of space⁸. The white surface "erects a screen" between the body and the onlooker, interrupting the eye's attempt to grasp the body. It brackets the body out. But, at the same time, it forces the body into the imaginary by advertising an inaccessible domain. The idea of the body is sustained without any sensory information being provided about the particular body being imagined. What distinguishes the white fabric from the forms of clothing that it displaced is the way it raises the question of the body that it conceals, hovering somewhere between revealing and concealing. The sensuousness of the surface has been reduced to a minimum in order for the general condition of the sensual world to be tested. In other words, it plays a crucial part in the very constitution of the category of the sensual that it appears to bracket out. The thin white

garment produces the image of a physical body behind it, but it is a body that did not exist as such before⁹. Previously, the surfaces of a person's clothing had the role of their body. The white shirt opened up a gap between the body and its clothes. Despite being nothing more than a certain kind of image, its surface raises the question of a physical domain beyond images and, in so doing, defines a new kind of space. Indeed, it starts to redefine the very condition of space. As Vigarello puts it, the history of the concept of cleanliness "consists, in the last analysis, of one dominant theme: the establishment, in western society, of a self-sufficient physical sphere, its enlargement, and the reinforcement of its frontiers, to the point of excluding the gaze of others"¹⁰. Whiteness plays a key role in the constitution of space, understood in terms of such an institutionally loaded economy of vision.

Likewise, Le Corbusier's arguments about whitewash are arguments about visuality that reconfigure traditional assumptions about sensuality and space. In appealing to the look of hygiene, he appeals to the enigmatic operations of the white shirt. The white wall, like the white shirt, institutes the very distinction it appears to merely demarcate, carving out a space that was not there before. The white surface does not simply clean a space, or even give the impression of clean space. Rather, it constructs a new kind of space. Or, at least, it restores the kind of space that was supposedly erased by the overly sensual decorative interiors and facades of nineteenth-century architecture. Such ornamental schemes block the fantasy of a body behind them and even the sense of a discrete body in front of them. The body of the building and the body of the observer disappear into the sensuous excesses of decoration. To look at decoration is to be absorbed by it. Vision itself is swallowed by the sensuous surface. The white surface liberates the eye by reconstituting the idea of a body hidden behind it, recovering a sense of space that has been lost. For Le Corbusier, the look of whitewash is not simply the look of modernity. Although he repeatedly employs the white walls of a transatlantic liner as a model for architecture, whitewash is not the mark of the industrialized twentieth century but of civilization as such:

Whitewash exists wherever people have preserved intact the balanced structure of a harmonious culture. Once an extraneous element opposed to the harmony of the system has been introduced, whitewash disappears... Whitewash has been associated with human habitation since the birth of mankind. Stones are burnt, crushed and thinned with water—and the walls take on the purest white, an extraordinarily beautiful white¹¹.

The collapse of authentic folk culture caused by the intrusion of foreign practices is marked by the loss of whitewash. It is the global dissemination of inauthentic forms through the new channels of communication (trains, planes, movies, magazines, and so on) that has peeled off all the white surfaces and fostered a degeneration into the sensuous excesses of decoration. But the white walls of the ocean liner mark the maturing of the very industrial culture that was once responsible for "brutally driving out" vernacular whitewash. It is the status of the object in the twentieth century that is new, not its coating with whitewash. Modernity is able to recover the purity of the ancient cultures it has desecrated, restoring the white surfaces it has graffitied. The neutrality of whitewash is more historical than formal.

Even then, it is not a passive neutrality. The whitewash is not simply what is left behind after the removal of decoration. It is the active mechanism of erasure. Rather than a clean surface, it is a cleaning agent, cleaning the image of the body in order to liberate the eye. The whitewash makes the objects of everyday life visible as any impurity, any decorative excess, would leave a "stain" on its surface: "On white ripolin walls these accretions of dead things from the past would be intolerable: they would leave a stain. Whereas the stains do not show on the medley of our damasks and patterned wallpapers... If the house is all white, the outline of things stands out from it without any possibility of transgression; their volume shows clearly; their color is distinct"¹². More than just the appropriate setting for the look (a "neutral" background, like a gallery wall), and even more than the active removal of distractions from the eye, the whitewash is itself an eye: "Put on it anything dishonest or in bad taste—it hits you in the eye. It is rather like an X-ray of beauty. It is a court of assize in permanent session. It is the eye of truth"¹³. It is not simply the look of cleanliness but a cleaning of the look, a focusing of the eye. Not a machine for looking at but a machine for looking.

But does this viewing mechanism only focus on the supplements of building: objects and people located inside, outside, or on its surfaces? What happens when it catches the building itself in its own look? What does it see in architecture? Exactly what

qualities of architecture does it expose? Can all the stains be removed without destroying the fabric?

THE CLOTHING OF SPACE

Le Corbusier's privileging of white clearly draws from his own experience of vernacular whitewash. At the end of the long tour through the East that he began at the end of 1910, he describes his new found love of white in a letter to his friend William Ritter: "In their crazy course, red, blue and yellow have become white. I am crazy about the color white, the cube, the sphere, the cylinder and the pyramid and the disc all united and the great empty expanse"¹⁴.

Not by chance does the preface of *L'art décoratif d'aujourd'hui*, whose examples are so often taken from this tour, refer to it as the critical moment in which he finally "discovered architecture" in response to his "unceasingly" asked question "*Where is architecture?*"¹⁵. When he "succumbed to the irresistible attraction of the Mediterranean"¹⁶, as he puts it, this attraction had everything to do with all the white walls whose "brilliant", "delicious", "dazzle" he repeatedly describes. This formative encounter with the white wall was clearly reinforced when his first Purist paintings eight years later were abstractions of whitewashed houses in the French countryside. The architect's appeal to the universal status of white seems to be founded on a highly specific and idiosyncratic set of personal experiences and fantasies.

At the same time, the description of these intense encounters is itself part of a very particular cultural discourse about whitewash that had been ongoing for a long time. This discourse clearly shaped Le Corbusier's accounts of his personal experiences. Indeed, it seems to have initiated and organized those very experiences. The architect's love affair with the whitewashed house is not so much an intimate experience as a social construction with its own history and specific agenda. The generic mythology of the architect as artist-genius tends to transform whitewash from an artifact produced and interpreted by elaborate collective discourses into a primal phenomenon that exceeds all discourse and is experienced personally by a uniquely sensitive individual. This transformation effectively buries the particular investments that are being made in the white wall, whether they be collective or personal. The strategic role of the wall all but disappears in favor of a brief flash of a single image of modern architecture as a simple echo of the supposed purity of the Mediterranean vernacular. Still, we can begin to uncover this role by scrutinizing the sources of Le Corbusier's argument.

The account of civilization as progress from the sensuality of decoration to the abstraction of form through the progressive removal of ornament is, of course, taken from the Viennese architect Adolf Loos's notorious criminalization of ornament: "The lower the culture, the more apparent the ornament. Ornament is something that must be overcome. The Papuan and the criminal ornament their skin... But the bicycle and the steam engine are free of ornament. The march of civilization systematically liberates object after object from ornamentation"¹⁷. Le Corbusier's text appropriates those of Loos much more than its two brief references to Loos indicate¹⁸. In fact, it is everywhere indebted to Loos¹⁹. In Loos's canonic essay "Ornament und Verbrechen" (Ornament and crime) of 1908, which Le Corbusier republished in the second issue of *L'Esprit Nouveau* in 1920, the removal of ornament is a process of purification that ends up with the whitewash: "*The evolution of culture is synonymous with the removal of ornament from objects of daily use... We have outgrown ornament... Soon the streets of the cities will glow like white walls!*"²⁰. This concern with whitewash can be traced throughout Loos's writing. The degeneration of contemporary architecture is repeatedly opposed to the construction of the vernacular house, which, as he puts it in his "Architektur" essay of 1910, concludes when the peasant "makes a large tub of distemper and paints the house a beautiful white"²¹. The aesthetic purity of this traditional gesture is now guaranteed by principles of modern hygiene. As with Le Corbusier, the whitewash is seen as at once the mark of modernity and tradition. Indeed, as Stanislaus von Moos points out, Le Corbusier was already extensively quoting from this very essay in 1913 without acknowledging the source, and *L'Esprit Nouveau* advertised that it would publish it although it never did²². Consequently, Le Corbusier's "Law of Ripolin" needs to be understood in a conceptual context that undermines the assumptions that organize the architectural discourse that neglects it.

In my view, the "Law of Ripolin" of 1925 is a specific reference to the "Law of Dressing" [*Gesetz der Bekleidung*] that Adolf Loos formulates in 1898. In so doing,

Loos legislates against any “confusion” between a material and its dressing. Dressings must not simulate the materials they cover. They must only “reveal clearly their own meaning as dressing for the wall surface”²³, identifying their detachment from a structure without identifying that structure. The outer layer of a building must be understood as an accessory without revealing that which it accessorizes. Loos does not simply advocate the removal of decoration in order to reveal the material condition of the building as an object. What is revealed is precisely the accessory as such, neither structure nor decoration. The perception of a building becomes the perception of its accessories, its layer of cladding.

The privilege of the whitewash is bound to this idea that the perception of architecture is the perception of a layer of dressing that dissimulates the structure it is added to, a layer that can be as thin as a coat of paint. Indeed, for Loos, the coat of paint is the paradigm. The “Law of Dressing” emerges alongside a reading of the traditional whitewashed wall. The argument turns on an anecdote about the perception of the difference between a window frame that has been stained and one that is painted white. The twentieth-century invention of wood staining is opposed to the peasant tradition in which pure colors are set against the “freshly whitewashed wall”. The transparency of the stain is dismissed in favor of the opaque mask of white paint:

“wood may be painted any color except one –the color of wood”²⁴. Le Corbusier’s argument has to be rethought in terms of a nineteenth-century logic of veiling rather than one of transparency.

Furthermore, Loos’s “Law of Dressing” is, in turn, a specific reference to the “Principle of Dressing” [*Prinzip der Bekleidung*] formulated in the mid-nineteenth century by the German architect Gottfried Semper. Semper defines the essence of architecture as its covering layer rather than its material structure. This definition involves a fundamental transformation of the account of the origin of architecture on which so much of traditional architectural discourse tacitly or explicitly bases itself. Architecture is no longer seen to originate in the construction of material protection, a simple wooden shelter that is later supplemented and represented by successive ornamental traditions –such that ornament is always representative of, and subordinate to, the original structure. The story of architecture is no longer one of naked structures gradually dressed with ornament; “rather, it was with all the simplicity of its basic forms highly decorated and glittering from the start, since its childhood”²⁵. Architecture begins with ornament. It is not just that the architecture of a building is to be found in the decoration of its structure. Strictly speaking, it is only the decoration that is structural. There is no building without decoration. It is decoration that builds.

For Semper, building originated with the use of woven fabrics to define social space, specifically, the space of domesticity. But the textiles were not simply placed within space to define a certain interiority. They were not simply arranged on the landscape to divide off a small space that could be occupied by a particular family. Rather, they are the production of space itself, launching the very idea of occupation. Weaving was used “as a means to make the ‘home’, the *inner life* separated from the *outer life*, and as the formal creation of the idea of space”²⁶. Housing is an effect of decoration then. It is not that the fabrics are arranged in a way that provides physical shelter. Rather, their texture, their sensuous play, their textuality, like that of the languages that Semper studied, opens up a space of exchange. The decorative weave produces the very idea of a family that might occupy it, in the same way that a language produces the idea of a group that might speak it. Space, house, and social structure arrive with ornament. The interior is not defined by a continuous enclosure of walls but by the folds, twists, and turns in an often discontinuous ornamental surface.

This primordial definition of inside and, therefore, for the first time, outside, with textiles not only precedes the construction of solid walls but continues to organize the building when such construction begins. Solid structure follows, and is subordinate to, what appear to be merely its accessories:

Hanging carpets remained the true walls, the visible boundaries of space. The often solid walls behind them were necessary for reasons that had nothing to do with the creation of space; they were needed for security, for supporting a load, for their permanence and so on. Wherever the need for these secondary functions did not arise, the carpets remained the original means of separating space. Even where building solid walls became necessary, the latter were only the inner, invisible structure hidden behind the true and legitimate representatives of the wall, the colorful woven carpets²⁷.

The textile is a mask that dissimulates rather than represents the structure. The material wall is no more than a prop, a contingent piece of “scaffolding” that is “foreign” to the production of the building, merely a supporting player, playing the role of support, supporting precisely because it does not play. Architecture is located within the play of signs. Space is produced within the sensuality of language. As its origin is dissimulation, its essence is no longer construction but the masking of construction. Just as the institution of the family is made possible through the production of domestic space with a woven mask, the larger community is made possible through the production of public space through masquerade. Public buildings, in the form of monumental architecture, are seen to derive from the fixing in one place of the once mobile “improvised scaffolding” on which hung the patterned fabrics and decorations of the festivals that defined social life. The space of the public is that of those signs. Architecture literally clothes the body politic. Buildings are worn rather than simply occupied.

Semper identifies the textile essence of architecture, the dissimulating fabric, the fabrication of architecture, with the clothing of the body. His monumental treatise *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik* (Style in the technical and tectonic arts or practical aesthetics) of 1860 draws on the identity between the German words for wall [*Wand*] and dress [*Gewand*] to establish the “Principle of Dressing” as the “true essence” of architecture. The chapter entitled “Correlation of Costume with Architecture” explains the “intimate” relationship between clothing and the arts and demonstrates the “direct influence” of developments in clothing on developments in the arts. But architecture does not follow or resemble clothing. On the contrary, clothing follows architecture. The definition of domestic interiority precedes the definition of the interiority of the body²⁸. The clothing of the individual follows the clothing of the family. The body is only defined by being covered in the face of language, the surrogate skin of the building. The evolution of skin, the surface with which spatiality is produced, is the evolution of the social. The social subject, like the body with which it is associated, is a product of decorative surfaces. The idea of the individual can only emerge within language. Interiority is not simply physical. It is a social effect marked on the newly constituted body of the individual. Culture does not precede its masks. It is no more than masking. In a footnote to his treatise, Semper argues that the highest art form is not that which detaches itself from the primitive use of decorative masks but that which most successfully develops that practice by dissimulating even the mechanisms of dissimulation:

I think that the *dressing* and the *mask* are as old as human civilization... The denial of reality, of the material, is necessary if form is to emerge as a meaningful symbol, as an autonomous creation of man. Let us make forgotten the means that need be used for the desired artistic effect and not proclaim them loudly, thus missing our part miserably. The untainted feeling led primitive man to the denial of reality in all early artistic endeavors; the great, true masters of art in every field returned to it –only these men in times of high artistic development also *masked the material of the mask*²⁹.

The subordination and dissimulation of material does not imply ignorance or disregard of material³⁰. On the contrary, it is the “mastery” of material. Materiality is hidden by being mastered. Only through a detailed understanding of the construction can it be effaced –reduced to an invisible prop. The most sophisticated technical control is required in order that the technical world can give way to the weave of ornament³¹.

Repeatedly identifying architecture with clothing, Loos follows Semper’s arguments closely³². This is nowhere more explicit than when he formulates the “Law of Dressing” in his 1898 essay “Das Prinzip der Bekleidung” (The principle of dressing) in which architecture emerges from textiles and structure is but the scaffolding added to hold them up:

The architect’s general task is to provide a warm and livable space. Carpets are warm and livable. He decides for this reason to spread out one carpet on the floor and to hang up four to form the four walls. But you cannot build a house out of carpets. Both the carpet on the floor and the tapes on the wall require a structural frame to hold them in the correct place. To invent this frame is the architect’s second task.

This is the correct and logical path to be followed in architecture. It was in this sequence that mankind learned how to build. In the beginning was dressing³³.

The textile masks the structure but does not misrepresent it. It hides the building but does not disguise it. Following Semper, Loos is against lying. The dressing dissimulates in the name of truth. It must register its Independence without identifying that from which it is independent. Materials organize forms but the material of the dress-

ing is different from that of construction, and the form of a building is only produced by its cladding. The structural prop is not revealed, even as prop.

In paying attention to the layer of paint, Loos continues to follow Semper, whose whole argument turns on the status of a coat of paint. Semper produces a history of paint within which the addition of a coat of paint to the surface of building is the way in which the original textile tradition was maintained in the age of solid construction. In this way, architecture, the “mother art”, gives birth to the art of painting. This simulated textile, the painted text, becomes at once the new social language, the contemporary system of communication, and the new means by which space is constructed. Architecture is literally in the layer of paint that sustains the masquerade in the face of the new solidity because it is “the subtlest, most bodiless coating. It was the most perfect means to do away with reality, for while it dressed the material, it was itself immaterial”³⁴. Semper explicitly opposes the hegemonic tradition of the white ‘surface, whether it be the practice of white buildings that he argues was instigated by Brunelleschi (in whose work “we find for the first time an unpainted, naked architecture”³⁵) or in art history’s adoration of the white surface, which he identifies with Winckelmann’s influential writing. For him, everything has to do with color. It is the color of the paint that keeps the weave of the carpet alive, substituting the painting of walls for the dyeing of fabrics.

Semper’s argument was based on the emerging archeological evidence that the ancient buildings of antiquity only appeared to be “naked” white stone because their layers of colored paint had been weathered off, including his own findings at the Parthenon. He interpreted this in a way that undermined the status of the building’s structure to that of a mere prop for the layer of paint, arguing that white marble was only used by the Greeks precisely because it was a better “base material” for painting on. The marble is transformed from the traditional paradigm of authenticity into a “natural stucco”, a smooth surface on which to paint. Its smoothness is no longer identified with the purity of its forms, but as the possibility for a certain texture. Architecture is no longer the decoration of a naked structure. The sense of the naked is only produced within the supplementary layer itself. The body of the building never becomes visible, even where it coincides with the decorative layer. The places “where the monument was supposed to appear white were by no means left bare, but were covered with a white paint”³⁶. All differences are literally inscribed in the surface.

Loos develops the “Principle of Dressing” into the “Law of Dressing” by prohibiting any coincidence between the structure and its cladding. While this has the specific consequence of disassociating whiteness and structure, the general purpose of Loos’s law is to keep the naked-clothed distinction within the textual economy sustained by the layer of paint rather than between the layer and its prop. It is this agenda that organizes most of his arguments.

While his demands for the removal of ornament and the purification of the sensual in the name of whitewash appear to be a rejection of Semper’s privileging of ornament, they are in fact the maintenance of it. The whitewash is the extreme condition, the test case, of Semper’s argument. Loos is not simply arguing for the abolition of ornament but for collapsing the distinction between structure and ornament into the layer of cladding, a layer between structure and ornament within which all distinctions are produced by being inscribed into the surface.

PROSTHETIC FABRICATIONS

But what of the suggestion that Le Corbusier transforms the “Law of Dressing” into the “Law of Ripolin”, in which there is no explicit rehearsal of Semper’s argument? Indeed, it appears to be set up in direct opposition to Semper. Le Corbusier’s whitewash removes precisely those accessories that Semper identifies as the essence of architecture: “Imagine the results of the Law of Ripolin. Every citizen is required to replace his hangings, his damasks, his wall-papers, his stencils, with a plain coat of white ripolin”³⁷. The textile tradition seems to be abandoned. Surface texture is erased. Indeed, decoration has to be removed precisely because it “clothes” the smooth modern object. Decoration is repeatedly described as clothing to be discarded in the name of the naked truth. While Semper locates architecture in the supplementary layer, whitewash supposedly purifies architecture by eliminating the “superfluous” in favor of the “essential”. Le Corbusier’s infamous *Vers une architecture* (Towards an architecture) of 1923 had already argued that the culture it promotes is one of “rejection, pruning, cleansing; the clear and naked emergence of the

Essential”³⁸. For civilization to progress from the sensual to the visual, the sensuality of clothes has to be removed to reveal the formal outline, the visual proportion, of the functional body.

But the body cannot be completely naked as that would be to return to the very realm of the sensual that has been abandoned. There is a need for some kind of screen that remodels the body as formal proportion rather than sensual animal, a veil with neither the sensuality of decoration nor the sensuality of the body. The whitewash is inserted between two threats in order to transform body into form. Folklore begins with “man naked, dressing himself”³⁹. The modern savage is not naked. On the contrary, purification results in the “well-cut suit”:

Decoration is of a sensorial and elementary order, as is color, and is suited to simple races, peasants and savages... The peasant loves ornament and decorates his walls. The civilized man wears a well-cut suit and is the owner of easel pictures and books.

Decoration is the essential surplus, the quantum of the peasant; and proportion is the essential surplus, the quantum of the cultivated man⁴⁰.

Le Corbusier identifies modernity with modern clothes. His lists of exemplary modern objects that have been purified of decorative excesses always include clothes. It is not just that the garments form part of such lists. The very act of purification is explained in terms of the cut of a suit. *L’art décoratif d’aujourd’hui* begins by contrasting Louis XIV’s “coiffure of ostrich feathers in red, canary, and pale blue; ermine, silk, brocade and lace; a cane of gold, ebony, ivory, and diamonds” and Lenin’s “bowler hat and a smooth white collar”⁴¹. A photograph of the President of the Republic in a modern suit is symptomatically substituted for one of Lenin. The lists of modern objects almost always begin with clothes⁴². The first item in the museum “that contained everything”, the archive of the twentieth century, is “a plain jacket, a bowler hat, a well-made shoe”⁴³. It is not by chance that the first thing we know of modern man, the first piece of evidence for his elevation from the degenerate realm of the senses into the realm of the visual, is his clothing. Indeed, Le Corbusier seems to suggest that clothes were the first objects of everyday life to lose their decoration: “But at the same time [that household objects were decorated] the railway engines, commerce, calculation, the struggle for precision, put his frills in question, and his clothing tended to become a plain black, or mottled; the bowler hat appeared on the horizon”⁴⁴. Clothing leads the way, acting as the link between the modernization of industrial culture that has already occurred and the modernization of architectural culture that is about to occur.

The clothing being praised here is unambiguously that of a man. The textureless white wall is associated with the generic man’s suit organized around the “smooth white” shirt. Its austerity is tacitly opposed to the seductions of women’s dress. On one double-page spread, Le Corbusier contrasts an image of the ornamented white dress of a famous ballerina to the sheer white walls in an image of an ocean liner from the same year. Her outfit is associated with the ornate interior of the ship. The sinuous motif of the backdrop in the theater is repeated in the ship, rendering its interior as theatrical and suspect as a woman’s dress. On the following spread, the dress of the legendary singer Mistinguette (whose multitude of plumes, like those of Louis XIV, seems to have been plucked from the ostrich pictured in the book’s very first image) is associated with *Art Nouveau architecture*. Not by chance does the text identify *Art Nouveau* with femininity. At one point, it notes that through the dissemination of that architecture in magazines “young ladies became crazy about decorative art”, speculating that this craze would have been enough to kill off the style had it remained the craze of women alone⁴⁵. Indeed, it is precisely after noting that men have also succumbed to the craze of *Art Nouveau* ornament that the book makes its first call for a “crusade for whitewash”. The white wall emulates the austere men’s suit that holds the seductions of women’s dress at bay and already participates in the modern world that architecture has yet to join.

In fact, clothing is much more than a historical precedent. Le Corbusier’s whole thinking of the modern object is organized in terms of clothes. Objects are understood as “auxiliary limbs”, “artificial limbs”, prosthetic additions “supplementing” the fixed structure of the body. It is symptomatic that Le Corbusier draws on the story of Diogenes, who abandoned all his excesses, his clothing and possessions, and lived in a barrel that he walked around with. The clothing of the naked body with a barrel is cited as “the primordial cell of the house”⁴⁶. It is a model of purification and the fun-

damental identity between clothing and housing. The rejection of decoration is not a rejection of clothing. On the contrary, architecture is clothing. Modern architecture, like all the many sciences of artificial limbs, is a form of tailoring. The role of the artist is transformed: "He chucks up cornices and baldacchinos and makes himself more useful as a cutter in a tailor's shop, with a man standing in front of him and he, metre in hand, taking measurements... Decorative art becomes orthopaedic, an activity that appeals to the imagination, to invention, to skill, but a craft analogous to the tailor: the client is a man, familiar to us all and precisely defined"⁴⁷. Decorative art is the prosthetic "art" of the tailor, an art centered on man, but no humanism. It is a science of the artificial, centered on the imperfect body, the "inadequate", "insufficient" body in need of protection by "supporting limbs".

It is the prosthetic supplements that support the body, not the body that supports the supplements. For Le Corbusier, all useful objects are clothes. The story of whitewash, as the endgame of the story of the modern object, is a story of clothing. The coat of paint is, after all, just that, a coat. It is still a form of dressing, albeit the most simple dress. Semper's argument has not been abandoned. Even without a visible texture, the smooth white surface remains a fabric. We are still in the domain of the textile. Le Corbusier makes a twentieth-century reading of clothes, a displacement of what constitutes clothes rather than a displacement of clothing as such. Hence the central paradox of the text: "*Modern decorative art is not decorated*". Having been stripped of decoration, the white surface itself takes over the space-defining role of decorative art.

It is symptomatic that commentators omit clothing from the list of everyday objects used as models of the "Purist" sensibility that informed Le Corbusier's canonic white villas of the early 1920s. Unlike the other objects, clothes can only be understood as supplements. They make explicit the Purist concern with the perfected supplement that is at odds with the ideal of the authentic, irreducible object transparent to the gaze that is sustained by traditional criticism as a model of modern architecture and sound historiography. The removal of clothes from the picture makes a certain architectural theory possible, a theory that draws on and sustains a millennia I tradition of assumptions that orchestrate a whole regime of cultural biases. This regime, which is codified in the philosophical tradition but drives so much of everyday cultural practice, routinely subordinates clothing as a suspect realm of dissimulation. And yet, for Le Corbusier, it is precisely such a supplement, the simple fabric, that is the possibility of thought itself: "The naked man does not wear an embroidered waistcoat; so the saying goes!... The naked man, once he is fed and housed... and clothed, sets his mind to work... The naked man does not wear an embroidered waistcoat; he wishes to think"⁴⁸. Likewise in modernity, his original clothing, the house, is not embroidered. Its woven surface occupies the space between the new savage body of modern structure and the old seductive body of decoration. The thin opaque layer of whitewash masters the body in order to liberate the mind. The discretely clothed object makes pure thought possible by bracketing materiality away.

Le Corbusier systematically inverts his ironic taunt that "for the present we are most certainly not in the agora of the philosophers: we are only dealing with decorative art"⁴⁹. Architecture is more than simply an agent of any particular theory. It is theory's condition of possibility. It is not that a rational theory's ability to detach the superfluous from the essential leaves modernity with simple clothes, the "essential surplus". Rather, the very distinction between superfluous and essential is made possible by those clothes. Indeed, the distinction emerges in the text from a discussion of the simplicity of Diogenes' outfit. Philosophy emerges from the clothing of the philosopher. High theory is made possible by the low art of clothing. It is privately exceeded by that which it publically subordinates. The look of the whitewash is not simply that of traditional metaphysics, where the immaterial eye of reason precedes, scrutinizes, and subordinates the physical world, even though whitewash makes the effect of such a subordination possible. Like the white shirt, the white wall subverts the traditional logic by being neither strictly visual nor strictly sensual, while making that very distinction possible, facilitating the apparent domination of reason over the physical world that it canily eludes. Rational thought emerges out of the very thinness of the surface.

It is important to note that although Le Corbusier appeals to reason and the modern techniques for rationalizing the built environment, he does not simply advocate a rational architecture. Indeed, he opposed such an architecture throughout the various shifts in his practice. Reason follows the clothing that is architecture but is not its endpoint. Architecture does not simply subordinate itself to the theoretical order it

makes possible. While the whitewash is responsible for the emergence of the reason that may then be applied to the structure it covers, it does not exhibit the rationality of that structure, nor is it the result of that rationality. The truth made visible by the whitewash is not that of structural materials or construction technology but the truth of modern life. The layer of white paint exposes the "structure" of the "edifice" of modern culture rather than the structure of the edifice it is added to⁵⁰. Le Corbusier is concerned with the relationship between clothes and everyday life rather than that between clothes and the body. He opposes the masking of cultural life but not the masking of the body. Structural conditions are never simply equated with those of everyday life. It is the prosthetic additions to the body that are the possibility of everyday life, not the body itself. The supplementary decorative screen of folk-culture is "the perfect mirror of its people", as he puts it, because it exposes what is in front of it rather than what is propping it up. It reflects the truth of culture rather than that of physical material. Modern man can only exist in harmony with the realities of modern physical life by being isolated from them. The whitewash is a form of defense. It is not an extraordinary addition to everyday life but the representation of the ordinary to a subject increasingly anxious in the face of modernity, dissimulating structure in order that people can feel.

Decoration is not removed in favor of pure structure. The expression of construction is described as but a temporary "fashion" that followed the nineteenth-century separation of decoration from structure and is succeeded by the truly modern concern for straightforward, simple working clothes. For Le Corbusier, construction is mere reason, the rational tool by which man is set free. It is not a thing of interest in itself⁵¹. Indeed, it must be masked with a coat of paint.

This masking is often criticized as a departure from the rigorous theory of modern architecture that violates the critical ideal of transparency to the essential status of a rationalized object. One writer, for example, describes the way Le Corbusier's early villas "masqueraded as white, homogenous, machine-made forms, whereas they were in fact built of concrete block-work held in place by a reinforced concrete frame"⁵², while another argues that in the "white stucco box tradition" of the early work "the feel of the machine-made was more image than reality... all stuccoed and painted to try to give it the precision of machine products... traditional buildings decorated to look machine-made... the machine-age image"⁵³. Yet inasmuch as the "Law of Ripolin" translates Semper's "Principle of Dressing", the role of the whitewash is precisely that –masquerade– and the reality of the machine age is precisely the reality of the image. For Le Corbusier, structure can only begin to be exposed when it has been rationalized to the minimum, so reduced that it can only be seen as a subordinate prop. His central principles of the "free plan" and the "free facade" are no more than the attempt to free the building from being "the slave of the structural walls". His buildings are multiple layers of screens suspended in the air. Even where the structure seems to be exposed, it is actually clothed in a layer of paint, purified. Even the bones have skin, a self-effacing skin. Following Loos, the object is, like all modern slaves, a "self-effacing" prosthesis, with an "unassertive presence", marked only by the absence of decoration⁵⁴. But this is not to say that the object is silent. Again, it is clear that the white is not neutral. The "aesthetic of purity" speaks loudly about silence. Purist rather than pure, the building exhibits the look of the naked, the clothing of nakedness, the clothes that say "naked". Nakedness is added and worn as a mask.

In such an account of architecture, construction technology does not simply produce new forms but lighter props for form. Technological progress is the increasing reduction of construction. Structure is but a frame for a skin, a cloth, the clothing of modernity. The house may be a machine but inasmuch as it is architecture, it does not look like one: "Art has no business resembling a machine (the error of *Constructivism*). But the means of art are set free. Illuminated with clarity"⁵⁵. The look of the machine is transformed into the look at art, a new look made possible by the machine. The white coat is a "channelling of our attention only to those things worthy of it"⁵⁶. It is actually a way of looking away from the structure toward art: "In this mechanical, discreet, silent, attentive comfort, there is a very fine painting on the wall"⁵⁷. Suspended in the void between structure and decoration, the whitewash is a new, strange ground, a floating "platform", as Le Corbusier puts it, on which objects "stand out" as either artistic or utilitarian. The look of the whitewash splits the incoming gaze into the utilitarian look of rational theory and the seemingly disinterested aesthetic gaze. It organizes the eye, classifying objects and presenting them to the appropriate view. The

inhabitant of white architecture becomes a discriminating viewer, exercising a newly found sense of judgment. If, following Semper, to occupy a building is to wear it, then to wear a modern building is to wear a new set of eyes.

Le Corbusier repeatedly separates utility from aesthetics and prohibits any “confusion” by placing them in a vertical hierarchy in which art subordinates rational utility. Utilitarian objects are the “platform of art” and reason is the “support” of aesthetics, but support in the Semperian sense, a supplementary prop that comes after, and is subordinate to, that which it holds up: “Even before the formulation of a theory, the emotion leading to action can be felt: theory later gives support to sentiment in a variety of seemingly incontrovertible ways”⁵⁸. Rational theory is organized by and for the emotional realm of art. The whitewash does not bracket materiality in order to simply construct a space of pure rationalization. It screens off the object in order to make a space for art, which necessarily employs theory as a prop. It literally frees an eye for art.

But what is the status of this look that precedes that of rational theory? Is the “detachment”, “disinterest”, and “distance” from materiality that the whitewash produces simply that of the traditional aesthete? Exactly what is it to look at the white wall?

It must be recalled that Semper’s argument is explicitly set up in opposition to the account of architecture sustained by the philosophy of art. Aesthetics is seen to subordinate art by isolating it in a discrete field. For Semper, art and philosophy belonged together in antiquity. Indeed “philosophy was, as it were, an artist itself”⁵⁹. But it detaches itself from art by subjecting artistic practices to a regime of alien categories that all follow from an original split of the art-object from its accessories⁶⁰. The isolation of accessories leads to the isolation of all the arts from the rest of culture and from each other. Theory presents itself as the adjudicator of what is essential and what is accessory. Art is rendered into an accessory, then that accessory is itself divided into essential and accessory arts, then each of those is divided into essential and accessory elements, and so on. Semper argues that this suspect regime of endlessly spiraling judgments was actually put in place by an original division of architecture into fundamental material structure and merely contingent accessories, a division that entraps it: “In ancient and modern times the store of architectural forms has often been portrayed as mainly conditioned by and arising from the material, yet by regarding construction as the essence of architecture we, while believing to liberate it from false accessories, have thus placed it in fetters”⁶¹. Ironically, the structure of a building acts as the model for the subordination of accessories, but within the newly subordinated domain of art the accessories that were detached from that structure (like the wall paintings that took over the original space-defining role of the wall hangings but were then detached from the wall to become framed paintings) are elevated into “high” arts. Hence architecture’s “organizing and at the same time subordinate role” in the “household of the arts”⁶². The philosophical regime is based on the control of architecture. Theory is liberated by confining architecture to a single place.

Throughout his writings, Semper opposes the attempt to locate architecture in a particular place that is made possible by the original distinction between structure and decoration. His strategy is to invert the distinction between high art and low art that follows from it⁶³. The treatise opposes “the perversity of modern artistic conditions, according to which a wide gap, unknown to the Greeks, separates the so-called small arts from the so-called high arts”⁶⁴. While the philosophical tradition employs the architectonic image of a decorated structure to subordinate craft as merely “applied”, Semper counters that craft is not applied art. It is neither applied to something nor has it been detached from something else. Craft begins with weaving that simply originates as building⁶⁵. It precedes the structure on which it might be propped, and all the other crafts emerge out of it. Semper bases his theory of architecture on these “low” decorative arts rather than the monumental “high” arts. In so doing, he inverts the traditional architectonic, subordinating structure to decoration by demonstrating that the “false” accessories are actually the “true” essence of architecture.

This inversion necessarily distorts the traditional economy of vision based upon a carefully preserved image of architecture in which that which is seen on the outside supposedly articulates, and is subordinate to, some inner truth: “Even where solid walls become necessary they remain only the inner and unseen structure for the true and legitimate representatives of the spatial idea: namely, the more or less artificially woven and ‘seamed-together, textile walls... the *visible* spatial enclosure”⁶⁶. The truth of architecture is now located in its visible outside rather than its hidden interior. The Roman substitution of unpainted colored materials for the Greek use of colored paint,

which lets the material “speak for itself”, is condemned as a loss of the Greek “conviction... that inner content should conform to outer beauty”⁶⁷, rather than the other way around. The inside submits to the authority of the outside. Indeed, the inside is at most an extension or effect of the exterior surface. The “true” wall is its visible “artificial” surface. The “invisible” structure is secondary. Everything is reversed to the extent that “naked architecture”, the absence of a coat of paint, is described as a “disguise”. Everything is in the surface. Architecture turns out to be nothing more than texture. To wear a building, by entering it, is to feel its weave. More precisely, to feel the surface is to enter. Occupying a space does not involve passing through some kind of opening in the surface, like a door, to find an interior. To occupy is to wrap yourself in the sensuous surface.

Architecture is to be found in the sensuous play of surfaces rather than the lines that seem to mark the limits of those surfaces. While traditional discourse subordinates ornament and then, within ornament itself, subordinates color to form, Semper privileges color over form, insisting that it came first before radically complicating the distinction between them and thereby promoting a completely different sense of visibility⁶⁸. In countering aestheticians who argue that applied color “must confuse the forms and pamper the eye”, he argues that the immediately visible condition of the wall “brings the eye back again to the natural way of seeing, which it lost under the sway of that mode of abstraction that knows precisely how to separate the visible and inseparable qualities of bodies, the color from the form”⁶⁹. Once form cannot be separated from color, the institutionally preserved figure of architecture is radically displaced. The seductions of the surface displace the formal proportion worshipped by the institutions of high art, producing a visibility so entangled with a sensuality that cladding materials are analyzed in terms of their feel, their tactility, and smell becomes part of the essence of a building⁷⁰.

The “visible spatial enclosure”, the surface texture that constitutes the architecture of the mask, is produced by this convolution of vision and sensuality⁷¹. Architecture no longer simply occupies the visual. Its sensuality is not screened off by the white surface in the name of an uncontaminated eye. Visibility becomes a construction of necessarily sensuous social transactions and the eye is unable to detach itself from what it sees. For Semper, the social is sensual. The eye feels the colored paint just as the body feels the weave of clothing. Indeed, it is the eye that holds the larger set of clothes that the building is against the body. Far from a disembodied form of perception, the eye anchors the body in space.

It is in the context of this particular displacement of the visual that Le Corbusier’s appropriation of “low” cultural objects like an industrial warehouse, a man’s suit, or a filing cabinet has to be rethought. His convolution of the relationship between the everyday object and the art object disturbs the place of architecture and therefore the visibility it constructs. In the middle of *L’art décoratif d’aujourd’hui*, engineering, which is supposedly the realm of pure structure, is identified as the new decorative art and the book’s original question “where is architecture?” is reformulated: “Can one then speak of the architecture of decorative art, and consider it of permanent value?” Le Corbusier attempts to clarify the question by separating art from decorative art and placing them in a hierarchy.

The Permanent value of decorative art? Let us say more exactly, of the *objects* that surround us. This is where we exercise our judgement first of all the Sistine Chapel, afterwards chairs and filing cabinets; without doubt this is a question of the secondary level, just as the cut of a man’s suit is of secondary importance in his life. Hierarchy. First of all the Sistine Chapel, that is to say works truly etched with passion. Afterwards machines for sitting in, for filing, for lighting, type-machines, the problem of purification, of cleanliness, of precision, before the problem of poetry⁷².

The generic type-form of standardized objects is subordinated to the individual artwork. While the prosthetic type-form is universal, and makes available a new way of life by extending the body in new ways, it can be outdated by a new type, thrown away in favor of ever greater extensions. But the artwork made possible by a particular set of type objects in a particular time and place is permanent.

As in the aesthetic tradition, art is supported on the utilitarian objects that come “before” it but remain secondary to the disinterested eye. Art is the supplement of the supplement. It decorates the type-objects that decorate the body. The tension between art and decorative art is actually between two kinds of decoration, two kinds of clothing-or, more precisely, between two layers of clothing. While the model of decorative art is yet again “the cut of a man’s jacket”, the model for art, the Sistine

Chapel, is precisely the paradigm of the painted surface, Semper's clothing of space. In fact, the difference between them is social. It is a choice between the collective "mirror" of decorative art and the individual "mirror" of art, the suit worn by everyone and the seamless frescoes worn by one space⁷³. What is so intriguing about Le Corbusier's argument is that architecture cannot simply be placed in either domain. He always identifies architecture with both: "Architecture is there, concerned with our home, our comfort, and our heart. Comfort and proportion. Reason and aesthetics. Machine and plastic form. Calm and beauty"⁷⁴. Architecture is neither one nor the other. It is produced in the play between the two, the complex exchanges that occur between the generic type suit and the one-off designer outfit. The question of architecture's place is symptomatically not answered. The text is unable to simply place architecture within its own categories.

The same enigma can be found throughout Le Corbusier's writing. The opening of his most famous text: *Vers une architecture*, for example, attempts to place architecture by splitting it from engineering as one might split art from utility. But the division is immediately confused. On the one hand, architecture exceeds engineering: "ARCHITECTURE is a thing of art, a phenomenon of the emotions lying outside questions of construction and beyond them"⁷⁵ but, on the other hand, "engineers produce architecture". The generic industrial structures produced by engineers are more poetic than the work of any architect. Ironically, art is produced by a certain disregard for artistic value. An obsession with standard solutions produces the unique event. Yet it is precisely in the face of this displacement of the institutional practices of architectural discourse by engineering that the possibility of architecture, the "essential surplus", is announced:

Nevertheless, there does exist this thing called ARCHITECTURE. Admirable thing, the most beautiful. The product of happy peoples and that which produces happy peoples.

Happy cities have architecture.

Architecture is in the telephone and in the Parthenon. How easily it could be at home in our houses!⁷⁶.

These easily overlooked sentences from the beginning of the first chapter of probably the most influential text in twentieth-century architectural discourse at once raise and complicate the question of the place of architecture. Architecture is itself housed. It has a home. But more than that, it houses itself. The new architecture of the telephone inhabits the old architecture of the house. The sentences involve more than just a juxtaposition of high and low art. It is not that the telephone is now to be thought of as a beautiful object available for appropriation by the detached eye. Rather, the Parthenon has to be thought of as a system of communication like the telephone. And the telephone has to be thought of as a means of production of space like the Parthenon. The telephone, like all systems of communication, defines a new spatiality and can be inhabited. It is the modern equivalent of Semper's weaving. Not by chance does Le Corbusier's archive of visual material for *L'Esprit Nouveau*, within which the essays making up *Vers une architecture* were first published, contain a diagram showing the weavelike structure of the international telephone network. Indeed, telephone companies had from the beginning portrayed the telephone operator as a weaver of telephone lines. Like the coat of paint, the telephone is a form of clothing that can be occupied, but not by some preexisting culture. It is a new language that produces rather than represents modern culture. The telephone institutes a new community in the same way as the woven carpet instituted the family. *L'art décoratif d'aujourd'hui* makes this transformation from one technology of communication to another explicit: "Here, in widespread use in books, schools, newspapers, and at the cinema, is the language of our emotions that was in use in the arts for thousands of years before the twentieth century. We are at the dawn of the machine age. A new consciousness disposes us to look for a different aesthetic satisfaction from that afforded by the bud carved on the capitals in churches"⁷⁷.

In Semper's model, the idea of the individual can only emerge within the institution of domesticity. Even the interior of the body is produced for the first time when its surface is marked with tattoos then clothes in response to the definition of the interiority that is the family, which is itself constituted by the construction of the textured surface that is the house. The idea of an individual speaker with an interior life only emerges within language. Interiority is not simply physical. It is a social effect marked on the newly constituted body of the individual. Just as the language of the carpet produces the speaking subject in need of representation through clothing, the new

means of communication produce a new individual in need of self-definition through art. Art, for Le Corbusier, is the mark of the individual. It is the systems of representation detached from the physical definition of interior that actually constitute shelter and make possible the "inner life" that he repeatedly identifies as the goal of architecture: "The human spirit is more at home behind our foreheads than beneath gilt and carved baldacchinos"⁷⁸. Home is an effect of the appropriate decorative art, the art that is, by definition, "something that touches only the surface"⁷⁹. Enclosure is a surface effect. While architecture is housing –the production of shelter– this is, for Le Corbusier, as it was for Semper and would later be for Heidegger, primarily a question of representation. As he puts it in *Quand les cathedrales étaient blanches* (When the cathedrals were white): "The terminology employed today is no longer exact. The word 'architecture' is today more understandable as an idea than as a material fact; 'architecture': *to order, to put in order*"⁸⁰. Architecture constructs through classification. The lines it draws are not simply material. Rather, they are the framing, the "look" of different systems of representation. The whitewash is but one such system. It cannot simply be placed in either equipment or art because it is the mechanism for making the distinction between them. It is a system of classification defined in its intersection with other systems, each of which reframes the others. The traditional look of the whitewash, the limit condition of the painted wall, is transformed by its interaction with new systems of communication, new surfaces in which people wrap themselves.

In *Le voyage d'Orient*, Le Corbusier's record of the original tour in which he fell in love with white walls, he describes how cinema, radio, photography, trains, and gramophone records have violently driven out vernacular whitewash, exporting the taste for decorative bric-a-brac to an international audience that promptly covers and colors the once purified walls of its old buildings⁸¹. It is only "far from the major lines of communication" that "the walls are white" and "each spring, the house that one loves receives its new coat: sparkling white, it smiles the whole summer through foliage and flowers that owe to it their dazzle"⁸². *L'art décoratif d'aujourd'hui* simply elaborates this observation to formulate the "Law of Ripolin":

In the course of my travels I found whitewash wherever the twentieth century had not yet arrived. But all these countries were in the course of acquiring, one after the other, the culture of cities, and the whitewash, which was still traditional, was sure to be driven out in a few years by wall-paper, gilt porcelain, tin 'brassware', cast-iron decoration –driven out by Pathé-Ciné and Pathé-Phono, brutally driven out by industry, which brought complete confusion to their calm souls.

Once factory-made brassware arrives, or porcelain decorated with gilt seashells, whitewash cannot last. It is replaced with wall-paper, which is in the spirit of the new arrivals. Or, as long as whitewash lasts, it means that the brassware has not yet arrived, because the whitewash would show it up. Pathé-Ciné or Phono, which are the mark of the times, are not hateful –far from it– but Pathé incarnates, in these countries living on the morality of centuries of tradition, the dissolving virus which in a matter of years will break everything down⁸³.

But now the same systems of communication can be used to restore the lost whitewash. Having been destroyed by them, the whitewash returns so that the architecture implicit in those systems of communication can emerge. Far from covering old forms, the whitewash facilitates the development of new forms, understood as new ways of looking at the world.

The whitewash is able to effect this transformation by being inserted into the gap between structure and decoration in a way that constructs a space for architecture that is neither simply bodily or abstract. It occupies the gap in the cartoon-like image of architecture that organizes traditional accounts of vision. An almost immaterial fabric that traces the convoluted lines stitching the tactile and the visual, its visibility is not that of traditional aesthetics. Like the polychrome wall dressing that Semper describes, the whitewash is produced where the visual cannot be simply detached from the sensual and each is transformed. As Le Corbusier puts it: "Our hand reaches out to it [the modern object] and our sense of touch *looks* in its own way as out fingers close around it"⁸⁴. Architecture is compacted into the thickness of the mask that makes this sensuous vision possible.

The eye of the whitewash, like the decorative art of the past, is first and foremost a system of representation. Such systems change as technologies are transformed. Modernity is the production of new ways of looking before it is the production of new forms. Le Corbusier finds what he calls a "new vision" in industrialized buildings and clothing styles that architecture, as a high art, a "visual" art in the traditional sense,

actively resists. This reconfiguration of vision is sustained by the thickness of paint into which architecture is collapsed, Semper's "nonbodily surface" between inside and outside. Flattened, it is pure image, a two-dimensional projection of modern life. The white wall is a screen on which culture is projected: "The white of whitewash is absolute: everything stands out from it and is recorded absolutely, black on white; it is honest and dependable"⁸⁵. It is a recording device on which other textualities are registered, and with which they are accommodated.

Architecture is to be found in these new textiles. It responds to transformations in the systems of communication –railway, automobile, aeroplane, gramophone, radio, camera, cinema, and telephone– before it responds to the isolated objects of industrialized everyday life⁸⁶. Le Corbusier reinterprets the whitewash of vernacular culture in terms of these contemporary mechanisms, new languages that appear to operate increasingly independently of buildings. He places architecture within systems that do not require a structural prop. The whitewash dematerializes building in order to make a space for these systems, a space for new spacings, new sensualities. It is a double gesture. Architecture accommodates the new systems and is, at the same time, accommodated within them. The seemingly straightforward and clearly articulated white wall participates in a radically convoluted geometry that eludes conventional analysis of visual form. It is folded into other less visible fabrics in intriguing knots whose twists echo those that Semper studied so closely.

In the end, the whitewash promoted in *L'art décoratif d'aujourd'hui* answers the leading question of Le Corbusier's youth –"Where is architecture?"– by locating architecture in the seemingly elusive space of communication, a space that is only partially visible as such. In the same year, he reopens the question in an essay literally entitled "Où en est l'architecture?" that confronts his earlier definition of the house as a "machine for dwelling", seeing such a mechanism as being but one stop on the way toward architecture and concluding: "Where is Architecture? It is beyond the machine"⁸⁷. The question does not go away. Indeed, it is opened further by every attempt to close it. *Croisade, ou le crépuscule des académies* (Crusade, or the twilight of the académies) of 1933 again asks "What is architecture? Where is architecture?" and answers that architecture is in the ordering of the material world, as exemplified in the order of nature, rather than in the highly decorated monumental buildings promoted by the académies⁸⁸. The smooth metal surfaces of modern engineering structures are architectural inasmuch as they establish a unique order and thereby make available a new world and a new way of engaging with that world. In a polemical illustration, the static view of the ornate surfaces of a palace is literally displaced by the mobile view from the front of a train, one that reframes both the old buildings of the city and the new engineering structures that now inhabit that city. For Le Corbusier, the new architecture is not so much to be found in the smooth metal surfaces of the train but the view that those surfaces make available. One system of communication is displaced by another. Architecture is a way of looking, a way of asking questions rather than a phenomenon to be found in a certain place.

Twenty-five years after Le Corbusier "discovered" architecture in the white walls of the Mediterranean vernacular, his last extended discourse on the unique status of white walls, *Quand les cathédrales étaient blanches* of 1937, returns to the same question. Because it is the gesture of placing, architecture has no intrinsic place: "Where does architecture belong? In everything!"⁸⁹. It can only be placed by a specific architecture, an ensemble of representational techniques which preserves specific institutional agendas. Le Corbusier's arguments about whitewash disturb such agendas and mobilize new techniques. They translate Semper's argument in the face of the emerging twentieth century systems of representation, subverting the account of architecture with which traditional discourse has tacitly organized its sense of visibility long before it explicitly attempts to place architecture within the visual. The architect sketches not so much a new kind of object with a particular look, but an architecture by which the institution of architectural discourse can occupy the decorative art of today, the sensuous space of communication –an architecture that is all but invisible to the art-historical servants of philosophy. It is not just the white coat that is so routinely overlooked by the discourse but also these less obvious garments that the modern architect would have us wear. To even begin to grasp their architectural function, and thereby address the question "where is architecture" that has become even more urgent in an electronic age, it is necessary to return to the old logic of clothing that underpins the white wall. The white layer needs to be explored much more slowly and in much more detail. It is a matter of going even deeper into the surface.

NOTES

1. Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui* (Paris: Éditions G. Grès et Cie, 1925), 193. Translated by James Dunnet as *The Decorative Art of Today* (Cambridge: MIT Press, 1987), xix.
2. *Ibid.*, 188.
3. *Ibid.*, 192.
4. For the references to the "Law of Ripolin" in recent scholarship, see Lion Murand and Patrick Zylberman's entry "Decor (1925): Il s'agit d'une épaisseur de blanc" in *Le Corbusier, une encyclopédie*, ed. Jacques Lucan (Paris: Centre Georges Pompidou, 1987), 116-118; and Bruno Reichlin, "La 'petite maison' à Corseaux. Une analyse structurale", in *Le Corbusier à Genève 1922-1932: Projets et Réalisations*, ed. Isabelle Charollais and Andre Ducret (Lausanne: Payot, 1987), 119-134.
5. Georges Vigarello, *Concepts of Cleanliness: Changing Attitudes in France since the Middle Ages*, translated by Jean Birrell (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), 227.
6. "Clothes retained, at whatever cost, their ability to differentiate. A certain sort of white was distinctive, confirmation that the concept of cleanliness, gradually elaborated by means of this architecture of linen, was social... To mention linen, then, and associate it with whiteness, was to associate it with a certain condition... The effect of washing and the effect of the material were the same. Together, they exuded a cleanliness which was not accessible to all" *Ibid.*, 72.
7. *Ibid.*, 136.
8. *Ibid.*, 70.
9. "The shirt had broken through the surface of the clothes, enabling the physical body to be imagined, indirectly but clearly. It supposed a sensibility no longer confined to what was visible. Changing linen was also cleaning the skin, even if the skin itself was not touched by a cleansing hand". *Ibid.*, 60.
10. *Ibid.*, 231.
11. Le Corbusier, *The Decorative Art of Today*, 189.
12. *Ibid.*, 189 [translation slightly modified].
13. *Ibid.*, 190.
14. Le Corbusier, letter to William Ritter from Pisa, 1911, in Giuliano Gresleri, *Le Corbusier Viaggio in Orient* (Venice: Marsilio Editori, 1984), 401.
15. Le Corbusier, *The Decorative Art of Today*, xix.
16. *Ibid.*, 207.
17. Adolf Loos, "Damenmode", *Neue Freie Presse* (August 21, 1898). Translated as "Ladies Fashion" by Jane O. Newman and John H. Smith in Adolf Loos, *Spoken into the Void: Collected Essays 1897-1900* (Cambridge: MIT Press, 1982), 99-103, 102. "The lower the cultural level of people, the more extravagant it is with its ornament, its decoration... To seek beauty only in form and not in ornament is the goal toward which all humanity is striving". Adolf Loos, "Das Luxusfuhrwerk", *Neue Freie Presse* (July 3, 1898). Translated as "The Luxury Vehicle" by Jane O. Newman and John H. Smith in Adolf Loos, *Spoken into the Void: Collected Essays 1897-1900*, 39-43, 40.
18. "Decoration: baubles, charming entertainment for a savage... It seems justified to affirm: *the more cultivated a people becomes, the more decoration disappears.* (Surely it was Loos who put it so neatly.)" Le Corbusier, *The Decorative Art of Today*, 85. "Elsewhere, around 1912, Loos wrote that sensational article, *Ornament and Crime*". *Ibid.*, 134.
19. See Beatriz Colomina, "*L'Esprit Nouveau, Architecture and Publicité*", *Architectureproduction* (New York: Princeton Architectural Press, 1988), 77. Stanislaus von Moos, "Le Corbusier and Loos," *Assemblage 4* (1987): 25-38.
20. Adolf Loos, "Ornament und Verbrechen", lecture of 1908. Translated as "Ornament and Crime" by Wilfred Wang in *The Architecture of Adolf Loos* (London: The Arts Council, 1985), 100-103, 100.
21. Adolf Loos, "Architektur", *Der Sturm* (December 15, 1910). Translated as "Architecture" by Wilfred Wang in *The Architecture of Adolf Loos*, 104-109, 104.
22. von Moos, "Le Corbusier and Loos", 31.
23. Adolf Loos, "Das Prinzip der Bekleidung", *Neue Freie Presse*, September 4, 1898, translated as "The Principle of Cladding" by Jane O. Newman and John H. Smith in Adolf Loos, *Spoken into the Void: Collected Essays 1897- 1900*, 66-69, 67. Bekleidung is being rendered here as "dressing" following Mallgrave and Herrmann's translation rather than Newman and Smith's translation as "cladding". For the respective notes on this issue, see Gottfried Semper, *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, translated by Harry Francis Mallgrave and Wolfgang Herrmann (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 293 and Adolf Loos, *Spoken into the Void*, 139.
24. Loos, "The Principle of Cladding", 67.
25. Gottfried Semper, *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten* (Altona: Johann Friedrich Hammerich, 1834). Translated as "Preliminary Remarks on Polychrome Architecture and Sculpture in Antiquity", in Harry Francis Mallgrave and Wolfgang Herrmann, *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, 45-73, 52.
26. Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Aesthetik* (Frankfurt: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860). Translated as "Style in the Technical and Tectonic Arts or Practical Aesthetics", in Harry Francis Mallgrave and Wolfgang Herrmann, *The Four Elements of*

- Architecture and Other Writings*, 181-263, 254.
27. Gottfried Semper, *Die vier Elemente der Baukunst* (Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn, 1851). Translated as "*The Four Elements of Architecture*", in Harry Francis Mallgrave and Wolfgang Herrmann, *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, 74-129, 104.
28. "It is well known that even now tribes in an early stage of their development apply their budding artistic instinct to the braiding and weaving of mats and covers (even when they still go around completely naked)". Ibid., 103. "The art of dressing the body's nakedness (if we do not count the ornamental painting of one's own skin discussed above) is probably a later invention than the use of coverings for encampments and spatial enclosures". Gottfried Semper, "Style in the Technical and Tectonic Arts or Practical Aesthetics (1860)", 254.
29. Ibid., 257.
30. The artist must not "violate the material to meet halfway an artistic intent that demands the impossible from the material" Ibid., 189.
31. "Masking does not help, however, when *behind* the mask the thing is false or the mask is no good. In order that the material, the indispensable (in the usual sense of the expression) be completely denied in the artistic creation, its complete mastery is the imperative precondition. Only by complete technical perfection, by judicious and proper treatment of the material according to its properties, and by taking these properties into consideration while creating form can the material be forgotten". Ibid., 257.
32. "But have you ever noticed the strange correspondence between the exterior dress of people and the exterior of buildings? Is the tasselled robe not appropriate to the Gothic style and the wig to the Baroque? But do our contemporary houses correspond with our clothes?" Adolf Loos, "Architecture (1910)", 107.
33. Loos, "The Principle of Cladding (1898)", 66.
34. Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Aesthetik*, vol. 1, 445. Cited in Henry Francis Mallgrave, "Gottfried Semper: Architecture and the Primitive Hut", *Reflections* 3, no. 1 (Fall 1985): 60-71, 65.
35. Semper, "Preliminary Remarks on Polychrome Architecture and Sculpture in Antiquity (1834)", 56.
36. Ibid., 59.
37. Le Corbusier, *The Decorative Art of Today*, 188. "The time is past when we... can lounge on ottomans and divans among orchids in the scented atmosphere of a seraglio and behave like so many ornamental animals or humming-birds in impeccable evening dress, pinned through the trunk like a collection of butterflies to the swathes of gold, lacquer or brocade on our wall-panelling and hangings". Ibid., 192.
38. Le Corbusier, *Vers une architecture* (Paris: Editions Cres, 1923), 1 10. Translated by Frederick Etchells as *Towards a New Architecture* (London: John Rodker, 1931), 138.
39. "The study of folklore gives us no magic formulas for the resolution of the problems of contemporary architecture. It lovingly teaches the profound, natural needs of man as they are revealed to us in solutions that have stood the test of time. Folklore shows us 'man naked', dressing himself, surrounding himself with tools and objects, with rooms and a house, reasonably satisfying his minimum requirements and coming to terms with the surplus to permit him the enjoyment of his great material and spiritual well-being". Le Corbusier, *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture* (Paris: Donoel, 1943). Translated by Pierre Chase as *Le Corbusier Talks to Students* (New York: Orion Press, 1961), 60.
40. Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, 143 [translation slightly modified].
41. Le Corbusier, *The Decorative Art of Today*, 6. When this chapter was originally published in *L'Esprit Nouveau* no. 19 of December 1923, it was illustrated with a photograph of the current President of the Republic in a less modern outfit.
42. Clothing sometimes occupies both the beginning and the middle of the list: "Our modern life, when we are active and about (leaving out the moments when we fly to gruel and aspirin) has created its own objects: its costume, its fountain pen, its eversharp pencil, its typewriter, its telephone, its admirable office furniture, its plate-glass and its 'Innovation' trunks, the safety razor and the briar pipe, the bowler hat and the limousine, the steamship and the airplane". Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, 95.
43. "Let us imagine a true museum, one that contained everything, one that could present a complete picture after the passage of time, after the destruction by time... let us put together a museum of our own day with objects of our own day; to begin: A plain jacket, a bowler hat, a well made shoe. An electric light bulb with bayonet fixing; a radiator, a table cloth of fine white linen...". Le Corbusier, *The Decorative Art of Today*, 16.
44. Ibid., 54.
45. "At this point it looked as if decorative art would founder among the young ladies, had not the exponents of the decorative ensemble wished to show, in making their name and establishing their profession, that male abilities were indispensable in this field: considerations of ensemble, organization, sense of unity, balance, proportion, harmony". Ibid., 134
46. Ibid., 72.
47. Ibid., 69.
48. Ibid., 22.
49. Ibid., 170.
50. Gratuitous decoration not only covers over flaws in the structure of the object, it also covers over flaws in the structure of contemporary life: "Then *background noise* to fill in the holes, the emptiness. Musical noise, embroidered noise or batiked noise". Ibid., 30.
51. "Architecture has another meaning and other ends to pursue than showing construction and responding to needs", Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, 110. The Parthenon, for example, is seen as the climax of the gradual passage "from construction to Architecture". Ibid., 139.
52. Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History* (London: Thames and Hudson, 1985), 248.
53. John Winter, "Le Corbusier's Technological Dilemma", in *The Open Hand: Essays on Le Corbusier*, ed. Russell Walden (Cambridge: MIT Press, 1977), 322-349, 326.
54. "The human-limb object is a docile servant. A good servant is discreet and self-effacing in order to leave his master free". Le Corbusier, *The Decorative Art of Today*, 79. "Rather, it is a question of being dressed in a way that one stands out the least". Adolf Loos. "Die Herrenmode", *Neue Freie Presse* (May 22, 1898). Translated by Jane O. Newman and John H. Smith as "Men's Fashion", in Adolf Loos, *Spoken into the Void: Collected Essays 1897-1900*, 10-14, 11.
55. Le Corbusier, *The Decorative Art of Today*, 114.
56. Ibid., 76.
57. Ibid., 77.
58. Ibid., 163. "Feeling dominates. Feeling is never extinguished by reason. Reason gives feeling the purified means it needs to express itself". Ibid., 168.
59. "Thus, from this perspective, too, art appears isolated and shunted off to a field especially marked out for it. The opposite was true in antiquity; then this field was also part of the same domain where philosophy held sway. Philosophy was as it were an artist itself and a guide to the other arts:" Gottfried Semper, "Style in the Technical and Tectonic Arts or Practical Aesthetics (1860)", 194.
60. "What is the purpose of this constant separation and differentiation that characterizes our present theory of art? Would it not be better and more useful to stress the ascending and descending integration of a work into its surroundings and with its accessories, rather than always to distinguish and divide?... must we again rob it of its necessary accessories?" Gottfried Semper, "*The Four Elements of Architecture* (1851)", 89.
61. Ibid., 102.
62. Semper, "Style in the Technical and Tectonic Arts or Practical Aesthetics (1860)", 183. Semper is referring to the title "Household of Art" that von Rumohr's uses for his Introduction in *Italianische Forschungen*, vol. 1, Berlin, 1827. See editorial note to Semper, *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, 304.
63. "Before this separation our grandmothers were indeed not members of the academy of fine arts or album collectors or an audience for aesthetic lecturers, but they knew what to do when it came to designing an embroidery. There's the rub!" Gottfried Semper, "Style in the Technical and Tectonic Arts or Practical Aesthetics (1860)", 234.
64. Ibid., 184.
65. "It remains certain *that the origin of building coincides with the beginning of textiles*". Ibid., 254.
66. Ibid., 255.
67. Semper, "Preliminary Remarks on Polychrome Architecture and Sculpture in Antiquity (1834)", 55.
68. "It ranks among the earliest of all inventions because the instinct for pleasure, as it were, inspired man. Delight in color was developed earlier than delight in form". Semper, "Style in the Technical and Tectonic Arts or Practical Aesthetics (1860)", 234.
69. Semper, "Preliminary Remarks on Polychrome Architecture and Sculpture in Antiquity (1834)", 61.
70. "To complete the image of an oriental residence one has to imagine the costly furnishings of gold-plated couches and chairs, divans, candelabras, all kinds of vases, carpets, and the fragrance of incense". Gottfried Semper, chapter 10 of *Vergleichende Baulehre* (1850) (Comparative building theory), Manuscript 58 fols. 94-120 in the Semper-Archiv. Translated as "Structural Elements of Assyrian-Chaldean Architecture" in Wolfgang Herrmann, *Gottfried Semper: In Search of Architecture* (Cambridge: MIT Press, 1984), 204-218, 216. Semper cites Bruno Kaiser on speculative aesthetics: "If form, color, and quantity can only be properly appreciated after they have been sublimated in a test tube of categories, if the sensual no longer makes sense, if the body (as in this aesthetics) must first commit suicide to reveal its treasures—does this not deprive art of the basis for its independent existence?", Semper, "Style in the Technical and Tectonic Arts or Practical Aesthetics (1860)", 194.
71. On the play between the visual and the tactile in Adolf Loos, see Beatriz Colomina, "Intimacy and Spectacle: The Interiors of Adolf Loos", *AA Files* 19 (Spring 1990): 5-15.
72. Le Corbusier, *The Decorative Art of Today*, 76 [translation slightly modified].
73. "The work of art, the 'living double' of a being, whether still present, or departed, or unknown; that faithful mirror of an individual passion". Ibid., 118. As opposed to decorative art, "in which particular is absorbed in the general". Ibid., 121.
74. Ibid., 137.
75. Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, 19.
76. Ibid., 15 [translation modified].
77. Le Corbusier, *The Decorative Art of Today*, 125.

78. Ibid., 77.
79. Ibid., 118.
80. Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches: Voyage au pays des timides* (Paris: Pion, 1937), translated by Francis E. Hyslop as *When the Cathedrals Were White* (New York: Reynal and Hitchcock, 1947), 202.
81. The argument is repeated in *The Decorative Art of Today*: "The railway brought him wagon-loads full of delicate porcelain covered with roses as fine as the flowers themselves, with seashells, and leafy tendrils of the brightest gold. The peasant on the Danube was immediately dazzled, quite overcome, and lost faith in his folk culture: he let it drop like a load of bricks, wherever the railways reached –throughout the world... Later, the cinema would finish off the work of the railways. The peasant on the Danube has chosen. Folk culture no longer exists, only ornament on mass-produced junk. Everywhere!" Le Corbusier, *The Decorative Art of Today*, 57.
82. Le Corbusier, *Le Voyage d'Orient* (Paris: Editions Force Vives, 1966). Translated by Ivan Zaknic as *Journey to the East* (Cambridge: MIT Press, 1987), 59.
83. Le Corbusier, *The Decorative Art of Today*, 189.
84. Ibid., 112.
85. Ibid., 190.
86. Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge: MIT Press, 1994).
87. Le Corbusier, "Où en est l'architecture?" *L'architecture vivante* (1927): 7-11, 11.
88. "What is architecture? Where is architecture? In palaces bedecked with sculptures and paintings: such is the doctrine they have been taught... At the summit of 'Polytechnique,' the most renowned of schools in the country, the mind has not emitted a wave that may illuminate the country. Zero!... Where is architecture? If the doctrine is: to order, group, bind, organize according to a lofty intention, to endow works with the technique, unity, polish and grace that nature everywhere manifests in its creations. Nature's creations: geology; organic life; seed, root, trunk, branches, leaves, flowers and fruits; chemical and physical phenomena, purely technical phenomena led through the purest of paths to their coordinated, harmonious expression, –from that point on, the poly technician is a demiurge". Le Corbusier, *Croisade, ou le crépuscule des académies* (Paris: Crès, 1933), 20.
89. Le Corbusier, *When the Cathedrals Were White*, 118.

BOBARDIAN METAMORFOSIS

Mara Sánchez Llorens

Italian Brazilian architect Lina Bo Bardi, proposes an innovative and contemporary way of understanding the city. In the *Ladeira da Misericórdia* project developed at Salvador de Bahia (Brazil), we find a new equilibrium between architectural spaces and natural landscapes. This harmony activates the future growth of the city, its limits and its historical development. Her project provides a new atmosphere for the place, a new point of view.

In her proposal for São Paulo's *Nova Prefeitura* we find a building covered by a huge garden providing the place with a renovated atmosphere, dissolving the boundaries of the park where it is located: a new layout juxtaposed on the city that rediscovers and redefines the limits between it and the park, through a large metropolitan multi-functional void stimulating collective activities.

The relationship between geography and the city is her way of reading nature. Her architecture interprets the existing landscape and the later constructs her architecture. Through the projects analyzed here, *Ladeira da Misericórdia* in Salvador de Bahia and São Paulo's *Nova Prefeitura*, we infer how Lina Bo Bardi threads architecture, anthropology and nature: Bobardian metamorphosis.

LANDSCAPE AS TOTAL ART WORK.

DIMITRIS PIKIONIS AND THE SURROUNDINGS OF THE ACROPOLIS

Darío Álvarez Álvarez

Between 1951 and 1958 Greek architect Dimitris Pikionis (Pireo 1887 - Atenas 1968) designed and conducted one of the most unique works blending landscape and architecture of the 20th century, the arrangement of the surroundings and the access to the hills of the Acrópolis and Filopapo in Athens, as part of the regeneration process of the Athenian archaeological areas promoted by the Culture Minister

Constantinos Karamanlis. Pikionis, with his wide pictorial education, introduced expressive references in the eternal background landscape of the Parthenon, referring to the artistic vanguards, represented by the two great artists linked to the Bauhaus, Paul Klee, and Vassily Kandinsky. On top of that, his friendship with Giorgio de Chirico, who he met when they were both students, and discovering in Paris his first paintings of the Piazza d'Italia series imbued in him an outstanding metaphysical spirit which became clear in many of his works, and in a very special manner in the surroundings of the Acropolis, where his interest in oriental cultures, specially the Japanese, is also made clear in the arrangement of the paths and some of the constructions built in wood as a part of the landscape arrangement operation, which intentionally evoke some of the images of the classical Japanese garden. For the two new paths leading to the two Athenian hills Pikionis used concrete and stone coming from the demolition of 19th century houses, a destructive remodeling of Athens performed during the 1950s that was specially criticized by the architect. Using new and recycled materials provides the work with the appearance of a large architectural collage, unfold right in front of the Acrópolis, adapting to the topography in a smart way and making the most out of the land's irregularity, turned into the project's material. The new paths establish a dialogue with the rock, producing very intense dramatic moments, almost sculpture like, always with a metaphysical ambience that surrounds and engulfs everything. The landscape envisioned by Pikionis contains echoes of the classical Greek landscape introducing at the same time truly modern aspects, inherited from the European avantgarde cultures: without a doubt, a landscape made out of time, built with time as material and at the same time representing it in an outstanding manner.

A landscape with different types of juxtaposed memories, articulating a magnificent palimpsest, a true total work of art brilliantly threading many references on the place, completed with a wise use of the greenery. Pikionis' landscape is, at the same time, modern and eternal, bearing both didactic and sentimental values distinguishing it from the rest of the works built during the second half of the 20th century.

ENCLAVE, VANTAGE POINT AND GOAL. HOUSES OF FOREIGN ARCHITECTS LIVING IN SPAIN IN THE THIRD QUARTER OF THE 20TH CENTURY

Juan M. Otxotorena / Héctor García-Diego

Journeys have uneven goals, referring to the sort of trip. In the popular sociology of the last decades, Spain appears in different moments, as the focus of many journeys and pilgrimages. In this essay we will recall the grand amount of foreign architects visiting its geography during the third quarter of the 20th century, finally settling down there.

It is focused during Franco's ruling period (1939-1975) and regards a number of architects arriving to Spain during those years, in many cases due to similar motifs and having one thing in common: they end up building a house in some part of its territory.

This option could be seen as a way of providing rigour, engagement and reliability to their insertion in it. It associates it with a permanence will. This will would have special characteristics. We must point out, for example, the fascinating experimentalism of the results. Some still remain among us, as an outstanding built legacy, a visible proof undoubtedly demanding attention.

MODULAR / ACCUMULATIVE / COMBINATORY. GIANCARLO DE CARLO'S PROJECT FOR THE HOLIDAY HOSTEL FOR CHILDREN AT CLASSE

Federico Bilò

In 1961 Giancarlo De Carlo designed three projects –two children's summer colonies and a holiday apartment building– similar in programme and scale, which constitute a small though recognisable *corpus* within the architect's professional development. Of particular interest not only for the quality of their architecture, they also constitute a sort of prologue to the lengthy story of the university colleges constructed in Urbino.

The relationship between the individual and the collective dimension, and the spatial organisation that regulates the association between the two, can be found at the core of the three projects from 1961, further matured and developed in the successive uni-

versity buildings. This text examines the lesser known and only unbuilt project of the three, that for the Holiday Hostel for Children at Classe, near Ravenna: it presents the qualities of a fabric, composed from the aggregation of simple elements, and appears related to what is known as architectural *structuralism*.

LOOS BY ROSSI:

TRADITION AND MODERNITY IN CASABELLA-CONTINUITÀ

Mariano González Presencio

The critique of Adolf Loos shifted its path in the European scene when issue 233 of the Milan based *Casabella* magazine appeared in 1959 –*Casabella-Continuità* at the time– with a number of articles devoted to the Austrian architect. The first one of them was written by the magazine's director Ernesto Rogers meaningfully entitled "Attualità di Adolf Loos". Another one of the articles titled "Ricordo di Adolf Loos" written by Richard Neutra, one of his disciples after WWI, evoked the Viennese master. The magazine also printed a short essay by Gropius from 1931 published in the Paris-based *Vient de Paraître* magazine in an issue generically titled "Hommage à Adolf Loos", and the obituary written by Persico in 1933, in *Casabella* itself when Loos died, "In memoria di Adolfo Loos". But if this issue of *Casabella* is crucial for the critique of Loos is mainly due to the ambitious article written by Aldo Rossi "Adolf Loos: 1870-1933" signaling a new critical space for the consideration of Loos' written and built work and settling the foundations for the Italian neo-rationalism, the deepest and most rigorous revision of the principles of the modern movement carried out during the second half of last century.

Therefore the importance of this issue is not only limited to the possible historiographical implications for the figure of Adolf Loos by redefining his critical consideration, but behind his return to the foreground of the architectural debate, seemingly towed away to a secondary role, there was a deeper theoretical conception related to the revisionist process on modernity and its dogmas started by a determined group of Italian architects. With his brief introductory article, Ernesto Rogers claimed the validity of the teachings of the Viennese architect for the postwar Italian culture attempting to find its own dimension and autonomous style through the careful revision and critical analysis of the master's work.

100 YEARS FROM THE JOURNEY TO THE EAST.

PHOTOGRAPHS, LETTERS AND DRAWINGS

Carlos Montes Serrano

2011 is the hundredth anniversary of Le Corbusier's Journey to the East, somehow ending his self-taught period. In this essay we wish to evoke young Jeanneret's artistic and intellectual context at the time of beginning the journey, through some of the letters sent to Charles L'Eplattenier and William Ritter, paying close attention to the culmination nature adopted by drawings, sketches, and paintings in those crucial months.

These sketches were done to learn how to look, analyze and understand what is being observed, to record in his memory a fleeting impression or a scene that he could want to recall later on, or to file away some data that could be useful for his future task as an architect. In that sense, when glancing his six sketchbooks from his journey to the East, we can confirm how there is a clear evolution toward these sort of sketches, achieving their final stage in the ones drawn in Pompeii, Rome, Tivoli, and Florence.

Thus, it is through his journey to the East where Le Corbusier understands the ultimate meaning implied in his drawings, and that many years later, he would define in such manner in his autobiography *L'Atelier de la recherche patiente* (1960): "When you travel, you look with your eyes and draw with the pencil attempting to internalize the impression caused by our sight. Once the visual impression is registered with the pencil, it remains, becomes registered and recorded in our interior. The photographic camera is an instrument for the lazy that make the machine look for them. Drawing, tracing lines, composing volumes, organizing surfaces..., all these requires to look first, observe afterwards and finally perhaps discover. We then reach inspiration".

DESIGNING THE ELECTRIC LIGHT OR DECORATIVE ART VERSUS READY MADE

Sung-Taeg Nam

Being one of the most technical domestic objects from the beginning of the 20th century, the incandescent electric light bulb arouses a vivid interest among interior decorators contrasting with other technical systems, such as plumbing, scarcely valued in the aesthetics realm and strictly inside the industrial field.

The electric bulb is, to begin with, a source of light, artificial undoubtedly, but a fundamental pillar of architecture, specially because nightlife revolves around it. Furthermore, this light becomes the only visible energy source, like the old fire, overdue now thanks to modern heating systems. Its position in the center of the ceiling stresses its visibility; you can easily spot it although it is meant to be used at nighttime. In general, it is even easier to perceive its shape when it is shut down. The electric light is, therefore, an object that can be appreciated with natural light constituting therefore an important matter of reflection for design.

To begin with, it is necessary to underline the intrinsic paradox linked to this object, purely technical and potentially artistic at the same time. The design of electric light arouses thus a wide field of thoughts and discourses, opening the debate between modern architects in relation with the objects of use. On the one side, the "decorative arts" that want to artistically cultivate the industrial productions, opposes to the new attitude that appreciates and underlines the nobility of the objects themselves. Nevertheless, this debate is nothing but the result of a general movement questioning the decorative arts, where the beginning of the 20th century seems to signal a significant change. The decorative arts, evolving then towards the premise of industrial design, involves developing a stronger and more radical stream of thought. Adolf Loos and Le Corbusier are important representatives of this trend. In a retrospective manner, this reflections seem to exceed the simple defense of industrial design and seem to come closer to the artistic processes of Marcel Duchamp.

ARCHITECTURE BETWEEN EAST AND WEST. ON MODERN EUROPEAN ABSTRACTION

José Manuel Pozo Muncio

The main characters of the European avant-garde looked towards America with fascination, appealed by the shapes of their silos, their factories and the skyscrapers of their cities; aware of the need for change, they sensed what they wanted to do but not how to do it; it was fairly clear that the new architecture had to be as intellectual and abstract as the painting and sculpture and that those shapes fascinated them; but at the same time they were aware that they would not solve their needs; the intellectual solution to the problem came from eastern Europe, boosted through Russia but originating in the far east, beyond the ocean.

YOUNG LATINAMERICAN ARCHITECTURE PANORAMA

II LATIN-AMERICAN ARCHITECTURE BIENNIAL BAL 2011 PAMPLONA

Rubén A. Alcolea Rodríguez

Last April the second edition of the BAL Latin-American Architecture Biennial took place, an event that is consolidating as a meeting point for young emerging architects as well as an exceptional opportunity to scan the horizon of the future of architecture in the South American continent. For this second edition, twelve young teams were chosen to present their work turning Pamplona in the embassy for young Latin-American architecture in Spain during three days. With Chile as guest country for this edition, a monographic exhibition on the country's architecture was inaugurated presenting both the most orthodox modernity to the most celebrated contemporary practices.

Future Anterior

HISTORIC PRESERVATION'S NEW POINT OF REFERENCE

Historic preservation is at an important moment of rethinking. The field has grown exponentially in America since its first academic program was founded at Columbia University in 1965. Although initially concerned only with buildings, preservation has expanded to include the management (through protection, intervention, or interpretation) of entire urban environments, landscapes, highways, cultural traditions, artistic practices and even specific "experiences" such as historic view sheds. Most importantly, historic preservation is beginning a significant re-clarification of its purposes, sharpening and deepening its focus on the contributions old environments and artifacts make to our understanding of the human condition and to challenging our contemporary modes of life.

Future Anterior is the first and only journal in American academia to be devoted to the study and advancement of historic preservation. It brings together the interests of scholars and professionals in multiple disciplines such as architecture, art, history, philosophy, law, geography, archeology, planning, materials science, cultural anthropology, conservation, and others. Future Anterior establishes an important and much needed forum for the critical examination of this expanding discipline, to spur challenges of its motives, goals, forms of practice and results.

The appearance of Future Anterior signals a shift away from nostalgic antiquarianism toward an active involvement in the understanding and creative transformation of human environments. This turn in preservation is reflected in an increased interest in historic architecture and artifacts as expressive resources of great public importance. The destruction of patrimony is seen not just a barbarism but a source of understanding about where we are going wrong and what we need to do next. Future Anterior is a vehicle for creative individuals who produce works that engage the public in new ways of reflecting and taking on the past not as constraint but as provocation.



Founder and Director: Jorge Otero-Palios
Editorial Board: Barry Bergdoll, Paul Spencer Byard,
Jean-Louis Cohen, Andrew S. Dolkart, Mark Jarzombek,
Hélène Lipsladd, Fernando Marias, Daniel B. Monk, Joan
Ockman, Marc Treib, Gwendolyn Wright

To subscribe or contact:

Write: Future Anterior
Historic Preservation Program
Graduate School of Architecture, Planning, and
Preservation (GSAPP)
400 Avery Hall
1172 Amsterdam Avenue
Columbia University
New York, NY 10027

Email: futureanterior@columbia.edu

Visit: www.arch.columbia.edu/futureanterior

Journal of Historic Preservation
History, Theory & Criticism

Graduate School of Architecture, Planning & Preservation
Columbia University



springerin

Hefte für Gegenwartskunst

Subscription

Annual subscription (4 issues) EURO 39
(plus postage outside Austria)

Student subscription EURO 32
(plus postage outside Austria)

Post to
Folio Verlag Wien-Bozen
Grüngasse 9, 1050 Vienna, Austria
T +43 1 581 37 08
F +43 1 581 37 08 - 20
e-mail: office@folioverlag.com

Back issues

Individual issues from 1995 to 1998 can be ordered directly from our address below, for issues from 1999 please contact our publisher (above).

Redaktion Springerin
Museumsplatz 1, A-1070 Wien
T +43 1 522 91 24
F +43 1 522 91 25
e-mail: springerin@springerin.at
<http://www.springerin.at>

Socio—



PHOTO BY PICTFACTORY

Gone are the days of black and white and here is the time of grey. As social linkages have become wildly complex, the normative positions that might bring them order have evaporated. What if, for a moment, the rules were put on hold? What if you could stand up for what you believe in without losing your cool?

Such action is urgent: We simultaneously have more awareness of and distance from social crises than ever before. As economies collapse, wars are fought, and the masses are left hungry, nothing seems more urgent than purchasing and enjoying a delicious hamburger.

Do art and design have sufficient agency to interface with these crises? Can there be technological salvation when science's objectivity is coming under fire? Is there a metanarrative lurking in our culture that could generate a new moral authority for society? Or are do-gooders the enemy, obfuscating real issues as social awareness has become hip? What, in fact, *is* the relationship between art, architecture, and society?

Thresholds 40 invites projects, ideas, and beliefs in a variety of media, including scholarly papers, visual work, and philosophical treatises, that explore the dangerous and messy theme of the *socially conscious project*.

Submissions due March 28, 2011.

Thresholds is a scholarly, peer-reviewed journal that aims to publish only original material. Text should be in American English, limited to 2,500 words, and formatted in accordance with The Chicago Manual of Style. Images should be included separately and be of 8"x9" at 300 dpi print quality. Submissions should include a cover letter with author's name, affiliation, telephone number and email address, and a brief bio. All submissions should be sent in digital format, with text as MS Word or RTF files and images as uncompressed JPEG files. For more information, please visit Thresholds online at <http://architecture.mit.edu/thresholds/>.

Please send submissions to:

thresh@mit.edu

Please send correspondence and inquiries to:

Jonathan Crisman, Editor
Thresholds, MIT Architecture
77 Massachusetts Ave, Room 7-337
Cambridge, MA 02139
thresh@mit.edu

