

Ra14

REVISTA DE ARQUITECTURA

maire

brillante
comme
le soleil



Universidad
de Navarra



Architect Mies Van Der Rohe relaxing on couch while smoking cigar and reading at home (Photo by Frank Scherschel// *Time Life Pictures*/Getty Images) 1 Dec 1956 12:00 AM.

WHAT IS THE FUTURE OF ACADEMIC PUBLISHING?*

The Chronicle of Higher Education es un periódico semanal que recoge noticias e informaciones académicas en Estados Unidos, ofertas de puestos de trabajo universitarios e incluye una sección dedicada al arte y las ideas. Se edita en Washington, D.C. y tiene alrededor de 64.000 suscriptores y estimados más de 315.000 lectores. Su versión digital diaria añade a los contenidos de la versión impresa, entre otras cuestiones, foros de discusión y diversas herramientas dirigidas a la *academia*. Tiene más de 1,9 millones de visitantes únicos al mes¹.

‘What is the Future of Academic Publishing?’ (¿Cuál es el futuro de la publicación académica?) es el título de una entrada reciente en su versión digital, que se advierte forma parte de una serie –*Digital Challenges to Academic Publishing* (Los retos digitales de la publicación académica)– con un total de cuatro entrevistas (hasta el momento) a diversos editores del mundo académico. Recoge una interesante conversación con la directora editorial de MIT Press al hilo de la pregunta. La entrevistadora comienza pidiendo su parecer al hecho de que algunas voces autorizadas en Estados Unidos estén alentando a los investigadores a publicar sus trabajos académicos *on-line* –por ejemplo en *blogs*– sin esperar a hacerlo después en los canales tradicionales, por ejemplo en un libro, añadamos una revista impresa.

*Toda la bibliografía consultada para la redacción de este texto y las ilustraciones se han obtenido a través de información compartida en las redes sociales y de contenidos de acceso abierto.

1. Datos extraídos de la propia web de *The Chronicle*. www.chronicle.com



Fig. 2. Comienzo del artículo de Peter Kelly 'The new stablishment' en la p. 60 de *Blueprint magazine* (tomada de BLDGBLOG).

La contestación, nada sencilla, es quizá algo tibia aunque realista, y se podría reducir a aspectos económicos. Efectivamente, si pensamos que divulgar anticipadamente en el entorno digital supondrá reducir la posible audiencia (y no aumentarla), los costes de producir un libro, o una revista, son inasumibles en los dos primeros años, que es el tiempo que el mundo editorial estima para recuperarlos. Aunque, ante la falta de estudios que aporten datos —que las editoriales universitarias no pueden afrontar o arriesgar con sus propias publicaciones— y por encima de los casos anecdóticos en un sentido y otro, no está claro que publicar primero una investigación en medios 'no clásicos' ayude o perjudique la posterior 'clásica' e impresa². Obviamente, antes tenemos que dar por bueno el argumento de fondo, esto es, que el libro o la revista académica debe generar siempre beneficios económicos, cuando menos no ser deficitaria, por encima de otros propósitos.

Dejando esto aparte, lo cierto es que, en un sentido amplio, los modos de comunicación han evolucionado radicalmente en los últimos años y el caso de la investigación en la historia, crítica y teoría de arquitectura y su difusión no es una excepción. No es necesario extenderse en esta cuestión, es evidente que las posibilidades de comunicación se han multiplicado. Puede aducirse que esto genera muchas veces transmisión de mera información acrítica y contenido dudoso o falto de rigor³.

Más aún, no hay que echar la vista muy atrás para comprobar que los mismos métodos de investigación académica distan mucho de los de, simplemente, hace diez años. Si el acceso más o menos libre a bases de datos, bibliotecas, depósitos académicos, revistas, archivos o contenidos de cualquier tipo digitalizados procedentes de instituciones públicas y privadas, permiten a cualquier investigador disponer de un caudal de información casi ilimitado, además, "internet ha creado un escenario donde cualquiera puede convertirse en autor siendo su propio editor"⁴.

Así, la proliferación de medios no impresos es exponencial. Basta, por ejemplo, consultar el creciente proyecto 'Archizines' que selecciona y archiva revistas, periódicos y fanzines independientes editados desde el año 2000 de todo el mundo, que "sean una alternativa a la edición de arquitectura establecida"⁵. En su mayoría, sobretudo las más recientes, tienen ya un origen exclusivamente digital frente a las que aparecen así completando una versión inicial impresa. Sin embargo, paradójicamente, las que apuestan por la salida en la red mantienen todavía residuos del formato impreso, en su diseño y porque después permiten la impresión, ya sea libre o de pago, 'self service' o 'print on-demand'.

Con todo, no deberíamos dejarnos seducir en exceso por la inmediatez y lo profuso del fenómeno. La atomización de mensajes, la necesidad de encontrar una expresión propia, de convertirse uno mismo en editor, no es nueva en el panorama. Sí lo son los medios que lo permiten. Lo recuerda Beatriz Colomina sobre la explosión de formas nuevas de publicación: las pequeñas publicaciones independientes de arquitectura, en las décadas de los años 60 y 70. La aparición de nuevas tecnologías de impresión, sin necesidad de especialización y de relativo bajo coste, fue crucial para que cualquiera pudiera editar su propia revista⁶. En el contexto económico actual pueden pesar más estos motivos —accesibilidad y coste reducido— que decisiones editoriales conscientes, pero lo cierto es que el paso de revistas impresas a lo digital y el de nuevas revistas digitales, son casos cada vez más numerosos.

De modo más reflexivo y al amparo de las posibilidades de la red, también se abren paso otras formas alternativas de edición, por ejemplo tipo 'bottom-up', es decir de abajo hacia arriba y basadas en la colaboración abierta en las que cualquiera puede añadir contenidos a la llamada del editor y su supervisión⁷.

La revista (o libro) que catalogamos como 'académica' o 'científica', no obstante, tiene algunas peculiaridades propias, además de distintos mecanismos para asegurar la ortodoxia y calidad de sus contenidos. Pero este debate es estéril, pues nada impide recurrir a estos mecanismos en un entorno digital, como de hecho sucede. Quizá si es debatible si la calidad de una revista o libro debe medirse como hasta ahora por un 'factor de impacto' basado en el número de citas que recibe o, por ejemplo, debería considerarse el número de descargas en un repositorio, o de visitas en la página web en el que, previa (si atendemos los consejos de las voces autorizadas) o posteriormente, fue publicado.

Volviendo a la entrevista, al final se responde a la pregunta sobre el futuro de las publicaciones académicas. Éstas, se dice, "resistirán en la medida que sean capaces de ofrecer valor añadido a

2. "What is the Future of Academic Publishing? An interview with Gita Manaktala from MIT Press" entrada del 17 de julio de 2012 en la versión online de *The Chronicle of Higher Education*.

3. Véase el último número de la revista digital *MAScontext*, issue 14 Communication, dedicado al potencial de la comunicación en arquitectura. Y especialmente KLAUS, "Modern Talking [don't you...forget about me]" en *MAScontext*, issue 14 Communication. En este artículo su autor se refiere además acertadamente al debate abierto por Peter Kelly sobre la nueva cultura arquitectónica generada, básicamente por los blog, y a su juicio "la urgente necesidad de un acercamiento más realista y riguroso a la crítica arquitectónica online". KELLY, Peter, "The New Establishment" en *Blueprint magazine* n. 297, December 2010. La revista puede consultarse en www.blueprintmagazine.co.uk *MAScontext* puede descargarse en pdf y recibirse bajo demanda en www.mascontext.com.

4. KLAUS, "Modern Talking...", cit.

5. www.archizines.com.

6. www.clipstampfold.com. También en *Clip/Stamp/Fold. The Radical Architecture of Little Magazines 196X to 197X*, Actar, Barcelona, 2010.

7. Por ejemplo, en el contexto español, el reciente AA.VV., *The importance of the way stories are being told*, dpr-barcelona, Barcelona, 2012 que surge como extensión del debate 'Communication and Bottom-UP. The importance of the way stories are being told' que tuvo lugar a finales de junio de 2012 en Barcelona dentro de Eme3.

los autores y sus lectores, y tengan el apoyo de sus instituciones. En el presente y el futuro más próximo veremos nuevos modelos para la publicación académica incluyendo modelos financiados de acceso abierto, colaborativos y de asociación globales para desarrollar y diseminar investigación de calidad por todo el mundo”. Para la editora norteamericana el futuro está en la capacidad de preservar y dar un acceso más rápido y amplio a la buena investigación y el conocimiento. La políticas europeas, por su parte, ya no plantean el ‘sí’ sino el ‘cómo’ llevar a cabo el objetivo del acceso abierto y gratuito a la información científica financiada públicamente –particularmente a través de las revistas académicas– de aquí a 2020⁸.

Con todo, ante la pregunta sobre un futuro que no podemos adivinar, sí debemos seguir alentando el debate y la reflexión, mientras tanto acudir, por ejemplo, a Romano Guardini. En 1948 pronunciaba una conferencia que se publicaría tres años más tarde. En el prefacio a *El elogio del libro*⁹, leemos:

Había escrito mucho y estaba en condiciones de diseñar el discurso; eran los primeros años de la posguerra, años en los que los libros buenos eran escasos y los que estaban a nuestra disposición eran muy pobres. Hoy es distinto. Muchas cosas buenas e importantes están de nuevo a nuestra disposición y tenemos el derecho a esperar que se hagan bien. No obstante, algunos han comprendido que tener libros no es algo obvio; y nos es suficiente con echar una ojeada al Este más cercano para darnos cuenta de cómo poder disponer todavía libremente de libros es un signo de salvaguardia de la dignidad humana.

Tenemos, por tanto, motivos para reflexionar un poco sobre lo que en ellos se nos ha custodiado y que quizás no hemos apreciado como debíamos.”

(entiéndase ‘libro’ en el sentido más amplio de medio impreso y léase haciendo un paralelo con los medios actuales).

En definitiva, poca objeción puede plantearse a las anteriores reflexiones contenidas en la entrevista recogida en *The Chronicle*, al menos en lo tocante a la apuesta por la calidad de la investigación que debe ofrecer una revista del perfil que nos ocupa. Quizá este es el ‘valor añadido’ que debe perseguirse, muy por delante de otros elementos que siempre podemos interpretar como circunstanciales o cambiantes.

Y aunque sea cierto que facilitar el acceso ‘rápido y amplio’, incluso más allá de los círculos propios, o que el apoyo y la colaboración entre instituciones son algunas de las características intrínsecas de la investigación académica, al menos ésta de ofrecer al lector lo mejor posible de la investigación académica en nuestros campos de interés editorial es la apuesta decidida de *Ra*, *Revista de Arquitectura*, que no se agota ni en estas brevísimas consideraciones ni en las páginas que siguen.

Jorge Tárrago Mingo

8. Véase: <http://ec.europa.eu/research/sciencessociety/index.cfm?fuseaction=public.topic&id=1294&lang=1>.

9. GUARDINI, Romano, *El elogio del libro*, El taller de libros, La Coruña, 2007. Se ha descargado de www.aquiseencuaderna.com. El texto tiene su origen en una conferencia del autor en la Universidad de Tubinga dirigida al Leibniz Kolleg en 1948.



Architect Mies Van Der Rohe relaxing on couch while smoking cigar and reading at home (Photo by Frank Scherschel// *Time Life Pictures*/Getty Images) 1 Dec 1956 12:00 AM.

WHAT IS THE FUTURE OF ACADEMIC PUBLISHING?*

The Chronicle of Higher Education es un periódico semanal que recoge noticias e informaciones académicas en Estados Unidos, ofertas de puestos de trabajo universitarios e incluye una sección dedicada al arte y las ideas. Se edita en Washington, D.C. y tiene alrededor de 64.000 suscriptores y estimados más de 315.000 lectores. Su versión digital diaria añade a los contenidos de la versión impresa, entre otras cuestiones, foros de discusión y diversas herramientas dirigidas a la *academia*. Tiene más de 1,9 millones de visitantes únicos al mes¹.

‘What is the Future of Academic Publishing?’ (¿Cuál es el futuro de la publicación académica?) es el título de una entrada reciente en su versión digital, que se advierte forma parte de una serie –*Digital Challenges to Academic Publishing* (Los retos digitales de la publicación académica)– con un total de cuatro entrevistas (hasta el momento) a diversos editores del mundo académico. Recoge una interesante conversación con la directora editorial de MIT Press al hilo de la pregunta. La entrevistadora comienza pidiendo su parecer al hecho de que algunas voces autorizadas en Estados Unidos estén alentando a los investigadores a publicar sus trabajos académicos *on-line* –por ejemplo en *blogs*– sin esperar a hacerlo después en los canales tradicionales, por ejemplo en un libro, añadamos una revista impresa.

*Toda la bibliografía consultada para la redacción de este texto y las ilustraciones se han obtenido a través de información compartida en las redes sociales y de contenidos de acceso abierto.

1. Datos extraídos de la propia web de *The Chronicle*. www.chronicle.com



Fig. 2. Comienzo del artículo de Peter Kelly 'The new stablishment' en la p. 60 de *Blueprint magazine* (tomada de BLDGBLOG).

La contestación, nada sencilla, es quizá algo tibia aunque realista, y se podría reducir a aspectos económicos. Efectivamente, si pensamos que divulgar anticipadamente en el entorno digital supondrá reducir la posible audiencia (y no aumentarla), los costes de producir un libro, o una revista, son inasumibles en los dos primeros años, que es el tiempo que el mundo editorial estima para recuperarlos. Aunque, ante la falta de estudios que aporten datos —que las editoriales universitarias no pueden afrontar o arriesgar con sus propias publicaciones— y por encima de los casos anecdóticos en un sentido y otro, no está claro que publicar primero una investigación en medios 'no clásicos' ayude o perjudique la posterior 'clásica' e impresa². Obviamente, antes tenemos que dar por bueno el argumento de fondo, esto es, que el libro o la revista académica debe generar siempre beneficios económicos, cuando menos no ser deficitaria, por encima de otros propósitos.

Dejando esto aparte, lo cierto es que, en un sentido amplio, los modos de comunicación han evolucionado radicalmente en los últimos años y el caso de la investigación en la historia, crítica y teoría de arquitectura y su difusión no es una excepción. No es necesario extenderse en esta cuestión, es evidente que las posibilidades de comunicación se han multiplicado. Puede aducirse que esto genera muchas veces transmisión de mera información acrítica y contenido dudoso o falto de rigor³.

Más aún, no hay que echar la vista muy atrás para comprobar que los mismos métodos de investigación académica distan mucho de los de, simplemente, hace diez años. Si el acceso más o menos libre a bases de datos, bibliotecas, depósitos académicos, revistas, archivos o contenidos de cualquier tipo digitalizados procedentes de instituciones públicas y privadas, permiten a cualquier investigador disponer de un caudal de información casi ilimitado, además, "internet ha creado un escenario donde cualquiera puede convertirse en autor siendo su propio editor"⁴.

Así, la proliferación de medios no impresos es exponencial. Basta, por ejemplo, consultar el creciente proyecto 'Archizines' que selecciona y archiva revistas, periódicos y fanzines independientes editados desde el año 2000 de todo el mundo, que "sean una alternativa a la edición de arquitectura establecida"⁵. En su mayoría, sobretudo las más recientes, tienen ya un origen exclusivamente digital frente a las que aparecen así completando una versión inicial impresa. Sin embargo, paradójicamente, las que apuestan por la salida en la red mantienen todavía residuos del formato impreso, en su diseño y porque después permiten la impresión, ya sea libre o de pago, 'self service' o 'print on-demand'.

Con todo, no deberíamos dejarnos seducir en exceso por la inmediatez y lo profuso del fenómeno. La atomización de mensajes, la necesidad de encontrar una expresión propia, de convertirse uno mismo en editor, no es nueva en el panorama. Sí lo son los medios que lo permiten. Lo recuerda Beatriz Colomina sobre la explosión de formas nuevas de publicación: las pequeñas publicaciones independientes de arquitectura, en las décadas de los años 60 y 70. La aparición de nuevas tecnologías de impresión, sin necesidad de especialización y de relativo bajo coste, fue crucial para que cualquiera pudiera editar su propia revista⁶. En el contexto económico actual pueden pesar más estos motivos —accesibilidad y coste reducido— que decisiones editoriales conscientes, pero lo cierto es que el paso de revistas impresas a lo digital y el de nuevas revistas digitales, son casos cada vez más numerosos.

De modo más reflexivo y al amparo de las posibilidades de la red, también se abren paso otras formas alternativas de edición, por ejemplo tipo 'bottom-up', es decir de abajo hacia arriba y basadas en la colaboración abierta en las que cualquiera puede añadir contenidos a la llamada del editor y su supervisión⁷.

La revista (o libro) que catalogamos como 'académica' o 'científica', no obstante, tiene algunas peculiaridades propias, además de distintos mecanismos para asegurar la ortodoxia y calidad de sus contenidos. Pero este debate es estéril, pues nada impide recurrir a estos mecanismos en un entorno digital, como de hecho sucede. Quizá si es debatible si la calidad de una revista o libro debe medirse como hasta ahora por un 'factor de impacto' basado en el número de citas que recibe o, por ejemplo, debería considerarse el número de descargas en un repositorio, o de visitas en la página web en el que, previa (si atendemos los consejos de las voces autorizadas) o posteriormente, fue publicado.

Volviendo a la entrevista, al final se responde a la pregunta sobre el futuro de las publicaciones académicas. Éstas, se dice, "resistirán en la medida que sean capaces de ofrecer valor añadido a

2. "What is the Future of Academic Publishing? An interview with Gita Manaktala from MIT Press" entrada del 17 de julio de 2012 en la versión online de *The Chronicle of Higher Education*.

3. Véase el último número de la revista digital *MAScontext*, issue 14 Communication, dedicado al potencial de la comunicación en arquitectura. Y especialmente KLAUS, "Modern Talking [don't you...forget about me]" en *MAScontext*, issue 14 Communication. En este artículo su autor se refiere además acertadamente al debate abierto por Peter Kelly sobre la nueva cultura arquitectónica generada, básicamente por los blog, y a su juicio "la urgente necesidad de un acercamiento más realista y riguroso a la crítica arquitectónica online". KELLY, Peter, "The New Establishment" en *Blueprint magazine* n. 297, December 2010. La revista puede consultarse en www.blueprintmagazine.co.uk *MAScontext* puede descargarse en pdf y recibirse bajo demanda en www.mascontext.com.

4. KLAUS, "Modern Talking...", cit.

5. www.archizines.com.

6. www.clipstampfold.com. También en *Clip/Stamp/Fold. The Radical Architecture of Little Magazines 196X to 197X*, Actar, Barcelona, 2010.

7. Por ejemplo, en el contexto español, el reciente AA.VV., *The importance of the way stories are being told*, dpr-barcelona, Barcelona, 2012 que surge como extensión del debate 'Communication and Bottom-UP. The importance of the way stories are being told' que tuvo lugar a finales de junio de 2012 en Barcelona dentro de Eme3.

los autores y sus lectores, y tengan el apoyo de sus instituciones. En el presente y el futuro más próximo veremos nuevos modelos para la publicación académica incluyendo modelos financiados de acceso abierto, colaborativos y de asociación globales para desarrollar y diseminar investigación de calidad por todo el mundo”. Para la editora norteamericana el futuro está en la capacidad de preservar y dar un acceso más rápido y amplio a la buena investigación y el conocimiento. La políticas europeas, por su parte, ya no plantean el ‘sí’ sino el ‘cómo’ llevar a cabo el objetivo del acceso abierto y gratuito a la información científica financiada públicamente –particularmente a través de las revistas académicas– de aquí a 2020⁸.

Con todo, ante la pregunta sobre un futuro que no podemos adivinar, sí debemos seguir alentando el debate y la reflexión, mientras tanto acudir, por ejemplo, a Romano Guardini. En 1948 pronunciaba una conferencia que se publicaría tres años más tarde. En el prefacio a *El elogio del libro*⁹, leemos:

Había escrito mucho y estaba en condiciones de diseñar el discurso; eran los primeros años de la posguerra, años en los que los libros buenos eran escasos y los que estaban a nuestra disposición eran muy pobres. Hoy es distinto. Muchas cosas buenas e importantes están de nuevo a nuestra disposición y tenemos el derecho a esperar que se hagan bien. No obstante, algunos han comprendido que tener libros no es algo obvio; y nos es suficiente con echar una ojeada al Este más cercano para darnos cuenta de cómo poder disponer todavía libremente de libros es un signo de salvaguardia de la dignidad humana.

Tenemos, por tanto, motivos para reflexionar un poco sobre lo que en ellos se nos ha custodiado y que quizás no hemos apreciado como debíamos.”

(entiéndase ‘libro’ en el sentido más amplio de medio impreso y léase haciendo un paralelo con los medios actuales).

En definitiva, poca objeción puede plantearse a las anteriores reflexiones contenidas en la entrevista recogida en *The Chronicle*, al menos en lo tocante a la apuesta por la calidad de la investigación que debe ofrecer una revista del perfil que nos ocupa. Quizá este es el ‘valor añadido’ que debe perseguirse, muy por delante de otros elementos que siempre podemos interpretar como circunstanciales o cambiantes.

Y aunque sea cierto que facilitar el acceso ‘rápido y amplio’, incluso más allá de los círculos propios, o que el apoyo y la colaboración entre instituciones son algunas de las características intrínsecas de la investigación académica, al menos ésta de ofrecer al lector lo mejor posible de la investigación académica en nuestros campos de interés editorial es la apuesta decidida de *Ra*, *Revista de Arquitectura*, que no se agota ni en estas brevísimas consideraciones ni en las páginas que siguen.

Jorge Tárrago Mingo

8. Véase: <http://ec.europa.eu/research/sciencessociety/index.cfm?fuseaction=public.topic&id=1294&lang=1>.

9. GUARDINI, Romano, *El elogio del libro*, El taller de libros, La Coruña, 2007. Se ha descargado de www.aquiseencuaderna.com. El texto tiene su origen en una conferencia del autor en la Universidad de Tubinga dirigida al Leibniz Kolleg en 1948.

JUNIO 2012

COMISIÓN DE REDACCIÓN / EDITORIAL STAFF

Juan Miguel Otxotorena Elizegi
José Manuel Pozo Muncio
Jorge Tárrago Mingo

Departamento de Proyectos. E.T.S. de Arquitectura
Universidad de Navarra 31080 Pamplona
Tel. 948 425600 (ext. 802730) spetsa@unav.es
www.unav.es/arquitectura/publicaciones

COORDINACIÓN EDITORIAL / EDITORIAL COORDINATION

Jorge Tárrago Mingo
jtarrago@unav.es

COMISIÓN CIENTÍFICA / SCIENTIFIC REVIEW 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 Oyázzun
FADU. Pontificia Universidad Católica de Chile
José Manuel Pozo Muncio
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

MAQUETACIÓN / GRAPHIC DESIGN

Izaskun García

TRADUCCIÓN / TRANSLATION

Martin Garber Salzberg

EDITA / EDITED BY

Servicio Publicaciones Universidad de Navarra
Universidad de Navarra - 31080 Pamplona

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN / PRINTING

Gráficas Cems S.L.

DISTRIBUCIÓN / DISTRIBUTION

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

DEPÓSITO LEGAL

1138-5596

ISSN

1138-5596

PRECIO

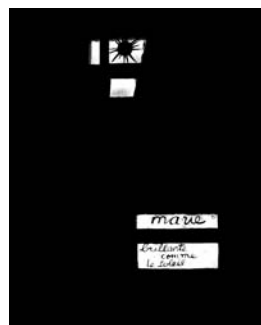
12 euros

PERIODICIDAD

Anual



Universidad
de Navarra



Fotografía de una de las vidrieras de Ronchamp. Autor: José Manuel Pozo

- 3 WHAT IS THE FUTURE OF ACADEMIC PUBLISHING?
Jorge Tárrago Mingo
- 7 NOTAS SOBRE RONCHAMP: LO OCULTO Y LO SAGRADO
Juan Miguel Hernández León
- 17 DE LA VIVIENDA DEL ENSANCHE A LA “CASA” DE MITJANS
Félix Solaguren-Beascoa
- 29 LUCIA MOHOLY-NAGY. CARTAS CRUZADAS EN EL ENTORNO DEL GATCPAC
Alfons Puigarnau / Oriol Vaz-Romero Trueba
- 37 EL MÓDULO HELE DE RAFAEL LEOZ. UNA HISTORIA DE CONTRADICCIONES:
DEL ÉXITO INTERNACIONAL A LA DIFÍCIL RELACIÓN CON LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA
Jesús López Díaz
- 51 MARCEL BREUER Y EL SUEÑO DE LA CABAÑA AMERICANA
Aurora Fernández / Luis de Fontcuberta
- 61 UNA CASA DEL FUTURO FINLANDESA A ORILLAS DEL MEDITERRÁNEO
Mónica Mateo García / Carlos Pérez-Carramiñana
- 71 REVISITANDO A SCHINDLER, COMPRENDIENDO A GEHRY, LOS ÁNGELES 1921-1978
Carlos Labarta Aizpún
- 81 PACO GÓMEZ: FOTÓGRAFO DE LA REVISTA ARQUITECTURA
Amparo Bernal López-Sanvicente
- 89 APUNTES PARA UNA VALORACIÓN DEL RETRATO FOTOGRÁFICO DEL ARQUITECTO:
PACO GÓMEZ Y JUAN DANIEL FULLAONDO
Iñaki Bergera Serrano / Lucía C. Pérez Moreno
- 99 LAS REVISTAS DE ARQUITECTURA (1900-1975):
CRÓNICAS, MANIFIESTOS, PROPAGANDA
Héctor García-Diego Villarías
- 105 PREMIO JAVIER CARVAJAL 2012
NOTAS SOBRE CULTURA ARQUITECTÓNICA BRITÁNICA 1945-1965
Kenneth Frampton
- 118 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.

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.

Ra, Revista de Arquitectura contents are on-line in: <http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/11382>

NOTAS SOBRE RONCHAMP: LO OCULTO Y LO SAGRADO

Juan Miguel Hernández León

La capilla de Notre Dame du Haut, en Ronchamp, acogida con estupor por la crítica contemporánea, supone para Le Corbusier la posibilidad de realizar una obra paradójicamente autobiográfica, pero, al mismo tiempo, de apertura hacia una concepción de la modernidad que asume los postulados de la fenomenología, y de la dimensión antropológica de lo sagrado. Más allá de una racionalidad epidérmica, amplía el repertorio formal de la nueva arquitectura, anticipando la actual hibridación de la disciplina.

Palabras clave: *Inefable, dialéctica de las formas, cultus/colere, horizonte de espera, forma alegórica*

Keywords: *Ineffable, dialectics of forms, cultus/colere, expecting horizon, allegorical shape*

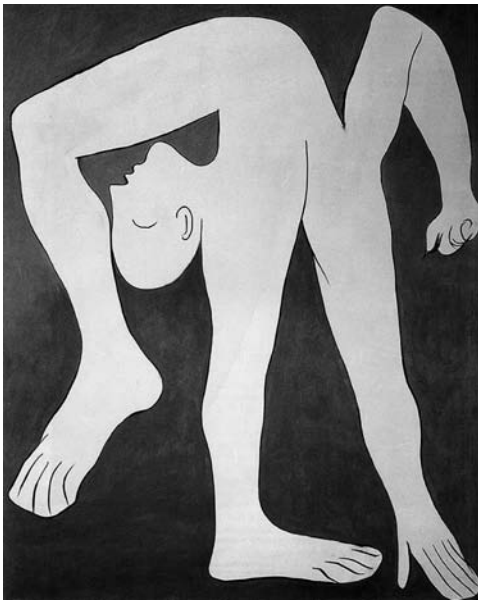


Fig. 1. Le Corbusier, Chapelle Notre Dame du Haut, Ronchamp, 1950-1955 (Fotografía del autor).

Todos los momentos son nuestro momento, y aún así no es Historia, o cronología, lo que se acumula sin síntesis, sino como configuración irresoluble para activar el sentido delante del tiempo. Y si esto es válido para acelerar la función de la memoria en el despliegue con el que la obra (de arte) nos afecta, también, de alguna manera, lo es para abordar ese entramado conceptual que constituye lo que hoy llamamos *teoría de la arquitectura*. ¿O quizás teorías de la arquitectura?

Transferencias de conceptos que cuestionan el carácter *interno* de la disciplina, su supuesta autonomía como teoría y práctica, y nos conducen a un contaminado territorio donde podemos preguntarnos sobre la cualidad y naturaleza de la reflexión arquitectónica. Una *teoría* que trabaja con los deshechos, ¿O mejor fragmentos?, que se revelan como operativos, cuando no críticos, en el ámbito de la disciplina.

¿Pero es la teoría, *thean-óran*, ese ver la mirada del ser *que sale al encuentro*? En todo caso un ver desde la totalidad, una forma extensiva, completa, del estar-en-el-mundo. Un significado originario que, para Heidegger, desaparece en la traducción latina de la *theoria* por *contemplatio*, lo que conduce a una mirada que separa, que fragmenta la presencia de lo real en cuanto que establece distancias y acota territorios.



2

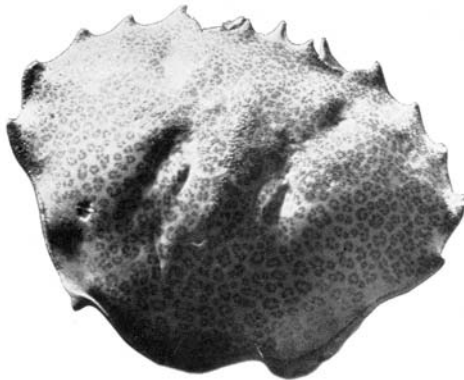
Escuchemos a Heidegger: “Ahora bien, ‘la teoría’ como la cual se muestra la ciencia moderna, es algo esencialmente distinto de la griega. De ahí que cuando traducimos ‘teoría’ por *Betrachtung*, le damos a la palabra ‘observación’ un significado distinto, no un significado inventado de un modo arbitrario sino el que tiene originalmente. Si tomamos en serio lo que la palabra alemana nombra, entonces conocemos lo nuevo que hay en la esencia de la ciencia moderna como teoría de lo real”.

Observar, contemplar, sería, en principio, un mirar desafectado y que no afecta a lo que se mira; pero esta acepción es obviada por la función de la teoría en la ciencia moderna, que aspira a una reelaboración de lo real.

Dos características, por tanto, del sentido que damos a la *teoría*, serán las de separación y de elaboración de los fenómenos, u objetos, sobre los que, en apariencia, reflexionamos. La *teoría* zonifica el ámbito de lo observado, que no deja de ser lo circundante, en el sentido del mundo reconocido, y, de ese modo, resistente a la fragmentación con la que se le *violenta* mediante la *elaboración*.

¿Y no son acaso aquellas *transferencias* un reconocimiento a la conveniencia de un estar en un lugar de donde algo fue ignorado? Pues en castellano *transferencia* tiene el significado de *trasladar* o *transmitir*, conservando su origen latino en las palabras *transferre* y *ferre* (llevar), y, también, de *translatu*, una *acción de transportar*. Lo que exige una voluntad del hacer.

|



3

Fig. 2. Pablo Picasso, L'acrobat 18 janvier 1930 (Musée Picasso, París).

Fig. 3. Imagen de un caparazón de cangrejo como fue publicado en *Ronchamp*, Gisberger, Zurich, 1957, p. 94.

Una figura distorsionada por la disposición de las extremidades y la cabeza, un monstruoso equilibrista que Picasso denominó *18 janvier 1930*, quizás avisando, o avistando, el apocalipsis representado en el *Gernika*. Una imagen utilizada en las aportaciones de Bataille a la revista *Documents*, en la amplia iconografía que como imágenes dialécticas confrontaban analogías captadas por la objetividad de la fotografía, y que fue reutilizada por Georges Didi-Huberman como portada de su libro *La ressemblance informe*. Un parecido o semejanza que parece liberar a las *similitudes* en infinitas variaciones encadenadas por la servidumbre a la mimesis.

El *gai savoir visuel* de Bataille, un juego de semejanzas y diferencias entre las imágenes, respondiendo a una estrategia de *des-composición*, de transgresión sistemática de las convenciones formales. Un juego en el que el diálogo entre imágenes de distinta naturaleza pero ligadas por analogías figurativas, conduce a la comprensión de que se trata de un montaje visual, en el que el sentido reside en la *relación* que se establece; o, más bien, que la oposición semejanza/dese-mejanza desata una amplia serie de significados no verbales, o podríamos decir sensaciones.

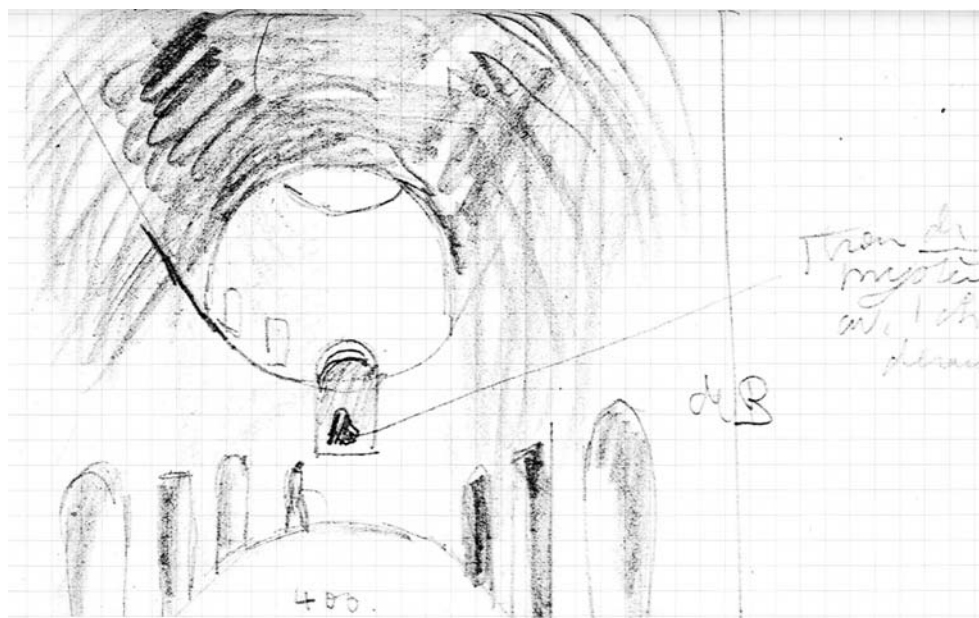
Todo conduce a aquella noción de “imagen-dialéctica” elaborada por Walter Benjamin como “sublime violencia de lo verdadero” o “imagen fulgurante”. Cuando Benjamin nos advierte que “sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticas”, está situando el sentido en aquel “relámpago” que surge de la confrontación visual, donde la ambigüedad nos ofrece una apertura inquietante. Una imagen “des-figurativa”, que intenta abandonar la referencia mimética, un vacío relleno por la tensión entre lo nuevo y lo arcaico, la que proviene de una atmósfera recargada de temporalidad:

“Sin duda que no es que lo pasado venga a volcar su luz en lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en la cual lo sido se une como un relámpago al ahora para formar una constelación. Dicho en otras palabras: imagen es la dialéctica en suspenso. Pues así como la relación del presente respecto al pasado es puramente continua, temporal, la de lo sido respecto del ahora es en cambio dialéctica: no es curso, es imagen, y se produce en discontinuidad”¹.

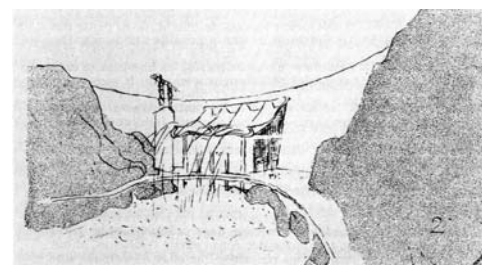
Esta es la nueva diferencia que establece una obra de arquitectura como la *chapelle de Ronchamp*, significativa tanto en la trayectoria de Le Corbusier, como por la aparente *discontinuidad* que provoca en la versión canónica de la modernidad. También *des-composición* de elementos heterogéneos; desde la geometría de los muros, que abandonan la retícula geométrica para individualizarse en un juego de concavidades y convexidades en respuesta a las sugerencias del paisaje, hasta esa autonomía de la cubierta que parece flotar sobre los cerramientos.

Montaje de las referencias de distinto origen reconocidas por el propio autor, (un caparazón de cangrejo recogido en la playa de Long Island, inspirador de la cubierta, entre la colección de objetos *à réaction poétique*, el sistema de iluminación natural de las capillas, que provienen de los croquis del *Serapeum* de la villa Adriana realizados en su viaje de 1911, o la gárgola referen-

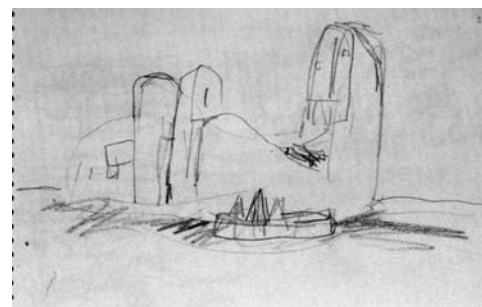
1. BENJAMIN, Walter, *Libro de los Pasajes*, Vía láctea n. 3, Ed. Akal, Madrid, 2005.



4



5



6



7



8

ciada en sus dibujos de la presa de Chastang), pero que obligan a una estrategia de *deformación*, dificultando la tradicional articulación de los elementos en la composición clásica.

Una posible “dialéctica de las formas” en el sentido de una “contaminación” entre elementos formales diferentes, un *écart*, según la definición de Bataille, una relación paradójica, expresada al mismo tiempo por el contacto y el contraste. Y nada mejor para ilustrar este concepto que las imágenes utilizadas por el mismo Georges Bataille; la reproducción de los grabados de aquel tratado del siglo XVIII, *Les Écart de la Nature*, donde una serie de figuras *monstruosas*, nos ofrecen, en la yuxtaposición de sus miembros, un nuevo tipo de relación figurativa.

La cualidad adherente, o de *fusión incompleta*, de estas imágenes nos hablan de una distinta estrategia formal, la que pone en cuestión el estatuto convencional de la forma. Una inquietante manera de utilizar la *semejanza* que parece subvertir el objetivo fundamental de la mimesis; es decir, la *representación*.

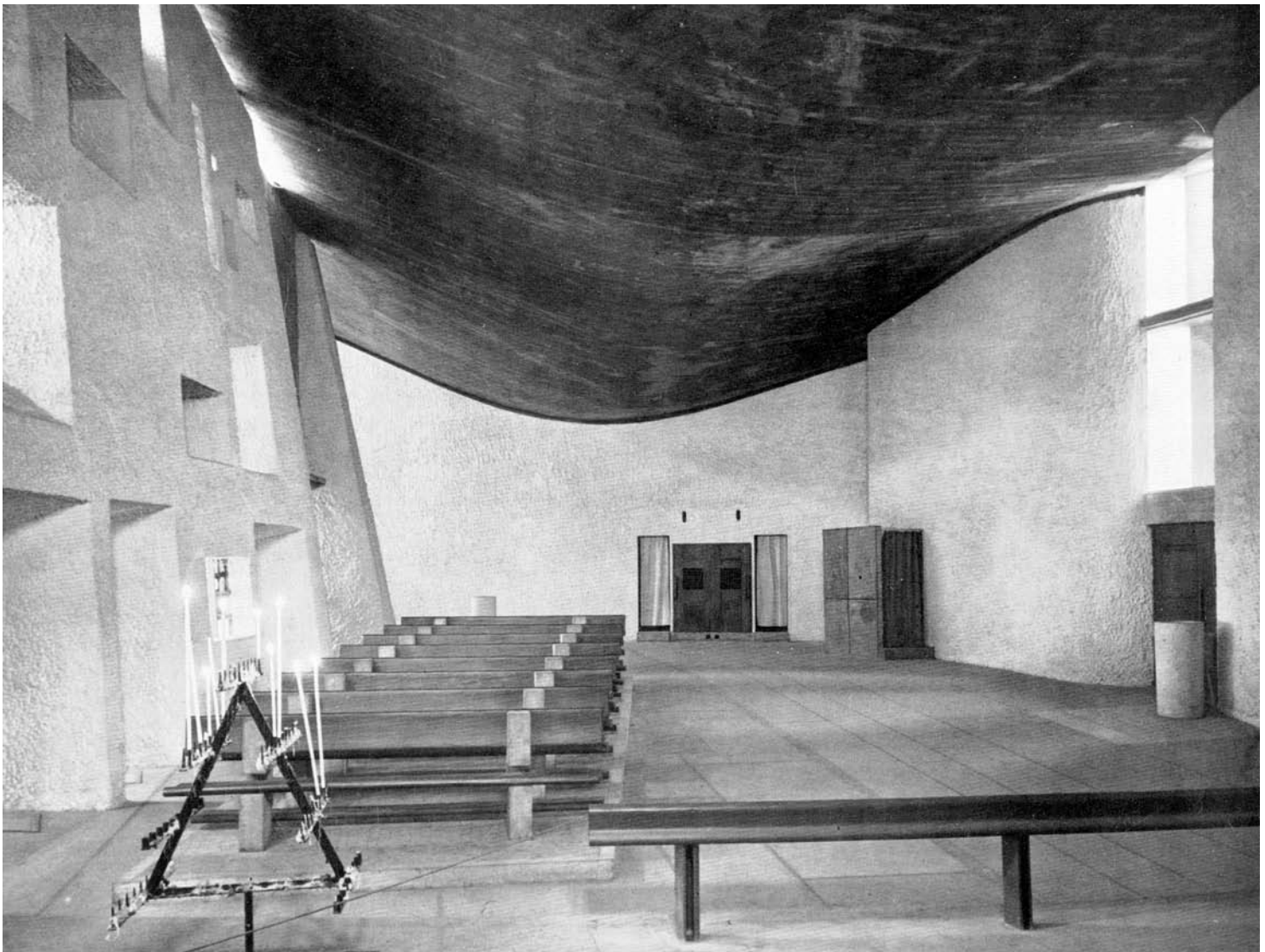
Fig. 4. Trou de mystère. Voyage d'Orient. Carnet 5. (Tomado de *Voyage d'Orient. Carnets*, Electa/Fondation Le Corbusier, Milano/Paris), 2002.

Fig. 5. Croquis hecho por Le Corbusier de la presa de Chastang. (Tomado de PAULY, Danièle, *Le Corbusier: la Chapelle de Ronchamp*, Birkhäuser, Basel, 1997).

Fig. 6. Croquis del alzado oeste (Carnet J35). (Tomado de PAULY, D., *Le Corbusier: la Chapelle... cit.*).

Fig. 7. Capilla sudoeste (Fotografía Lucien Hervé, tomado de *Ronchamp*, Gisberger, Zurich, 1957, p. 33).

Fig. 8. Geneviève Regnault, *Les écarts de la nature ou recueil des principales monstruosités*, 1775. (Reproducido en *Documents*, n. 2, 1930, p. 80).



9



10

Fig. 9. “Le sol de la chapelle descend avec le sol même de la colline dans la direction de l’autel” (Tomada de *Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35, Oeuvre Complète 1952-1957*, Troisième édition augmentée, Editions Girsberger, Zurich, 1957, p. 35).

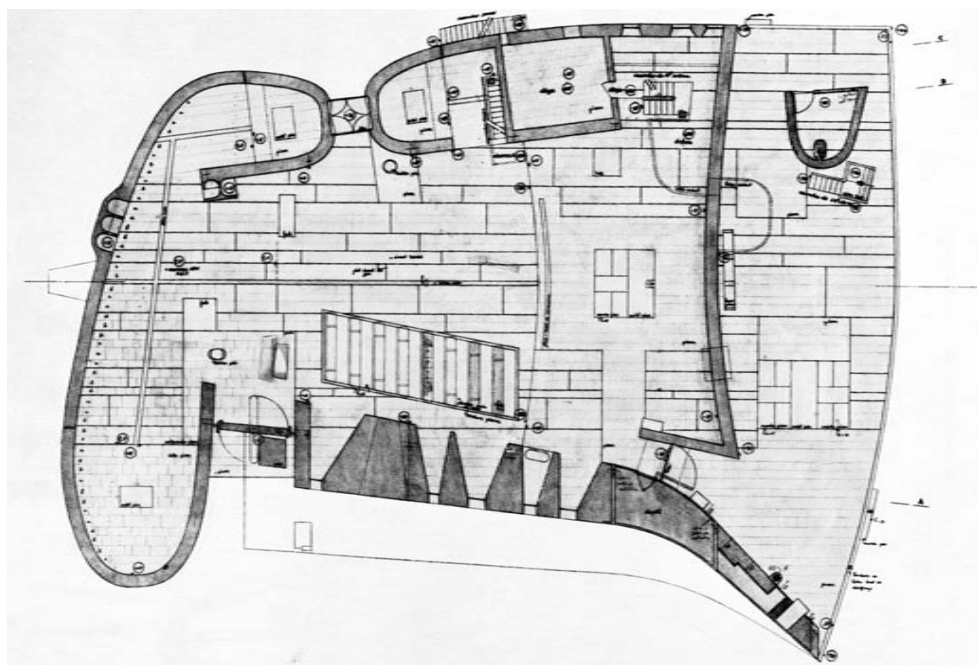
Fig. 10. Stonehenge.

2. VITIELLO, Vincenzo, “De lo Sagrado: ocaso y regreso”, en DÍEZ DE VELASCO, F.; LANCEROS, P. (eds.), *Religión y Mito*, serie Pensamiento, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2010.

¿De qué manera resulta *monstruoso* el proyecto de Ronchamp? En 1956, un año después de la finalización de las obras, James Stirling publicaba un artículo sobre Ronchamp, con el subtítulo de *La capilla de Le Corbusier y la crisis del racionalismo*. Esta entonces última obra de Le Corbusier, le provocaba la impresión de “un inesperado encuentro con una desnaturalizada configuración de elementos naturales tal como los anillos de granito en *Stonehenge* o los dólmenes en *Britania*”. Para Stirling se trataba de una inversión de la cualidad tectónica de aquellas referencias “arcaicas”, denotada en la cualidad etérea o antigravitatoria de la construcción, inducida por la “equivoca naturaleza” de los muros. Ronchamp, “expresión pura de la poesía”, parece señalar un camino ajeno a las premisas de la racionalidad moderna el que acepta la inclusión de fragmentos heterogéneos, extraídos de la construcción popular, *objects trouvés* o citas de la arquitectura histórica, en convivencia con aquellos principios de la nueva arquitectura.

La coincidencia de la mayoría de los críticos está en realzar el carácter “brutal y arcaico” de la obra, confirmando la ambivalencia de su significado, oscilante entre la presencia de lo primitivo y la voluntad de modernidad; pero, sobre todo, de la dialéctica entre una concepción de lo sagrado que se expresa en el ritual organizado, y la que emana de la confrontación individual.

Nos dice Vincenzo Vitiello que “la vuelta de la memoria de lo Sagrado tiene lugar sin que se desee o se programe; sucede por un hecho exterior”². Y sobre esta relación entre memoria y experiencia de lo sagrado, necesariamente ligada al reconocimiento de una “temporalidad” que ya no es nuestra, escribe estas significativas líneas:



11

“De pronto nos asalta la memoria de un lugar lejano en el tiempo: *Selinunte*. Columnas rotas y esparcidas acá y allá, algunas en pie, otras caídas y superpuestas, gradas poco distantes, restos intactos de un lado del templo, arquitecrales en vilo sobre inciertos apoyos, piedras esparcidas por todas partes, pero con signos de antiguo trabajo humano, sobre un terreno arenoso, que un sol de fuego, infinitamente distante, indiferente, atraviesa, y a su lado el mar en calma, indolente, con la respiración siempre igual de olas lentas, como por antiguo cansancio. El reino de una casualidad total, que nada agita. Ha pasado un viento y no ha doblado las plantas, ha tirado columnas, y muros, y aras. Y no soplaba desde lo alto, ni desde abajo: desde el Cielo o desde la Tierra, o desde el abismo. Soplaba desde fuera. Un fuera sin lugar, fuera de lugar. Fuera del espacio. Este fuera sin lugar, este viento lejano, es ahora, está presente. La memoria invade nuestro presente. Y nos transmite el sentido de la fragilidad del tiempo, no solamente del nuestro- tiempo tout-court”³.

Si en esta extensa cita es la *ruina* lo inorgánico que condensa lo que era orgánico, la que concita la presencia de lo *o-culto*, en Ronchamp será la arquitectura la que nos aproxime a lo *ine-fable*, en cuanto ya no es, como proyecto, sólo un abrir *espacio* (*raumgeben*) sino que pretende ser una *ordenación espaciante* (*Einräumen*). Una espacialidad que elude lo *temático*, lo que se entrega al cálculo y la medida, y atiende a los caracteres de *des-alejación* y *direccionalidad*.

Sobre esta condición de lo sagrado como *culto* que nos asoma a lo *o-culto* es consciente el mismo Le Corbusier. El 10 de junio de 1956 escribe una carta a l'Abbé M. Ferry:

“On commence soit à dénoncer Ronchamp comme une décadence de Corbu retournant à l'art de 1900 ou alors on me reporte aux chrétiens préhistoriques, soit 5.000 ans avant Jésus Christ. Cette dernière hypothèse n'est pas si mauvaise, car le sentiment du Sacré existait certainement alors, et les académies n'étaient pas encore nées”.

Un lugar de *culto* (*cultus/colere*) es un lugar obrado, donde el origen, en la acepción de Benjamin, se hace presente: “Porque, en efecto, el origen no designa el devenir de lo nacido, sino lo que les nace al pasar y al devenir. El origen radica en el flujo del devenir como torbellino, engullendo en su rítmica el material de su génesis”. La capilla de Ronchamp insinúa un modo de relación temporal donde el anacronismo ejerce como tema dominante. Ni la disposición basilical de la planta ha desaparecido en su totalidad con la deformación espacial, ni la fisura intencional en la línea de apoyo, que abunda en la idea antigravitatoria de *flotación* de la cubierta, niega la relación tectónica entre elementos de soporte y de descarga, ni la acumulación de referencias nos indica otra cosa que el sentido de *ressemblance informe* que constituye lo fundamental de esta vía de rechazo de lo *figurativo*.

II

En *El origen del Trauerspiel alemán*, Walter Benjamin defiende que la alegoría es la forma por excelencia asimilable a la posibilidad de producir “imágenes dialécticas”, ya que a diferencia del “símbolo”, tiene un valor crítico y es ajena a la mimesis, es “des-figurativa”.



12

Fig. 11. Planta tomada de *Le Corbusier et son atelier...*, cit.

Fig. 12. Croquis tomado de *Ronchamp*, op. cit., p. 90.

“La alegoría se reconoce en ello mucho más allá de la belleza. Las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que la ruina en el reino de las cosas”. La forma alegórica tiene su plenitud en el Barroco, pero no olvida su deuda con el lenguaje arcaico, “en un entrecruzamiento peculiar de naturaleza e historia”, y anticipa las leyes del *montaje*, en cuanto dialéctica de imágenes, ya que sus signos, huérfanos de significado propio, despliegan su sentido en la articulación de los fragmentos. Expresión del lenguaje, que recurre a la ambigüedad, a lo instantáneo, como un destello, o relámpago, que “ilumina de pronto la noche”, según la cita de Creuzer que utiliza Benjamin.

Porque un fragmento de escultura, como al que podía referirse Winckelmann como huella de una totalidad clásica, es en realidad *physis* sensible, fragmento significativo. Como en otra cita de Hermann Cohen, recogida en el mismo texto sobre el *Trauerspiel*, se describe:

“...en efecto, la ambigüedad, la multiplicidad de significados, es rasgo fundamental de la alegoría; la cual está orgullosa, como lo está el Barroco, de la riqueza de sus significados. Más esta característica ambigüedad es también la riqueza del derroche; la naturaleza al contrario, según las viejas reglas de la mecánica, se encuentra sometida a la ley del ahorro. La ambigüedad, por tanto, es siempre la contradicción de la pureza y la unidad del significado”.

En su rastreo de los orígenes de la modernidad, Benjamin encuentra en el ideograma alegórico un precedente de la “dialéctica negativa”, la que no ignora lo arcaico, sino que experimenta con su legado, “pieza a pieza”, para combinarlas en una construcción sin síntesis, cuya visión completa es ahora *ruina*. Una dimensión doble de *pathos* para la alegoría, la de la melancolía de la pérdida en el ejercicio de la mirada, y la de la *ironía* en la voluntad de superar ese sentimiento de pérdida: “La ironización de la forma de representación es en cierto modo la tempestad que levanta (*aufheben*) el telón frente al orden transcendental del arte, develándolo al mismo tiempo que devela la obra que mora en él como misterio”.

La modernidad pues, no ignora sus sueños arcaicos, sino que los devuelve como ruina, como *origen-torbellino* en el flujo temporal. Ronchamp, también, como práctica alegórica en la conjunción de sus elementos es un *montaje* de piezas que anticipan, en su estrategia de articulación, ya no estrictamente *discontinua*, en aquél *écart* orgánico, un estatuto distinto para la Forma.

Cuestión sobre la que Gilbert Simondon, cuyo pensamiento tuvo tanta presencia en la filosofía vitalista de Deleuze, ha aportado su análisis del proceso de individuación:

“Existen dos vías según las cuales puede ser abordada la realidad del ser como individuo: una vía sustancialista, que considera el ser como consistente en su unidad, dado a sí mismo, fundado sobre sí mismo, inengendrado, resistente a lo que no es él mismo, y una vía hilemórfica, que considera al individuo como engendrado por el encuentro de una forma y de una materia”⁴.

Y con su concepto de “metaestabilidad” propone superar el dualismo clásico entre lo “estable”, o equilibrio alcanzado en un sistema cuando todas las transformaciones posibles se han realizado y no existe ninguna otra fuerza, y lo “inestable”, estado precario de equilibrio.

Lo “metaestable”, por tanto, daría razón de aquellas relaciones de singularidades, o elementos, heterogéneas que contienen la posibilidad de “energía potencial”, en contraposición a la noción clásica de estabilidad, expresada en lo tectónico, y que tiene su correlato en la aspiración a la unidad formal.

Este análisis de la deformación variable, (*monstruosa*), permite una nueva analogía, la que está basada en un proceso continuo de *diferenciación*, originado por la *heterogeneidad* de los componentes de un cuerpo o de una composición. En este caso, el contorno de los objetos, (se entiende, la Forma sometida ahora a un proceso evolutivo de adaptación), sufre las transformaciones necesarias como respuesta a los requerimientos del contexto en el que están incluidas y a la naturaleza de un sistema interno siempre inestable, por lo que la *superficie* del objeto (o lo que es lo mismo su *apariciencia*) posee una condición activa, a diferencia de la unidad pasiva y estabilizada del modelo tectónico.

III

La capilla de Ronchamp es un *horizonte de espera*, la expresión de una *lejanía* que resulta *des-alejada* (*Ent-fernung*), al reconocer en el paisaje que la circunda como un *mundo* densificado de relaciones.

4. SIMONDON, Gilbert, *La individuación*, Editorial Cactus y La Cebra, Buenos Aires, 2009.

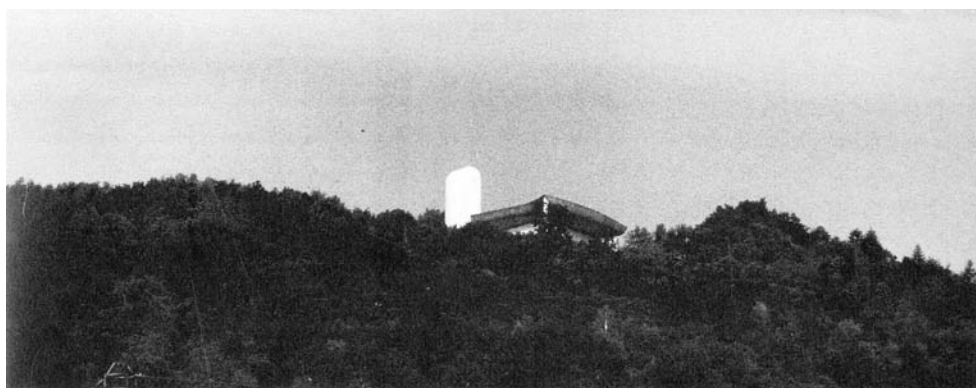


Fig. 13. Vista del paisaje de Ronchamp. (Tomado de CURTIS, W., *Le Corbusier, Ideas y Formas*, Blume, Madrid, 1987, p. 177).

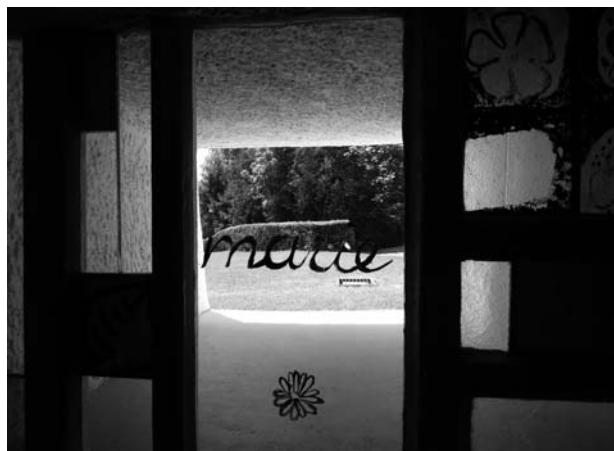
Fig. 14. Croquis general de la planta de Ronchamp con la explanada Este y la pirámide. (Tomado de PAULY, D., op. cit.).

Fig. 15. Vidriera. (Fotografía del autor).

13



14



15

Heidegger identificó, y distinguió, aquella “espacialidad de lo a la mano (*Zuhandenheit*) y la espacialidad del estar-en-el-mundo”. Y si la primera tiene la característica de la cercanía direccionada que constituye lo circundante, la segunda contiene el “verdadero mundo” en el cual el “Dasein en cuanto existente está desde siempre”⁵.

Ronchamp, cuya importancia biográfica para Le Corbusier es indudable, se nos ofrece como un *lugar* donde no sólo el territorio, sus orientaciones, la ampliación del campo óptico que establece en torno a su arquitectura, la huella material en su deformada geometría al recibir la atracción del paisaje que la circunda, o la correspondencia entre los recorridos de los peregrinos y la disposición de la planta, acompasada a la movilidad y al recogimiento, sino, también, un *lugar* densificado por la memoria, el mito, y una doble historicidad: la de una identidad colectiva y la compuesta por la estratificación de los acontecimientos de un relato subjetivo. Memoria hecha piedra, u hormigón, mediante una arquitectura ante la que la crítica excluyente, aquella sólo interesada en la verbalización de lo evidente, queda en suspenso por la imposibilidad de *decir* lo *in-decible*.

Unos días después de la inauguración de Ronchamp, Le Corbusier escribe a su *oculta* amiga Marguerite Tjader Harris:

“Acabo de inaugurar la capilla de Ronchamp. Tal vez no sea tan hermosa como el convento en Vikingsborg, que fue materialmente y espiritualmente inspirado por ti...; Tienes una visión, y eso es raro! Pero sabes muy bien que aquí en la tierra los hombres no consiguen todo lo que ellos desean (ni las mujeres); más tarde hablaremos de ello cuando nos encontremos en las Regiones Superiores. Pero mientras tanto espero verte otra vez en este mundo”⁶.

Han pasado muchos años desde su primer encuentro con Marguerite, cuando viajó a los EE.UU.; de aquella despedida supuestamente definitiva pero que resultó sólo el comienzo de una larga, e intermitente al mismo tiempo, relación.

También, algún tiempo antes con motivo del ochenta cumpleaños de su madre, Le Corbusier le escribe: “pensaremos mucho en nuestra querida mamá, tan gloriosa y radiante”. Y estos adjetivos quedarán grabados en las vidrieras de Ronchamp como cualidades de otra María.

5. HEIDEGGER, M., *Ser y Tiempo*, ed. Trotta, Madrid, 2009.

6. WEBER, Nicholas Fox, *Le Corbusier. A life*. Alfred A. Knopf, New York, 2008.



16

Fig. 16. Imagen interior de la capilla de Ronchamp hacia el altar. (Tomado de *Le Corbusier et son atelier...*, cit., p. 33).

Fig. 17. "La toiture faite de deux dalles minces de béton de six centimètres d'épaisseur, parallèles et distantes de 2m 26, liées sur cette hauteur par six poutres maîtresses" (Tomada de *Ronchamp*, Cahiers Forces Vives, Desclée de Brouwer, Paris, 1957, p. 65).

Fig. 18. Portada de LE CORBUSIER, *Poésie sur Alger*, Éditions Falaize, Paris, 1950.

La pequeña iglesia de peregrinación encierra, y aglutina, tantas referencias biográficas y antropológicas que exigen a una aproximación crítica entenderla como una propuesta donde memoria e historia se entrelazan en un tejido inseparable.

Ronchamp es un nombre derivado de la locución latina *romanorum campus*, un toponímico que nos indica la cercanía de un antiguo camino y campo romanos, así como la posible existencia de la localización de un templo dedicado al culto solar. Este mito solar determina la apreciación del lugar que realiza Le Corbusier sobre el terreno donde se levantará la nueva capilla de peregrinaje; una colina cuya memoria retiene la dimensión de lo sagrado, en su acepción de lo *o-culto*, en un primitivo *culto* posteriormente transformado, de manera sincrética, en el culto medieval a la Virgen. Y por último, territorio bombardeado por los alemanes en 1944, con lo que la reconstrucción de la ruina quedó ligada a la idea simbólica de una Francia liberada.

Tras su ruptura con Ozenfant, en 1925, la obra plástica de Le Corbusier experimenta una profunda renovación; aquél conjunto de *objects-types* articulados por el orden geométrico de base ortogonal, que constituían los invariantes de la gramática purista fue sustituido por la representación de lo orgánico, por la presencia naturalista del cuerpo desnudo o de la deformación abstracta, es decir pictórica, de aquellos *objects à réaction poétique*.

En el año 1926 Le Corbusier realiza, para Marcel Levaillant una serie de acuarelas sobre el circo y el *music hall*. En la última de ellas, la número 50, el artista se retrata a sí mismo perplejo, en el gesto de rascarse la cabeza, mientras contempla las figurillas de las mujeres desnudas que realizan acrobacias con los pinceles que descansan en el vaso que está sobre la mesa de trabajo: el *pathos* del explícito erotismo de las acróbatas y danzarinas que despliegan una actividad frenética en permanente *danger de mort*.



17

Como nos recuerda Giorgio Agamben, existe un grabado de Focillon de 1937 que representa un acróbata que oscila colgado de un trapecio sobre la pista de un circo. El autor escribió en la parte inferior el título: *la dialectique*. Una constelación, dialéctica e intensiva, capaz de relacionar un instante del pasado con el presente⁷.

El proyecto de Ronchamp, elaborado cuidadosamente en sus cuadernos de apuntes, recrea la mayoría de los temas presentes en su obra; las *formas acústicas* contemporáneas de la serie de esculturas Ubu y Ozon, con la ambigua continuidad entre interior y exterior, la polisemia de una cubierta cuyo significado oscila entre el *objet à réaction poétique* (el caparazón de cangrejo), el casco de barco o la estructura del ala de avión.

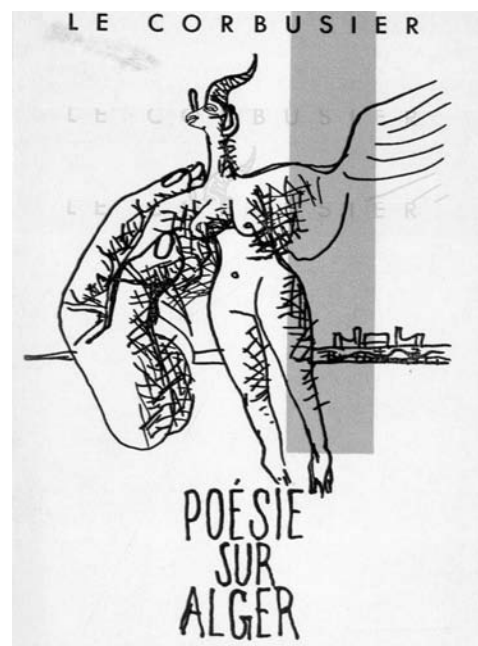
La composición global de la capilla de Ronchamp posee la cualidad de la Licorne, como denominaba Le Corbusier a esa figura opuesta al Unicornio, y que aparece en la portada de *Poésie sur Alger*, uno de los arquetipos recurrentes en su obra. Lo encontramos en el mural realizado en el Pabellón de Suiza en París, y forma parte del elenco alegórico del *Poème de l'Angle Droit*⁸. Figura femenina con rasgos de un capricornio, mito bisexual de la poesía que reclama como instrumento de regeneración arquitectónica: “Elles sont malades parce que la poésie avait quitté depuis de générations le coeur des métiers”, escribe Le Corbusier a propósito de la crisis de las ciudades, en aquel libro donde relataba su fracasada relación con Argel.

Y en uno de sus cuadernos de viaje sobre la experiencia en la India, contemporánea de Ronchamp, deja unas notas:

“Los instrumentos astronómicos de Delhi... señalan el camino: vuelven a unir a los hombres con el cosmos... Adaptación exacta de las formas y los organismos al sol, a la lluvia, al aire... esto entierra el Vignola...
La Maison Fille du Soleil
...Et Vignole-en fin-est foutu!
Merci!
Victoire!”

Desde su retiro en Roquebrune-Cap-Martin, en febrero de 1955, Le Corbusier traslada a Marguerite Tjader Harris su impresión sobre Ronchamp: “una cosa inefable (indecible), la considero como una aparición de hace 2000 años. De un cristianismo que por suerte aplastó a Roma”.

Poco antes de la inauguración, Le Corbusier escribe a su madre, para indicarle que es mejor que visite Ronchamp una vez pasados los actos previstos, “Roma tiene sus ojos puestos en mí... He hecho una obra peligrosa...”, y además Le Corbusier teme el reproche religioso o identitario: “Somos protestantes...” (“*Wir Schweizer*”)⁹.



18

7. AGAMBEN, G., *Ninfas*, ed. Pre-textos, Valencia, 2010.

8. HERNÁNDEZ LEÓN, J. M., “La atracción del abismo”, en *Le Corbusier y la síntesis de las artes*, (catálogo de la exposición *El poema del Ángulo Recto*), Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006.

9. WEBER, Nicholas F., op. cit.

El 25 de junio de 1955, la capilla se abre al público. Le Corbusier, rodeado de las autoridades locales y con el arzobispo de Besançon como testigo, elabora un corto pero significativo discurso: "...Construyendo esta capilla, deseo crear un sitio de silencio, de oración, de alegría interior. El sentimiento de lo sagrado ha animado nuestro esfuerzo. Algunas cosas son sagradas, otras no, al margen de que sean o no religiosas..."

Una concepción individual de lo sagrado, que surge de la tensión dialéctica entre lo *tangible* y lo *inefable*. Y para que lo descifre, Le Corbusier describe minuciosamente a su madre cómo debe recorrer la capilla, incluso por qué puerta debe acceder.

Leemos en las *tesis sobre filosofía de la historia* de Benjamin:

"Cuando el pensamiento se detiene de repente en una constelación saturada de tensiones, provoca en ésta una sacudida en virtud de la cual se cristaliza en mónada. Es decir, todo el mundo se condensa y se presenta, paradójicamente, en los objetos vaciados de significado por la forma alegórica".

DE LA VIVIENDA DEL ENSANCHE A LA “CASA” DE MITJANS

Félix Solaguren-Beascoa

Este artículo nace gracias a un proyecto de investigación concedido por el MICINN, dentro del Plan Nacional de I+D+I, para el estudio de la obra del arquitecto Francesc Mitjans i Miró (1909-2006). El texto realiza un recorrido sobre la obra barcelonesa de Mitjans señalando los rasgos comunes existentes entre sus obras. Las primeras utilizan un vocabulario inspirado en los modelos residenciales urbanos de la burguesía inglesa y norteamericana de finales del siglo XIX y principios del XX. Los proyectos maduros, realizados en la década de los sesenta, seguirán utilizando mecanismos similares pero con una estética característica de la generación de la posguerra: Mies, Jacobsen, SOM, Saarinen o Harrison.

Palabras clave: Francesc Mitjans, casa, composición, modernidad

Keywords: Francesc Mitjans, house, composition, modernity

A principios de los años cincuenta Francesc Mitjans realizó dos conferencias. Una de ellas se realizó en el Ateneo barcelonés en 1950. La otra tuvo lugar en la sede del F.A.D. en noviembre del año 1951.

En la primera de las exposiciones, Mitjans hizo un recorrido por la arquitectura realizada en el entorno barcelonés del período correspondiente a los diez años posteriores a la finalización de la guerra civil. Utilizó ejemplos de arquitectos como Puig i Cadafalch, Sagnier, Rafols, Duran i Reynals, Florensa o Nebot entre otros. La reflexión subyacente se basaba en el concepto de decoración centrándose en tres ejes argumentales: su desconexión con la arquitectura, su falta de objetivos sociales, y la inadecuación a su tiempo. También denunciaba el alejamiento a las referencias europeas contemporáneas para recurrir a la imitación de ejemplos de más de doscientos años. Esta desvinculación entre decoración y arquitectura se podría traducir en un mayor interés de los arquitectos por la apariencia del edificio en detrimento de unas plantas más relajadas.

La tradición de la vivienda venía profundamente marcada por las realizadas hasta aquellos momentos en el Ensanche Cerdá de Barcelona. Sus características estarían condicionadas por parcelas profundas con dimensiones de fachada variables. El módulo base nace de la habitación-dormitorio cuya anchura sería sensiblemente similar al de la habitación-estar o al de la habitación-comedor. Su dimensión se puede establecer en un ancho cercano a los tres metros: dos piezas definen una fachada de vivienda de seis metros, tres piezas una de nueve, etc. Esta particularidad señalaría la categoría de la finca con todo lo que ello significaba.

La segunda característica de los edificios del Ensanche es su desarrollo en profundidad, pudiéndose encontrar ejemplos de medidas considerables. Esta condición impone el desarrollo lineal de la planta donde la articulación de las distintas piezas siempre queda mediatizada por un distribuidor o pasillo exageradamente alargado. Las piezas interiores centrales necesitarían una ventilación e iluminación natural que una serie de patios interiores solventarían. Su formalización se compatibiliza con un sistema estructural de paredes de carga alineadas y trabadas que se apean en planta baja para facilitar su posible uso comercial (Fig. 1).

Estas reflexiones de Mitjans cristalizarían en dos artículos publicados en el *Boletín de la Dirección General de Arquitectura y Urbanismo*.

En el primero llama la atención una ilustración de Llimona (Fig. 2) y que resume, irónicamente, el espíritu del mismo: en segundo término vemos una estructura desnuda de jácenas y pilares, ordenada. La fachada cristaliza con la superposición de una decoración clásica de piedra artificial para regocijo de unos propietarios que admiran su buen gusto junto a un lujoso coche.

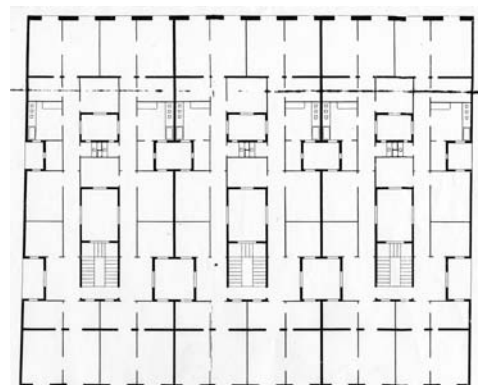


Fig. 1. Josep Vilaseca. Planta de edificio de Viviendas en la C/ Mallorca, Barcelona 1891.

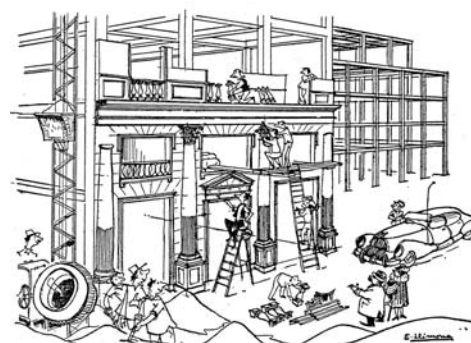


Fig. 2. Ilustración del artículo de Francesc Mitjans “Pero en nuestras ciudades no crece la hierba (Notas sobre tendencias de la arquitectura actual)”.

1. “Pero en nuestras ciudades no crece la hierba (Notas sobre tendencias de la Arquitectura actual)”, en *Boletín de la Dirección General de Arquitectura y Urbanismo*, Madrid, abril 1950; y “La arquitectura barcelonesa desde el modernismo”, septiembre 1951.

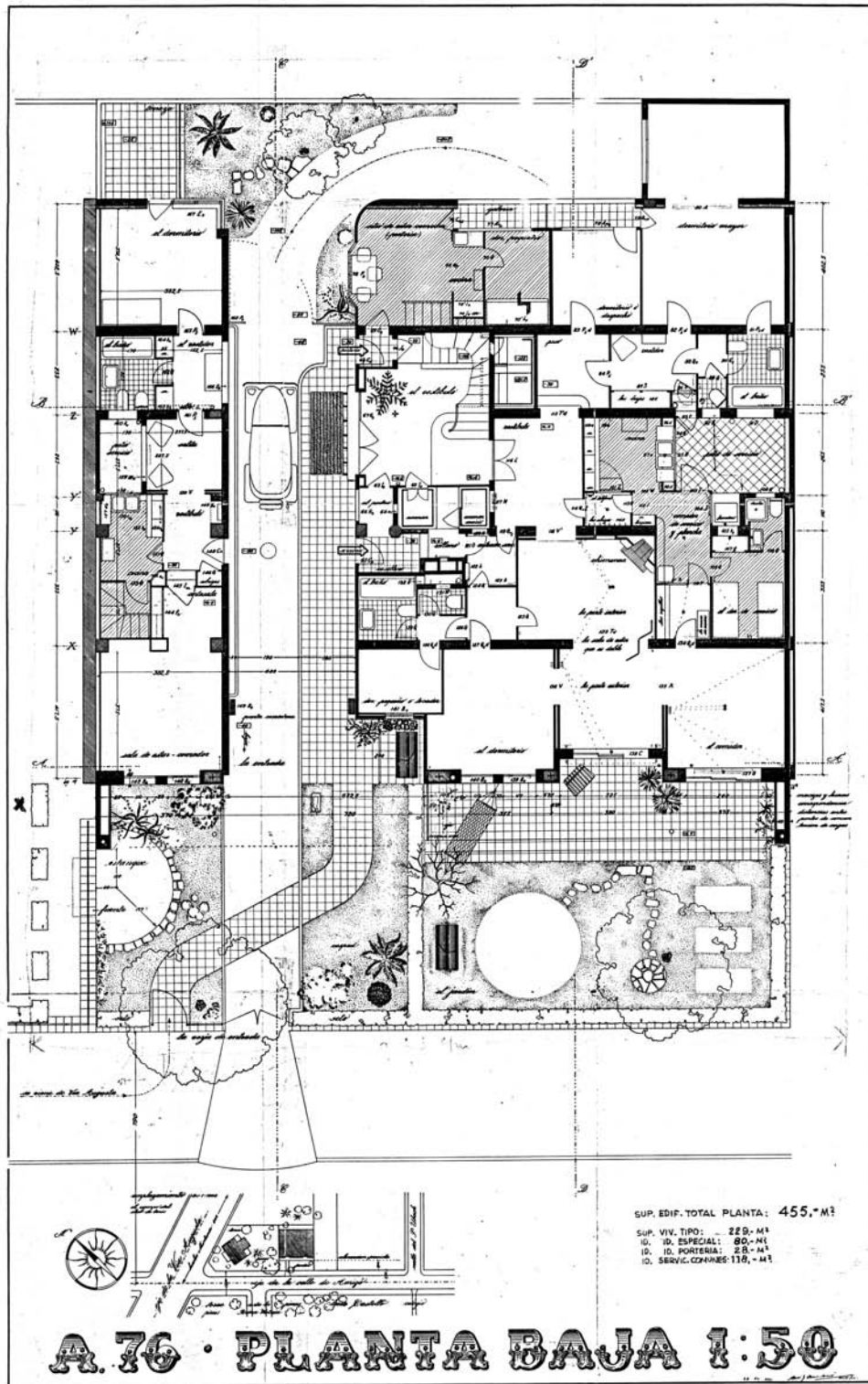


Fig. 3. Francesc Mitjans. Edificio de viviendas en la C/ Amigó 76. Vista exterior de la fachada principal. Barcelona, 1940-1943 (Archivo CoAC).

Figs. 4 y 5. Francesc Mitjans. Edificio de viviendas en la C/ Amigó 76. Planta tipo y planta baja, respectivamente.

5

El acceso al edificio se produce por la cota más alta del solar. La majestuosa entrada lo atraviesa y es tangente al núcleo de comunicación vertical de un modo similar al que encontramos en los viejos palacios del casco antiguo de Barcelona. Este paso cubierto peatonal y rodado está decorado con un aplacado de piedra y "culturalizado" con unos fragmentos arqueológicos procedentes de moldes de relieves clásicos.

El paso divide la planta baja (Fig. 4) en dos generando dos "casas" diferentes a las realizadas en las plantas superiores.

Fig. 6. Francesc Mitjans. Edificio de viviendas en la calle Pérez Cabrero 5-9. Vista exterior de la fachada principal. Barcelona, 1944-1948 (Archivo CoAC).



La escalera está especialmente cuidada. Es de madera y se realiza con volta catalana corregida solucionando las entregas y rincones con una doble curvatura. Su anchura es de 2,90 metros. El ojo central es mayor que los realizados habitualmente. Este esfuerzo constructivo exige la aparición de un pilar en planta baja formalizado en forma de cruz en homenaje a su admirado pabellón de Barcelona de 1929 de Mies van der Rohe.

La “casa” tipo tiene una profundidad sensiblemente menor a las de la época (Fig. 5). Esta decisión permite realizar sensibles mejoras. En primer lugar los habituales patios interiores típicos del Ensanche se reducen a la mínima expresión. Se limitan a los de servicio y a un patinejo de ventilación que se encuentra tras el núcleo de ascensores. La segunda consecuencia es que todas las estancias se abren al exterior.

La estructura es de paredes de carga que se apean en parte de la planta sótano para crear un garaje (algo inhabitual en la época) donde guardar la colección de coches del propietario. Pero a esta exigencia de orden requerida por el sistema estructural introduce dos variables: la posición descentrada de los huecos de paso entre estancias combinado por un tamaño similar de las habitaciones. Esta cualidad facilitará la flexibilidad en el uso.

El vestíbulo de la “casa” aparece como una recinto más y los espacios cristalizan en una sucesión articulada como una alternativa al clásico corredor lineal. Esta acertada experiencia inicial la irá aplicando sucesiva e insistentemente y a lo largo de su carrera profesional.

Otra de las características de la obra es su carácter unitario. Mitjans construye una serie de “casas” alrededor del Turó Park durante la década de los cuarenta. Mientras que los rasgos de sus plantas mantienen las premisas de la “casa” de Amigó, sus fachadas reflejan una influencia de lo que Oriol Bohigas³ determina como “fachada-mueble”, una arquitectura “*planchada*, de evidente buen gusto y de eficacia urbana” y “condicionada por una dimensión y unas proporciones insólitas pasa de revivir la arquitectura inglesa a imitar los dibujos del mobiliario inglés”.

Mitjans seguiría con atención la obra de Durán i Reynals que destacaría en la Barcelona de este período. Ésta era una arquitectura que se puede vincular a las propuestas neoyorquinas de Charles Platt⁴ o a las realizadas por McKim, Mead & White en Estados Unidos y Canadá.

La “casa” definitiva de Maestro Pérez Cabrero (1944-1948) es el resultado de la suma de tres parcelas (Fig. 6). La voluntad del arquitecto es que la fachada asuma un doble rol: una visión lejana desde el parque por encima de los árboles, y una cercana en su visión en escorzo desde la calle.

El arquitecto apuesta por una fachada plana sin las posibles distracciones que pudieran introducir salientes o balcones. Una fachada escueta y rigurosa solamente alterada por sutiles som-

3. BOHIGAS, O., “Otra vez la Arquitectura de los 40. Gracias y desgracias de los lenguajes clásicos en Barcelona”. En *Arquitecturas bis*, nn. 30-31, Barcelona, septiembre/octubre 1979.

4. *Monography of the work of Charles A. Platt*, New York, 1919.



Fig. 7. Francesc Mitjans. Edificio de viviendas de las hermanas Dubler Meyer en la calle General Mitre-Balmes. Vista exterior de la fachada principal. Barcelona, 1944-1948 (Archivo CoAC).

bras producto de las molduras de piedra artificial que contrastarán con la textura del tenso aparejo de ladrillo. De este modo el resultado final se convierte en un conjunto unitario. La estrategia compositiva manifiesta esta voluntad: un mismo zócalo, un mismo cuerpo intermedio y un mismo remate.

La disposición tripartita mantiene un estricto orden enfatizado por las líneas horizontales que separan las partes y remarcan aún más su unidad. El basamento irá modificando armónicamente sus proporciones para adaptarse a la pendiente de la calle. Los forjados son continuos y los vestíbulos asumirán su papel comodín en esa relación variable con la calle.

El hueco, la ventana, se repite obsesivamente y su presencia queda sometida al orden principal, al marcado por ese orden superpuesto de piedra artificial que magnifica su escala.

Esta voluntad queda mejor reflejada en el conjunto de viviendas Dubler Meyer, la propuesta realizada en el encuentro de las calle Balmes y la ronda del General Mitre (Fig. 7). El solar de intervención es la suma de cuatro parcelas que dan fachada a tres calles⁵.

En el alzado principal el orden clásico adquiere una mayor presencia y ayuda a jerarquizar y clarificar la disposición general del proyecto. En la composición las molduras horizontales y las pilastras de piedra artificial vuelven a marcar la separación de las partes a la vez que ensalzan el proyecto.

La contraposición entre la pendiente de la calle y la dibujada línea horizontal que separa el cuerpo bajo del intermedio se formaliza en un zócalo que está ligeramente rehundido del plano de ladrillo superior. Este pequeño detalle introduce una cierta profundidad que permite señalar su valor como soporte. Las columnas apilastradas de piedra artificial enfatizan el juego y resaltan el sentido volumétrico del plano superior aunque el rigor del estilo exige mantener el mismo elemento en todo el desarrollo de la fachada.

Para solventar esta circunstancia se recurre a un plinto bajo cada una de ellas. La columna es idéntica, el intercolumnio se somete a la composición general doblándose en las entradas y maclándose en las dos esquinas. Pero a medida que la rasante crece, el pedestal va menguando hasta desaparecer totalmente y la acera atraca directamente contra el fuste.

Contrariamente el alzado posterior, el sur, aparece desnudo, sin ningún tipo de "decoración".

A pesar de que su aspecto es aparentemente más despreocupado que las otras tres fachadas, esconde una intensidad abstracta que irá emergiendo progresivamente y marcará los grandes rasgos de su obra.

5. Al este limita con la Calle Balmes, al norte con la Avenida General Mitre, al oeste con la Calle Atenas.

Fig. 8. Francesc Mitjans. Edificio de viviendas de las hermanas Dubler Meyer en la calle General Mitre-Balmes. Planta tipo del conjunto. Barcelona, 1944-1948.



El conjunto (Fig. 8) se organiza mediante cuatro escaleras independientes con una, dos o tres viviendas por rellano. Su profundidad requiere el uso de patios y patinejos interiores; a ellos dan las áreas de servicio y algún dormitorio.

La primera escalera, la “A”, y la segunda, la “B”, tienen distinta profundidad. Son medianeras. Su encuentro se produce en la esquina de Balmes con General Mitre. En su parte trasera aparece un gran resquicio vertical que interrumpe la continuidad del hueco horizontal de la terraza corrida, la de la fachada sur, y sirve de ventilación a cuatro dormitorios y al área de servicio de la vivienda posterior de la planta “A”. Este forzado recurso se convierte en un elemento de eficacia natural y nace como fruto de desplazar un supuesto patio del interior de la planta estirándolo hasta el exterior separando, además, las dos fincas.

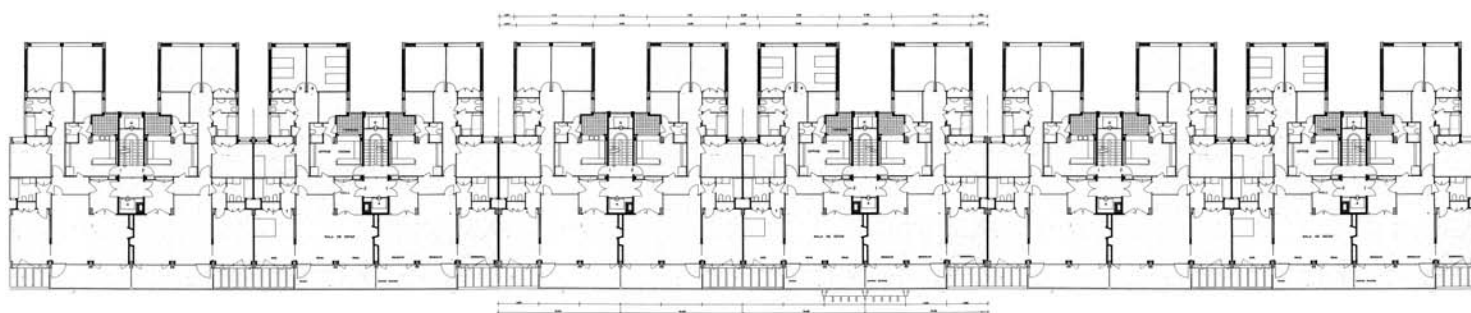
En su período siguiente y en grandes actuaciones de “casas” vuelve a aparecer este patio exterior. Su repetición sistemática modula, ordena y define la composición de las fachadas además de dotar al conjunto de un carácter unitario. La fórmula se repetirá en tres conjuntos modélicos como lo son “Seida” (1953-1960. Avda. Sarriá, 130-152), “CYT” (1959-1964. Via Augusta, 20-30), o “La Colmena” (1959-1964. Ronda del General Mitre, 115-127).

En el primer caso, el edificio Seida, la rigurosa estructura de paredes de carga ha dado paso a una retícula de pilares alineados y equidistantes únicamente alterados por la gran hendidura trasera. Este recurso vuelve a permitir la ventilación natural de todas las estancias situadas en la parte posterior: dormitorios, baños, cocina y escalera comunitaria (Fig. 9). Los patios interiores se reducen a pequeños patinejos de ventilación de los baños y aseos del centro de la planta.

La fachada principal tiene orientación sur (Fig. 10). Una terraza corrida sirve de membrana compositiva y funcional. Su formalización ajedrezada se puede relacionar con el proyecto que Breuer y Nervi realizan poco antes para la sede de la UNESCO de París. Este movimiento de la fachada será una fórmula que Mitjans utilizará en muchos de sus proyectos turísticos o de “casas” y que se generalizará a partir de la década de los sesenta.

En el edificio Seida podemos advertir que se repiten los rasgos compositivos esenciales del proyecto Dubler Meyer asumidos desde la óptica que ofrece un nuevo lenguaje: el moderno.

El basamento clásico cristaliza en un pórtico longitudinal que genera una profunda sombra que a su vez enfatiza el gran volumen elevado. Éste, a su vez, sobresale ligeramente del conjunto for-



9



10



11

mando una caja que circunda todo el movimiento compositivo de los grandes huecos de la fachada. Este resalte perimetral acota la intervención, del mismo modo que ocurre con las moldura que separa basamento y cuerpo o la cornisa que remata el conjunto de General Mitre con Balmes.

La columna también se repite en el edificio Seida (Fig. 11). Es quizá una reinterpretación del elemento clásico mediante el cambio de material y su ejecución: el aplacado de piedra artificial es sustituido por un pilar alabeado de hormigón armado. El elemento arranca con una sección circular y culmina en cabeza con una sección rectangular, sección que se mantendrá en las plantas superiores. Este pilar será el mismo en toda la zona porticada. La variación de la luz sobre la superficie alabeada ofrece una vibración equivalente a la producida por el éntasis del fuste clásico. Su estética abstracta integra en el mismo elemento la columna, el capitel y la basa por lo que se elimina la problemática del encuentro inferior con el suelo. De este modo la entrega variable en pendiente elude el conflicto al poder eliminar el plinto. Da igual la altura del pilar, la abstracción moderna lo permite. La influencia de las propuestas de Nervi bien pudieran ser el referente.

Mantener horizontal el primer forjado sin recurrir a ningún salto o escalonado en el proyecto genera una esbeltez diferente en todos y cada uno de los pilares. Ello puede provocar, inicialmente, un cierto desajuste visual. Pero su presencia moldeada es tan potente que junto a su rítmica repetición y la posición retrasada con respecto a la fachada del volumen superior corrige este posible conflicto para llegar a la percepción de que es el mismo pilar a lo largo de toda la fachada.

Fig. 9. Francesc Mitjans. Edificio de viviendas Seida. Planta Tipo. Avenida Sarrià-General Mitre. Barcelona, 1956-1970.

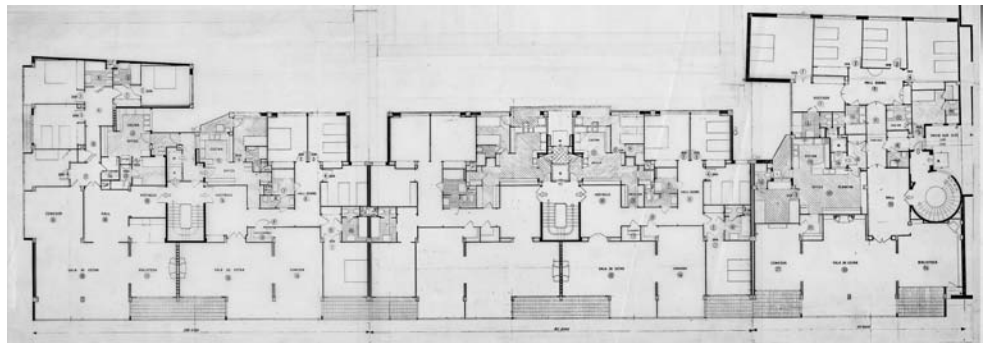
Figs.10 y 11. Francesc Mitjans. Edificio de viviendas Seida. Fachada sur y pilar de planta baja. (Fotografía: Félix Solaguren-Beascoa).



12



13



14

Fig. 12. Francesc Mitjans. Edificio de viviendas CyT. Detalle fachada. Vía Augusta 20-30. Barcelona, 1958-1960. (Fotografía: Félix Solaguren-Beascoa).

Fig. 13. Francesc Mitjans. Edificio de viviendas CyT. Vista exterior. (Fotografía: Félix Solaguren-Beascoa).

Fig. 14. Francesc Mitjans. Edificio de viviendas Cubiertas y Tejados (CyT). Planta Tipo.

Fig. 15. Francesc Mitjans. Edificio oficinas Monitor. Vista exterior. Calle Tuset 39-47. Barcelona, 1957 (Fotografía: Juan Pablo Mitjans).

Fig. 16. Francesc Mitjans. Estado actual del Edificio oficinas Monitor tras la reforma de la fachada (Fotografía: Félix Solaguren-Beascoa).

El conjunto porticado se lee como soporte del cuerpo superior. Su dilatada presencia enfatiza esa cualidad. La planta baja y la del primer piso están en el ámbito del soportal por lo que su tensa fachada acristalada queda retrasada. Mitjans convence al cliente para que renuncie a esta franja de posible ocupación edificada renunciando a una posible compensación volumétrica en otra parte del proyecto. Este plano retrasado generado por el porche equivale a la sutil profundidad sombría del basamento del proyecto Dubler Meyer.

Al utilizar el porche como herramienta compositiva, Mitjans consigue enfatizar el volumen superior a la vez que, gracias a la profundidad generada, conseguirá un plano sombrío que ordenará las posibles alteraciones futuras de los locales comerciales de la planta baja. Los vestíbulos son similares aunque cada uno de ellos se resuelve de manera singular para así poder salvar la altura variable entre el suelo de la acera y los continuos forjados horizontales de la construcción.

El edificio "CYT" (Figs. 13 y 14) se resuelve con tres porterías y utiliza los mismos recursos que en el ejemplo anterior aunque con las limitaciones propias del emplazamiento. El solar de intervención está en el centro de Barcelona, en la Vía Augusta entre la calle Diagonal y la Travesera.

El proyecto es esquinero y limita con una finca medianera en la cara sur de la Vía Augusta, y al este, en la calle Luis Antúnez, con otra de menor entidad. El conjunto se resuelve siguiendo, una vez más, la lógica tripartita: un pórtico como base, un potente volumen intermedio, y una ausente coronación. La fachada interior de este porche vuelve a ser acristalada. En este plano se encuentran los locales comerciales y dos de los vestíbulos de acceso a las "casas". Pero al estar el entorno construido su continuidad no era posible. Por este motivo la última portería, la tercera, la situada en la cota más baja, es diferente y cierra por su extremo sur la continuidad del espacio cubierto, rematándolo y resolviendo el conflicto medianero. En esta parte la fachada se adelanta.



15



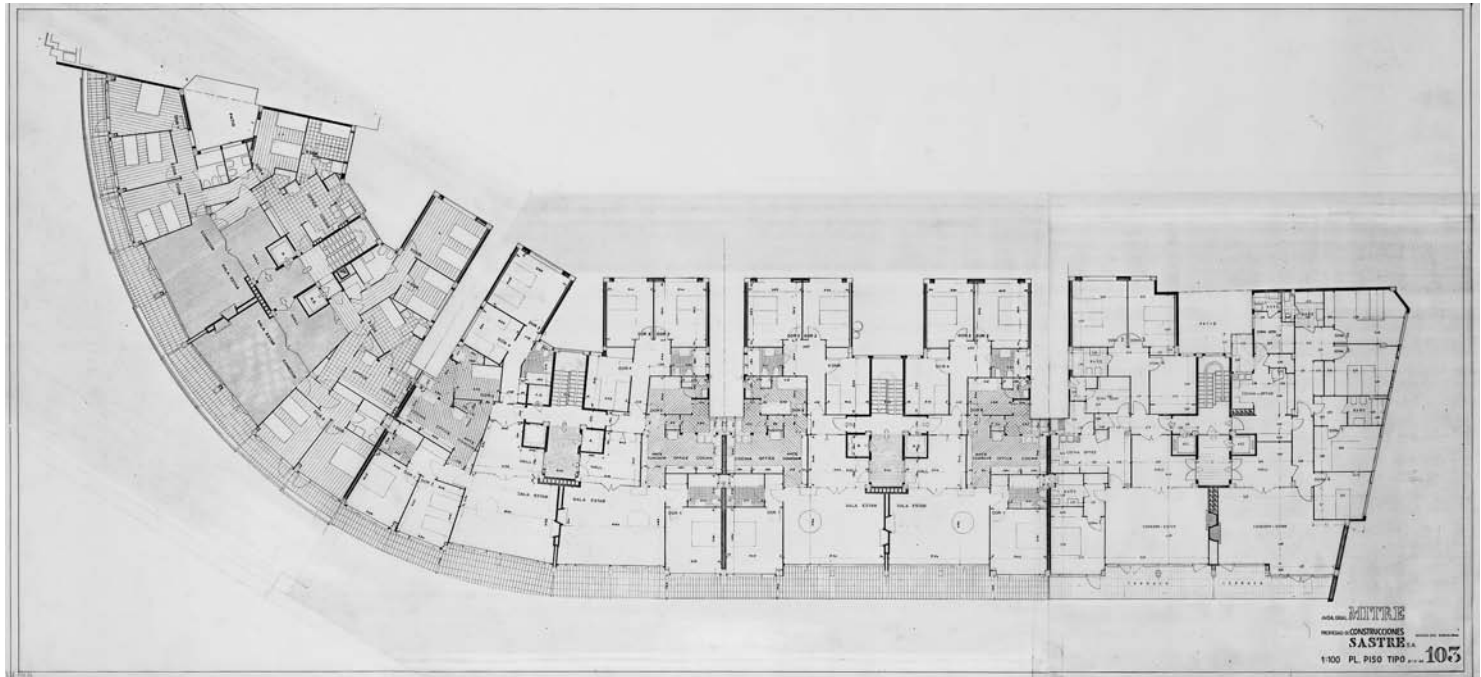
16

Debido al aumento de la diferencia de altura entre la calle y el primer forjado, se genera un entresuelo que no altera la rotunda continuidad de los pilares rectangulares que están alineados con la finca vecina. El volumen superior de “casas” sobrevuela sobre la acera a lo largo de toda la intervención. Este cuerpo está enmarcado por un encintado de piedra caliza blanca.

Su composición está llena de sutilezas. Se alternan llenos y vacíos de terrazas y salones en una misma y rasgada franja horizontal. Un panel de eje horizontal pivotante contrastará con el plano acristalado de la zona del estar. Los forjados, el antepecho y el dintel de todas las plantas también son continuos a todo lo largo de la fachada. Estos elementos que la componen están ligeramente retrasados del gran marco.

Los materiales de acabado acentúan esa sensibilidad: tanto dinteles como antepechos son de gresite color castaño (Fig. 12). En su parte inferior, en su encuentro con el forjado de canto blanco, el antepecho se rehunde levemente y se recurre también a un acabado de gresite pero de color negro enfatizando así una profundidad del encuentro. Es un juego de sombras matizadas en un lenguaje de voluntad moderna que de algún modo rememora el producido por las molduras de sus fachadas clásicas: mientras que el marco general reinterpreta a la vez a la cornisa de coronación y a la que separa el basamento del cuerpo medio, las líneas de forjado y su encuentro con antepechos y dinteles sustituyen a las delicadas molduras y detalles que jerarquizan y puntúan los elementos de la fachada.

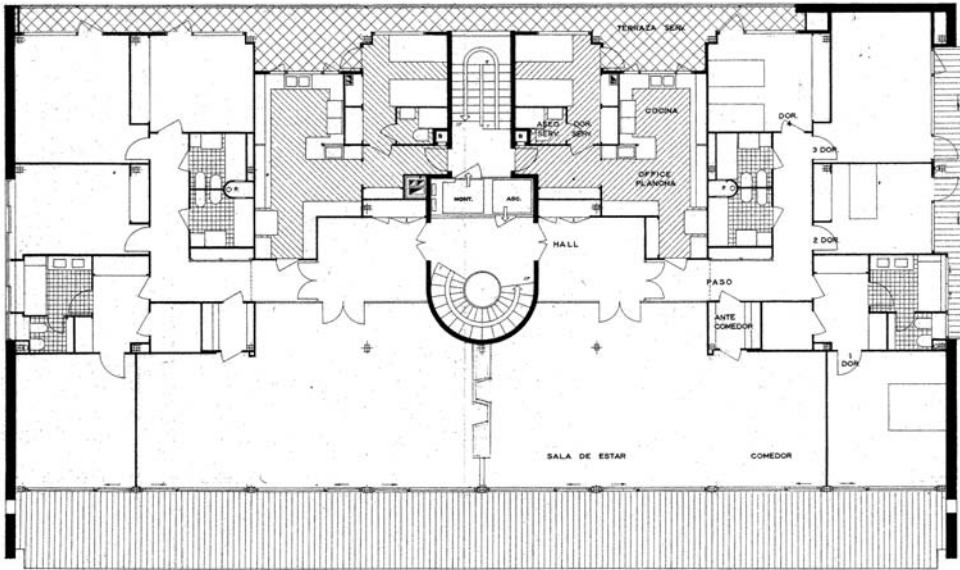
En proyectos como el edificio de oficinas Monitor (Calle Tuset, 39-47. Barcelona, 1957) también se utilizan recursos similares (Figs. 15 y 16). Un gran marco define una caja volada sobre unos pilares de doble altura en planta baja. Pero esta vez el cerco no sólo abraza un lienzo acristalado sino que sube una planta más y envuelve un vacío a todo lo largo de la fachada. La ausen-



17



18



19

Fig. 17. Francesc Mitjans. Edificio de viviendas La Colmena. Planta Tipo. Avenida General Mitre 115-127. Barcelona, 1959-1964.

Fig. 18. Francesc Mitjans. Edificio de viviendas La Colmena. Barcelona, 1959-1964 (Archivo CoAC).

Fig. 19. Francesc Mitjans. Edificio de viviendas Tokio. Planta Tipo. Avenida Pedralbes. Barcelona, 1953-1968.

Fig. 20. Francesc Mitjans. Edificio de viviendas Tokio. Vista exterior.



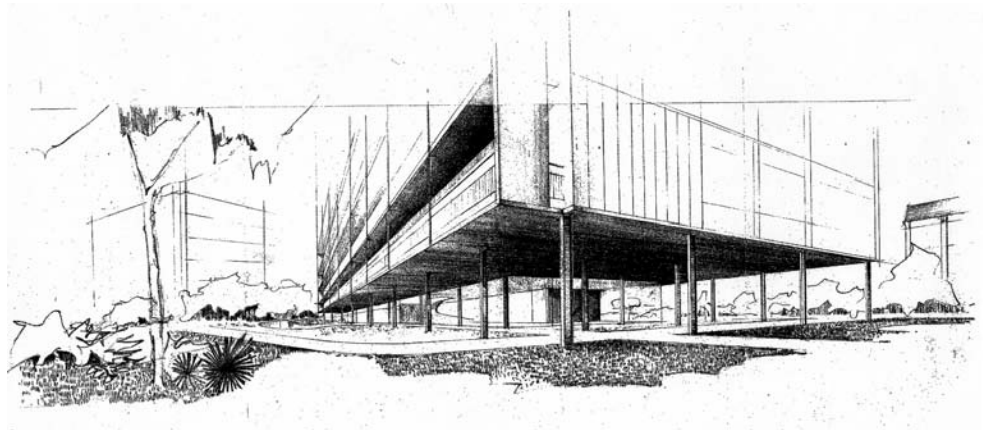
20

cia superior remata la composición y queda integrada en el cuerpo intermedio en un ambiguo uso tripartito.

En el edificio "La Colmena" (Figs. 17 y 18) se recurre una vez más a un volumen continuo soportado sobre unas columnas a doble altura en planta baja. En este caso no hay un porche que magnifique la condición de soporte. El único vaciado inferior se produce en los accesos mientras que el resto la ligera fachada inferior se adelanta hasta quedar ligeramente retrasada respecto al plano exterior de los pilares rectangulares. Mitjans aprovecha la cualidad transparente del vidrio para mantener la imagen de soporte porticado y resaltar la unidad del conjunto.

En 1953 Mitjans recibe el encargo de una residencia en la Avenida Pearson para la cantante Victoria de los Ángeles. El arquitecto la convence para realizar un bloque exento y destinar el ático y el sobreático como residencia de la intérprete (Edificio Tokio. 1953-1967. Avenida Pedralbes) (Figs. 19, 20 y 21).

Fig. 21. Francesc Mitjans. Edificio de viviendas Tokio. Perspectiva planta baja. Barcelona, 1953-1968 (Archivo CoAC).



BIBLIOGRAFIA:

Fondo Francesc Mitjans i Miró, catálogo, Arxiu Històric del COAC, 2000.

El Camp Nou, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, DL 2007.

Francesc Mitjans: arquitecto, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1996.

Francesc Mitjans, Centre de Documentació d'Imatges de l'Àrea de Cultura, Formació i Publicacions del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

Quaderns d'arquitectura i Urbanisme, n. 200, 1993; n. 145, 1981; n. 89, 1972 y n. 54, 1963.

Hogar y Arquitectura n. 47, 1963.

Cuadernos de Arquitectura n. 28, 1956 y n. 44, 1961.

Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, año 3, n. 34, 1961.

SOLAGUREN-BEASCOA, F., "Entrevista a Francesc Mitjans", en Revista *VISIONS*, n. 6, 2007.

SOLAGUREN-BEASCOA, F., "Tres escritos de Francesc Mitjans", en *Quaderns d'arquitectura i Urbanisme* n. 254, 2007.

El edificio se formaliza unos años más tarde en un volumen aislado de planta baja, cuatro plantas piso con dos "casas" por rellano, y la "casa" de dos plantas para su cliente como remate.

Contrariamente a los ejemplos anteriores Mitjans propone un plano horizontal a modo de estilobato donde apoyar el edificio. La estructura en planta baja queda al descubierto en el vestíbulo, adquiriendo el proyecto características de palafito.

Las plantas tipo son sensiblemente simétricas alrededor de un núcleo de comunicación vertical que se acomoda en el centro de la planta. Las "casas" sufren pequeñas variaciones en función de la orientación y de las exigencias del programa y se manifiestan en el exterior del volumen. Ya no hay patios, todo es exterior. Dos terrazas corridas y de carácter distinto unifican los usos interiores. La quinta planta está integrada dentro en la volumetría. Es la "casa" de la soprano que se complementa con la planta sobreático que aparece como un diluido remate superior.

La vivienda del Ensanche ha sido superada en una sutil evolución tipológica de pequeños matices, e introduciendo una nueva mirada clásica como paradigma de modernidad y así alcanzar, definitivamente, lo que Mitjans reclamaba insistentemente en sus conferencias: vincular arquitectura y decoración.

Félix Solaguren-Beascoa. Catedrático de Universidad del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAB/UPC desde 2004, ha dedicado investigación, entre otras, a *La obra Arquitectónica de Francesc Mitjans Miro* (MICINN, Madrid 2009), y al estudio de la obra de Arne Jacobsen, becado por la Fundación Caja de Arquitectos y CIRIT, y que ha quedado reflejada, entre otras, en *Arquitecturas Ausentes: Restaurante en Hannover* (MOPU, Madrid, Barcelona, 2004), *Edificios públicos de Arne Jacobsen* (GG, Dinamarca-Barcelona, 1996), *El diseño de Arne Jacobsen* (Santa & Cole, Dinamarca-Barcelona, 1992). Es coautor de los libros, *Plantas bajas* (Barcelona, 2012), *Edificios modulares* (Barcelona, 2011), *Nueve edificios de grandes luces* y autor de los libros, *DK. Volvemos a Dinamarca* (Barcelona, 2010), además de varios sobre la obra de Arne Jacobsen: *Arne Jacobsen* (China National Publications, 2005), *Arne Jacobsen. Restaurante en Hannover. 1964* (Madrid, 2004), *Arne Jacobsen* (3 vol., Copenhage, 2002 / Barcelona, 2001). En la actualidad prepara el título: *La obra de Francesc Mitjans, arquitecto*. Ha impartido conferencias y publicado artículos en Italia, Holanda, Dinamarca, China, Alemania, Portugal, Australia y España, y desde 1986 colabora profesionalmente con M^a Angels Negre, arquitecta.

LUCIA MOHOLY-NAGY

CARTAS CRUZADAS EN EL ENTORNO DEL GATCPAC

Alfons Puigarnau / Oriol Vaz-Romero Trueba

El 11 de enero de 1933, Walter Gropius escribe una carta a Josep Lluís Sert en la que manifiesta que Lucia Schultz, ex-esposa de László Moholy-Nagy, necesita salir de Alemania. Desde 1931, la ciudad de Barcelona y el GATCPAC viven momentos dulces con el gobierno de la segunda República española. El 30 de enero de 1933, Hitler es nombrado Canciller de Alemania y la situación es crítica para muchos artistas e intelectuales judíos. Este artículo es una narración del perfil creativo de Lucia Moholy-Nagy en clave de un intenso triángulo epistolar en momentos en que Europa se desmorona y parece apagarse la llama del rupturismo de vanguardia.

Palabras clave: Lucia Moholy-Nagy, GATCPAC, Fotografía, Bauhaus, Política

Keywords: Lucia Moholy-Nagy, GATCPAC, Photography, Bauhaus, Politics

Entre los jóvenes artistas actuales, pocos son los que sabrían reconocer en la figura de Lucia Schultz (1894-1985) a una pionera del lenguaje fotográfico y fundadora de los cánones visuales de la fotografía arquitectónica contemporánea. Más destacada por ser la esposa de László Moholy-Nagy, su lugar en la historia del arte moderno se ha visto a menudo reducida al papel de reportera de la Bauhaus, como así lo acredita la primera exposición monográfica organizada nueve años después de su fallecimiento y que llevaba por título *Lucia Moholy. Bauhausfotografie*¹. Cabe preguntarse, pues, hasta qué punto Lucia Moholy constituye un ejemplo más de esa dilatada familia de “mujeres anónimas” de la cultura europea y si este ostracismo intelectual pudo ser una playa de libertad para desarrollar su verdadera sensibilidad como fotógrafa². Estas cuestiones fundamentales, exploradas de forma intermitente en las últimas décadas³, parecen cobrar nuevos atisbos de respuesta en la reconstrucción epistolar que constituye el núcleo de nuestra presente aportación.

Los documentos del GATCPAC⁴ que vamos a utilizar no constituyen meros recuerdos del pasado para enmendar la memoria histórica. Se trata de cartas cruzadas que representan una fotografía del instante, con sus ansiedades y su inevitable fugacidad. En este sentido, no pueden ser utilizados únicamente para recordar la Historia haciéndola presente, enfocando tan solo unos hechos a los que no se había hecho justicia hasta ahora.

A nuestro juicio, el redescubrimiento de la mujer creativa del siglo XX debería actuar como mediador simbólico de la acción histórica. Esto significa que tratar la creatividad femenina y sus imaginarios mediante documentos epistolares de los años treinta nos permite catapultar el discurso estético hacia nuestro presente ideológico, sin necesidad de manipular el hecho histórico. Hoy día, lo femenino se reviste de una fuerza simbólica insospechada, capaz de desvelar lo más vital del arte moderno y de la arquitectura de vanguardia: su búsqueda de novedad y su pasmosa espontaneidad. Para desvelar esta vitalidad plástica en la figura de Lucia Moholy disponemos de su cruce de cartas con Walter Gropius y Josep Lluís Sert durante algunos de los meses de 1933, momento en el que se fundaba el GATEPAC en España.

Impulsada por los arquitectos Josep Lluís Sert y Fernando García Mercadal, en una reunión celebrada el 25 y 26 de octubre de 1930 en el Gran Hotel de Zaragoza⁵, se pone en marcha la idea de formar un grupo de arquitectos nacional que se llamó GATEPAC: Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea⁶. Pero los hechos políticos en España, entre finales de 1920 y 1930, son graves: la dictadura militar de Primo de Rivera (1923-1930), la declaración de un gobierno de izquierdas en la segunda República (1931) y finalmente la irrupción de la guerra civil española en 1936. En todo este período, la relación entre las artes y la política es cuanto menos compleja y a menudo contradictoria.

La historiografía oficial del GATCPAC es eminentemente masculina en el sentido de que está (incluso lógicamente) dominada por nombres de arquitectos. Pero también aparecen nombres

1. SACHSSE, Rolf, *Lucia Moholy, Bauhaus Fotografin, Mit Texten, Briefen Und Documenten*, Museumspädagogischer Dienst, Bauhaus-Archiv, Berlín, 1995.

2. Sobre este tema cfr., entre otros: BAUMHOFF, Anja, “Gender Issues in Classical Modernity”, en SCHÖNFELD, Christiane (ed.), *Practicing Modernity: Female Creativity in the Weimar Republic*, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg, 2006, pp. 51-67.

3. Vid. VALDIVIESO, Mercedes, “Lucia Moholy. El ojo anónimo que retrató la Bauhaus”, en *La Balsa de la Medusa*, n. 40, Antonio Machado Libros, Madrid, 1996, pp. 63-88. De la misma autora, véase: “Eine symbiotische Arbeitsgemeinschaft. Lucia und László Moholy-Nagy”, en BERGER, Renate (coord.), *Künstlerpaare im 20. Jahrhundert*, Böhlau Verlag, Köln, Weimar, Wien, 2000, pp. 65-85.

4. Para citar la documentación de archivo: *Arxiu Històric del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Fons GATCPAC, Correspondència General del Grup* utilizaremos la sigla CGG, seguido de la signatura del documento precedida por la letra “C” de “carpeta”.

5. Entre 1929 y 1930, de G.C.A.T.S.P.A.C. (Grup Català d'Arquitectes i Tècnics per a la Solució dels Problemes de l'Arquitectura Contemporània) pasa a llamarse G.A.T.E.P.A.C. (Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea), cambiando sus fines desde “la solución de los problemas de la arquitectura contemporánea” al “progreso de la arquitectura contemporánea”.

6. A esta reunión asistieron de Madrid: García Mercadal, Víctor Calvo, Martínez de Azcoitia y Felipe López Delgado; de San Sebastián: Joaquín Labayen; de Barcelona: Sert, Yllescas, Churruga, Rodríguez Arias, Pere Armengou, Josep Torres Clavé, Cristófor Alzamora y Manuel Subiño. El grupo quedó vertebrado en tres subgrupos regionales. El grupo Este, llamado GATCPAC (Catalunya), contará con Alzamora, Armengou, Bonet (estudiante), Churruga, Illescas, Perales, Rodríguez Arias, Sert, Subiño y Torres Clavé.

7. El grupo ADLAN (*Amics de l'Art Nou*, "amigos del arte nuevo") fue un movimiento artístico catalán fundado en Barcelona en 1932 por Joan Prats, Josep Lluís Sert y Joaquim Gomis, con el objetivo de promover el arte de vanguardia.

8. Lucia reseña que su interés (de ella y de László) por trabajar directamente con luz sobre papel fotográfico surgió de una conversación acerca de las distinciones entre el uso productivo y reproductivo de los nuevos medios. Cfr. MOHOLY-NAGY, Lucia, *Marginalien zu Moholy-Nagy/Moholy-Nagy: Marginal Notes*, Krefeld, Sherpe, 1972, p. 59. Lissitzky reclamaba que él, y no Moholy-Nagy, fue el primero en hacer la distinción entre productivo y reproductivo: "Cuando fui a Berlín y conocí a Hausmann en el estudio de Moholy, estaba decidido publicar una revista. Diseñé su programa en lo que se refiere a logros productivos, y no reproductivos. En ese momento, Moholy no llevaba entre manos ningún tema especial, y capté su atención sobre la fotografía." Citado en LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*, rev. ed., Thames and Hudson, Londres, 1980 (1968), p. 66. Cfr. MARGOLIN, Victor, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, Design and radical theory, 1917-1946*, University of Chicago Press, Chicago, 1997, p. 139, nota 24.

9. Puede decirse que la técnica de la fotografía sin cámara era bien conocida en los primeros veinte años del pasado siglo en el campo de la fotografía de aficionados, de manera que en 1922 sólo faltaba que fuera reconocido su potencial plástico. Eso es lo que hicieron, casi simultáneamente, Christian Schad (en 1918, las "shadografías"), Man Ray (en 1921, las "rayografías") y László Moholy-Nagy (1922, los fotogramas), pero lo hicieron cada uno a su manera, es decir, como consecuencia de sus objetivos artísticos. Cfr. SCHARF, Aaron, *Creative Photography*, Studio Vista, London / Reinhold, New York, 1965, p. 56.

10. En ese mismo año, asistió al Congreso de la Unión de Artistas Internacionales y Progresistas que se celebró en Düsseldorf. Allí los activistas húngaros, agrupados en torno a la revista MA, y representados en Berlín por Moholy-Nagy, declaraban: "La primera obligación de los trabajadores del arte es hacer notar que el arte en tanto que vehículo de expresión de vivencias psíquicas subjetivas ha perdido todo su significado". Después del congreso de Düsseldorf, publicó en *De Stijl*, la revista de la vanguardia holandesa, un breve artículo que, con el título *Produktion-Reproduktion*, puede ser considerado como un manifiesto. "Produktion-Reproduktion", en *De Stijl*, n. 7 (julio 1922), pp. 98-100. Traducción al inglés en *Studio International*, 190, n. 976 (julio 1975), p. 17. Aunque este ensayo estaba firmado "L. Moholy-Nagy", no está claro que él fuera el único autor, ya que sabemos por Lucia Moholy que ella era la responsable de los textos y la edición de artículos de László en alemán durante los años 20. Cfr. MARGOLIN, V., op. cit., pp. 63-64, nota 60.

11. En 1923 comenzó a impartir clases en la Bauhaus de Weimar, donde fue "maestro de forma" en el taller de metal. En esta época experimentó con los fotogramas para crear positivos, imágenes de fondo blanco. Desarrolló también la técnica de los fotomontajes, consistentes en *collages* originales fotografiados y reproducidos de los negativos.

12. La arquitectura es el tema recurrente de las fotografías de la escuela Bauhaus: no sólo el qué, sino también el cómo fotografiar, derivó en toda una tipología de la "fotografía de arquitectura". El punto de inflexión fue la exposición de 1923 y la publicación del catálogo, a partir del cual comenzó a crecer la demanda de imágenes de las obras realizadas. Para ello, se requirió la colaboración de dos fotógrafos externos, Hermann Ecker y Louis Held, posteriormente sustituido por Lucia Moholy-Nagy. Al principio, su labor se limitó a reproducir los objetos del taller de metal. A partir de 1926 comienza a realizar series de los edificios de Dessau.

de algunas mujeres entre las miles de bellas páginas manuscritas o mecanografiadas de aquella documentación que sobre todo Sert y Torres-Clavé dejaron para la posteridad en lo que hoy es el *Arxiu Històric del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya*. No ha sido necesario acudir a manipulaciones o filtros ideológicos para entresacar algunos nombres de mujeres relevantes para la historiografía del GATEPAC y, por ende, para la historia del arte y la arquitectura antes del estallido de la Guerra civil española y del conflicto mundial de 1939.

De hecho, el caso de Lucia Moholy sale a la luz en forma de relación epistolar que entronca dos marcos históricos solapados: el de una España que hierve socialmente, en vísperas del drama de la Guerra Civil, y el de una Europa que ha empezado a descubrir los riesgos del estalinismo, la mentira del fascismo y el horror del nazismo. Desde el extranjero, se ve España como un paraíso de incipientes libertades, en la medida en que goza de un gobierno republicano de marcado corte social. Los hombres y mujeres creativos, que se mueven en el entorno de los CIAM, ven en España una oportunidad para sus proyectos urbanísticos y arquitectónicos socialmente más avanzados: escuelas, dispensarios, balnearios, ciudades de fin de semana y viviendas de bajo coste. Desde Barcelona, Josep Lluís Sert dirige la revista *AC*, en la que abundan intercambios y colaboraciones con instrumentos parecidos de los Estados Unidos, Francia, Italia, Holanda, Alemania, la URSS y otros países socialmente avanzados.

Se solapan dos marcos históricos como son el nacional y el internacional, a la vez que se solapa el discurso del arte con el de la arquitectura y el de la fotografía y otras artes, consideradas en ese momento menores. Se solapan dos marcos históricos, el nacional con el internacional. Conviven lenguajes. Más allá de la participación del GATCPAC en los CIAM, el círculo se amplía, normalmente a raíz del grupo ADLAN⁷, en relaciones epistolares entre Sert y grandes artistas de la escena internacional: Jean Arp, Alexander Calder, Alberto Giacometti, Salvador Dalí, Joan Miró y muchos otros. Este solapamiento de lenguajes es importante para la historia de una mujer fotógrafa que se cartea con Gropius y Sert. En general es difícil encontrar mujeres que desarrollen proyectos arquitectónicos aunque las encontramos entre bastidores, es decir, en asuntos relacionados con temas de amplio alcance artístico.

El perfil de mujer que es posible encontrar en el fondo GATCPAC, asociado a los destinos de la arquitectura española de los años 30, es el de compañera de fatigas de aquellos hombres (maridos) que protagonizaban los acontecimientos históricos de la evolución de la arquitectura moderna en España entre 1930 y 1937. Su documentación nos permite constatar que se trata de una persona sin apellido de soltera: Sophie Taeuber es Madame Arp, Lucia Schultz es la señora Moholy-Nagy, Margaret Gross es doña Michaelis, Yvonne Marion es la esposa del señor Christian Zervós, Sonia Terk es la señora Delaunay y Petronella van Moorsel es llamada Petro van Doesburg. La documentación habla, por tanto, de Madame Arp, Lucia Moholy-Nagy, Margaret Michaelis, Yvonne Zervós, Sonia Delaunay y Petro van Doesburg.

Al mismo tiempo, las rupturas de pareja no fueron infrecuentes. Así, por ejemplo, existe en ocasiones una primera esposa o marido; otras veces la muerte de uno de los dos trunca la relación; o bien ésta se sostiene incluso a pesar de la interposición de un amante que aparece y desaparece. En todo caso, el nominalismo es un factor que pesa: llamarse Yvonne Zervós significa mucho para *Cahiers d'Art*; llamarse Yvonne Marion es estar condenada al olvido. Ser Sonia Terk no es nada comparado con llamarse Sonia Delaunay. Y llevar el pasaporte de Sophie Taeuber a secas es muy distinto de ser Madame Arp. Poco sabemos, por ahora, de cómo afectó esto a Monxa Sert y a Montse Torres-Clavé. Aunque de Monxa y de Montse, sin Sert y sin Torres-Clavé, la historia hubiera dicho bien poco.

ALIANZAS Y NACIMIENTO DE UN NUEVO LENGUAJE FOTOGRÁFICO

Antes de explorar su correspondencia con Josep Lluís Sert durante 1933 debemos preguntarnos: ¿Quién era Lucia antes de casarse con László Moholy-Nagy? Nació cerca de Praga en 1894. Su familia hablaba alemán, lo que propició que conociera muy pronto el país y la cultura germana. Estudió historia del arte y filosofía en Praga, donde desarrolló además un gran interés por la fotografía. Escritora de vocación, se convirtió en poco tiempo en editora y fotógrafa de talento; una mujer de incalculable ayuda para László, quien hubiera tenido una vida profesional muy distinta de no haberla conocido aquel abril de 1920, cuando de regreso de Viena se trasladó a Berlín.



2

El matrimonio entre László y Lucia se forja en Berlín en 1921 y se deshace en la misma ciudad siete años después. Lo más característico de este período es haber vivido de cerca la gran aventura de la Bauhaus (Fig. 1). En efecto, comparten su pasión por la fotografía y el arte, sus intereses políticos y su amistad con el gran Walter Gropius.

El año 1920 es muy especial en la carrera profesional de László. Trabajando en Berlín, recibe ayuda de los Quáqueros americanos, contacta con los dadaístas alemanes y con la galería *Der Sturm*, desarrolla la técnica del *collage* para las primeras obras constructivistas, incluyendo *Glasarchitektur-Bilder*, y en octubre su obra es incluida en la berlinesa galería *Fritz Gurlitt*. Aunque quizá lo más importante sea el descubrimiento de Lucia Schultz.

Si el matrimonio acontece al año siguiente, será en 1922 cuando pasen juntos el verano en los valles del Rhin, donde a László le sobreviene la idea de los fotogramas, que empieza a producir y perfeccionar gracias a los métodos y la técnica depurada de Lucia⁸. Un fotograma es una imagen fotográfica obtenida sin cámara⁹. Los objetos se disponen directamente sobre papel fotosensitivo o se interponen entre una fuente de luz y el papel, para impresionar la imagen sobre este último como si fuera un molde. Tras impresionarse el papel, es revelado como cualquier otro papel fotográfico. Al principio, Moholy utilizó esta técnica para estudiar sus efectos sobre la textura y la composición, pero pronto los fotogramas se convirtieron en la fascinación de su vida.

A raíz de la exposición de sus fotogramas en la galería *Der Sturm* en 1922¹⁰ (Fig. 2), László y Lucia fueron invitados por Walter Gropius a trasladarse a Weimar y colaborar así en la Bauhaus. En 1923 László ya era profesor¹¹ y en 1925 Lucia se había convertido en la fotógrafa oficial de la Bauhaus, gracias a la cual hoy conocemos las imágenes icónicas de la escuela de Dessau, trasladada en 1925 de Weimar a los edificios proyectados por el propio Gropius¹². En 1928, éste cesa como director de la Bauhaus y practica su arquitectura en la ciudad de Berlín. También Lucia y László se trasladan a Berlín¹³, donde se rompe definitivamente su matrimonio y se separan. Las fotografías tomadas por Lucia de los edificios de Gropius en la Bauhaus de Dessau pasarían a la historia como el manifiesto de fotografía arquitectónica de edificios, lugar donde el matrimonio Moholy-Nagy había vivido entre 1925 y 1928 (Figs. 3 y 4).

László Moholy-Nagy había nacido en Bácsborsód, al sur de Hungría, en 1895. Asistió al instituto en la ciudad de Szeged entre 1908 y 1913. Tras graduarse allí, se trasladó a Budapest para



1

Fig. 1. Retrato de László Moholy-Nagy, Lucia Schultz, 1925-1926.

Fig. 2. Lucia y László Moholy-Nagy (arriba, al fondo) fotografiados con otros miembros de la representación húngara para el Congreso internacional de constructivistas y dadaístas, que se celebró en 1922 en la ciudad de Weimar.

13. Fue entonces cuando abandonó la docencia en la Bauhaus debido a la creciente presión interna que ejercía el grupo comunista sobre los profesores. La realidad es que esta presión no provenía de los nazis sino de los comunistas. La posición teórica en relación al arte varió entre distintas facciones de intelectuales y artistas comunistas. Hubo profundos desacuerdos en relación a la diferencia entre la noción de Constructivismo y Composición como formas artísticas de hacer comunismo. László Moholy-Nagy, como demuestran las fuentes, se alineó con un constructivismo dialéctico, pero en ningún caso naturalista o burgués. Él iba a estar en contra del futuro arte soviético y del Comité Central del Partido Comunista que, en la primavera de 1932, sustituye los grupos artísticos por asociaciones de profesiones creativas. De acuerdo con esta directriz, en agosto de 1932 se establece la Unión de Artistas en Moscú y Leningrado. La vanguardia ha acabado y da inicio el arte soviético: "At the end of his review of the Russian Exhibition of 1922, Kallai wrote that the future of spatial constructions lay in Moholy-Nagy's dynamic constructions (E. Kallai, "A berlíni orosz kiállítás", *Akaszott ember*, n. 5, Feb., 1923, el subrayado es nuestro). Kallai signed a joint manifesto with Alfred Kemeny, László Moholy-Nagy, and László Peri in which they condemned the work of the Russian Constructivists, the OBMUKhU group, as *technical Naturalism and, thus, bourgeois art* ("Manifesto," *Egyseg*, n. 1, February, 1923 (el subrayado es nuestro). Cfr. sobre este tema: LEVINGER, E. "The Theory of Hungarian Constructivism", *The Art Bulletin*, Vol. 69, n. 3 (Sep., 1987), p. 462-463. Otras referencias útiles en GLUCK, M., "Toward a Historical Definition of Modernism: Georg Lukacs and the Avant-Garde", *The Journal of Modern History*, Vol. 58, n. 4 (Dec., 1986), pp. 845-882.



Figs. 3 y 4. Aspecto de la casa Moholy-Nagy (arquitecto Walter Gropius) desde la fachada Este, y desde la Norte, Dessau (Alemania), Lucia Moholy, 1926.

14. ZWEIF, Stefan, *El misterio de la creación artística*, Sequitur, Madrid, 2007, p. 80.

15. Cfr. ROBERTS, John, *The Art of Interruption: Realism, Photography and the Everyday*, Manchester University Press, 1990, pp. 43-45.

16. El cuerpo ejecutivo electo del CIAM era el CIRPAC, Comité Internacional para la Resolución de los Problemas de la Arquitectura Contemporánea (*Comité International pour la Résolution des Problèmes de l'Architecture Contemporaine*).

17. El *Congrès International d'Architecture Moderne*, también conocido como CIAM o Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, fue fundado en 1928 y disuelto en 1959.

18. Se trata de CGG, C10/67.250 que en el documento C10/67.251 aparece traducido sobre papel timbrado del arquitecto C. Alzamora. Con toda probabilidad, el texto de Gropius escrito a Sert fue traducido del alemán por Cristóbal Alzamora. Junto con Sert, pero sobre todo con Torres Clavé, intervino en el proyecto (solución para el solar: Actas del GATCPAC 10 de noviembre de 1932) y la maqueta (Carta de Sert a Sucre de 11 de febrero de 1933) para los Bloques del Comisariado de la Casa Obrera.

19. GROPIUS, Walter, *Bauhausbauten Dessau*, Bauhausbucher 12, Albert Langen Verlag, Munich, 1930.

20. Viajaron a Moscú, respectivamente como Presidente y Secretario general de los CIAM. Como sabemos, finalmente, las reuniones preparatorias de este congreso se celebraron en Berlín y Barcelona (junio 1931-abril 1932) y el IV Congreso Internacional del CIRPAC (CIAM IV) sobre la Ciudad Funcional, a bordo del Patris II, en el trayecto de Marsella a Atenas, ida y vuelta, del 29 de junio al 13 de agosto de 1933.

21. "De los españoles viajará finalmente sólo una delegación catalana compuesta por Sert, Torres Clavé, Ribas Seba y Bonet Castellana." PIZZA, Antonio, "Política y arquitectura", en *GATCPAC. Una nueva arquitectura para una nueva ciudad*, Barcelona, COAC, 2006, p. 118.

22. Se refiere a la reunión preparatoria del CIAM IV en marzo de 1932 a la que asistió junto con Marcel Breuer, como delegados por Alemania (222AC538).

23. Efectivamente, la crisis en 1933 era acuciante: "Ante las debilidades estructurales de E. R. (Esquerra Republicana) y sus dificultades para ordenar la política, el partido gobernante ofrecía arquitectura social. Con otro gesto destinado a ali-

curar Derecho en la Universidad pero nunca terminó los estudios. Durante la Primera Guerra Mundial se enroló en el ejército austro-húngaro y participó en el frente ruso, pero quedó convaliente por una herida; en aquel momento descubrió el placer del arte y comenzó a pintar de forma autodidacta. Entabló amistad con el fotógrafo de Budapest Erszi Landau, que despertó en él un interés definitivo por la fotografía. Fue entonces cuando se hizo con su primera cámara. En los años 20 su aportación, junto con László, es imprescindible para comprender la historia de la fotografía. Renger-Patzsch, August Sander y el escritor fotográfico Hugo Sieter miraban hacia el nuevo positivismo estético, que arrinconaba la "espiritualidad artística" en la fotografía para librarla de su presunto anacronismo. Todos ellos abrazaban la Nueva Objetividad para negar el servilismo de la fotografía a las jerarquías de la historia del arte. Nunca más la fotografía sería tratada como si estuviera en deuda con la pintura.

Frente a este anti-ilusionismo, Lucia y László, a finales de los años 20, intentaron formular una teoría de la fotografía que, por un lado, aceptara las nuevas reivindicaciones sobre "lo real" pero que, por otro, rechazara limitarse sólo a estos efectos, es decir, a los poderes de la fotografía convencional pictorialista. Los Moholy-Nagy afirmarán que gente como Renger-Patzsch, Sander y otros no toman posesión del "potencial expresivo" de las exigencias "científicas", sino que simplemente reevalúan la fotografía como simple ejercicio pictórico.

László y Lucia llamarían a este potencial no-pictórico "fotoplástica" (*Fotoplastik*), cuyos recursos no representacionales para la fotografía serían los fotogramas, la fotografía microscópica, la sobreexposición, la solarización, etc. En esencia, László Moholy-Nagy y su colaboradora y esposa encajaron *lo performativo* en el debate de la Nueva Objetividad acerca del realismo como exaltación de lo cotidiano. De este modo, la cinética metarrepresentacional se impuso a las onerosas instantáneas de lo contingente para transformar la percepción de lo cotidiano y hallar en él algo digno de elogio, donde lo accidental fuese la puerta al arcano, que, como bien ha definido Stefan Zweig, es el motor y la finalidad misma de la obra de arte¹⁴.

Para ellos dos, su trabajo no consistía en un debate sobre el montaje y sus poderes deconstructivos (que también admitían), sino que se preocupaban por aprehender las transformaciones del espacio como mutaciones de la mente. Esto suponía reconocer que la clave científica para explicar el arte no podía reducirse a meros sistemas de representación, sino a complejas realidades práctico-cognitivas. En este sentido, la búsqueda de abstracción a partir de formas geométricas derivaba entonces de la creciente cultura industrial, de sus nuevas relaciones espaciales y atmosféricas en la vida cotidiana (serialidad, linealidad, repetición, luz artificial), encontrando su más coherente plasmación en el lenguaje fotográfico¹⁵.

Estas consideraciones nos parecen fundamentales para analizar el triángulo epistolar entre Gropius, Sert y Lucia Moholy acaecido entre enero y abril de 1933. Soslayar el significado y valor estéticos del trabajo de una mujer eclipsada en parte por quien fue su esposo hasta 1928, rebajaría la importancia de rescatar la memoria y visibilidad históricas de esta artista checa; la misma que, tras su vida en la Bauhaus y sus años de matrimonio, inició la irracional senda de los apátridas en la antesala de la Segunda Guerra Mundial.

LA BARCELONA DE SERT: ¿RESCATE O EXILIO?

Aunque la revista *AC* se fundara ya en 1931, y esto pudiera motivar la temprana correspondencia entre Walter Gropius y Josep Lluís Sert, éstos debieron conocerse personalmente en 1932, a raíz de la reunión del CIRPAC¹⁶ en Barcelona. Era la primera vez que el CIAM¹⁷ se reunía en un país que no fuera germano o franco-parlante.

La documentación epistolar que aquí publicamos es breve y restringida cronológicamente. Estamos en el año 1933. En ese momento, Walter Gropius da a entender que considera a Lucia como una mujer singular, con independencia de que permaneciera o no casada con László Moholy-Nagy.

El 11 de enero de 1933 Walter Gropius escribe a Sert desde Berlín una carta de recomendación para Lucia (Fig. 5): “La mujer de Moholy-Nagy cuyos trabajos serán seguramente conocidos por V, la señora Lucía Moholy, se ha dedicado desde hace mucho tiempo a la fotografía. Vive separada de su marido. Es extraordinariamente inteligente y sensata, con gran aptitud para el trabajo, no solamente para su especialidad fotográfica que domina a la perfección sino con dotes de gran actividad y gran sentido organizador”¹⁸. Gropius se mueve: el tema debe tener su importancia. Y sigue: “Estuvo hace días conmigo y me comunicó que tiene eventualmente el plan de establecerse en España y mejor en Barcelona, para crearse un campo de trabajo. Yo encontré bien su plan y le dije le preguntaría si V. cree puede encontrar en Barcelona posibilidades de poder trabajar”. Luego se justifica en estos términos: “Ruego me comprenda bien, ella tiene intención primeramente contar con sus propios medios y formarse poco a poco un campo de trabajo, que V. podría ayudar”.

A continuación entra en materia, poniendo su propio trabajo por delante: “Sobre su amplio conocimiento del arte moderno y del actual movimiento arquitectónico, y sobre su inteligencia no común, puedo acreditarlo pues posee gran disposición que solo se encuentra positivamente en contadas personas. Para poder juzgar sobre su técnica fotográfica, puede observar mi libro ‘Bauhausbauten in Dessau’¹⁹ cuyas fotos hizo”.

Finalmente, se enfrenta de forma abierta a la cuestión que le interesa: “Es de Praga y tiene gran agilidad para los idiomas, y creo que aprendería rápidamente el español. En verano ha viajado 1/2 año por Yugoslavia habiendo sacado muy hermosas fotos. ¿Tendría la amabilidad de comunicarme si tendría con seguridad posibilidades de trabajo?” Luego Gropius, con aires de normalidad, presiona por la vía de los trabajos del CIAM: “Hace poco estuvieron Van Eesteren y Giedion, de vuelta de su viaje a Moscú²⁰. Todo va bien allí, y es de esperar que el congreso será muy interesante. Espero se animarán algunos de Vds. a venir²¹. Recuerdo mucho los días pasados en Barcelona”²².

La respuesta del arquitecto catalán no se hace esperar (Fig. 6). El 26 de enero le escribe:

“Querido amigo Gropius: Recibí su carta del 11.1.1933. Me he informado acerca de mis amigos aquí y en Madrid de la posibilidad de trabajo para la señora Moholy. Conozco sus fotos que encuentro como Vd. muy interesantes. Si viene a Barcelona haremos cuanto podamos para ayudarla pero no quiero hacerle concebir ilusiones que luego no puedan realizarse. Es difícil encontrar aquí gentes que aprecien esta clase de trabajos; únicamente se ganan bien la vida los que se dedican a fotografías para propaganda industrial... La crisis, aunque no tan agudizada como en otros países, en cosas de este género ha acabado aquí con lo poco que podía hacerse²³. Si de todos modos la señora Moholy quiere venir a España, diríjale Vd. a nuestro grupo que la atenderemos como a una amiga y facilitaremos todo lo que podamos su trabajo... Recuerdos de mis colegas del GATCPAC”²⁴.

INCOMPATIBILIDADES: UN CONFLICTO DE PARADIGMAS ESTÉTICOS Y ESTRATÉGICOS

¿A qué género fotográfico pertenecen las fotos de Moholy, que hacen que Sert las considere un trabajo poco comercial en aquellas circunstancias? ¿A qué se refiere con la expresión ‘fotografías para la propaganda industrial’? Da la impresión de que Sert, al referirse a la “propaganda industrial” en el sentido apuntado en su carta a Gropius, habla de la manipulación totalitarista que impera en países como Rusia y Alemania para ofrecer, mediante el lenguaje del cartelismo, fotomontajes a favor de un régimen supuestamente acomodado en el progreso industrial y técnico. En este sentido, otra mujer, la escritora rusa Marietta Shaguinian (1888-1982) publica en 1921 su ensayo *La propaganda industrial y el cinematógrafo*, donde sobresalen las siguientes palabras: “Cuando se hace propaganda de un hecho o una acción, no es suficiente con llamar la atención sobre ello. Es preciso *revelarlo*”²⁵.

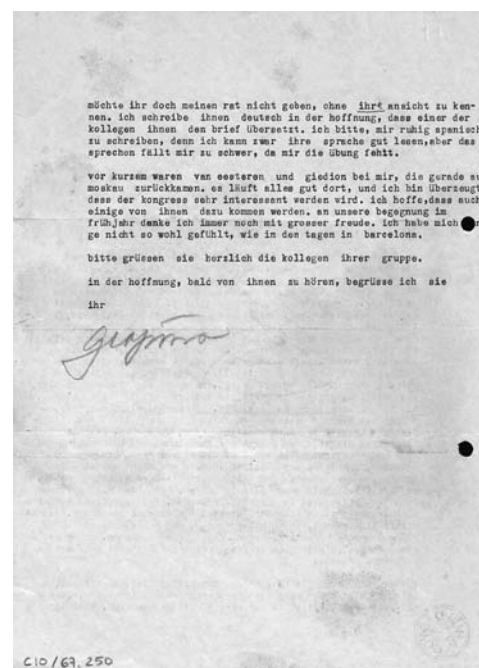
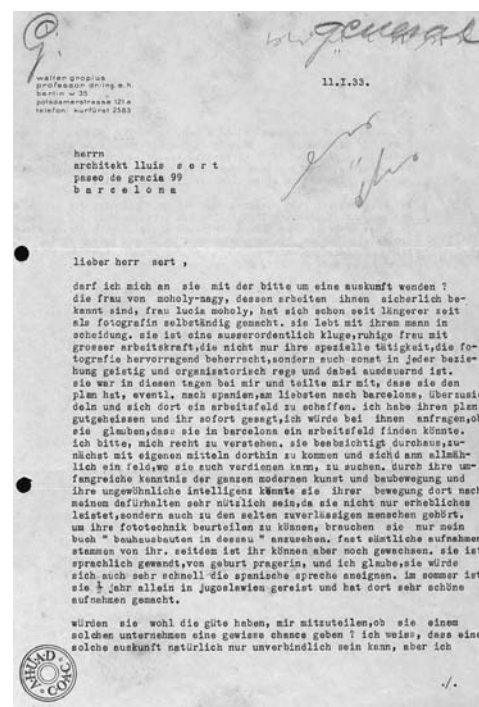
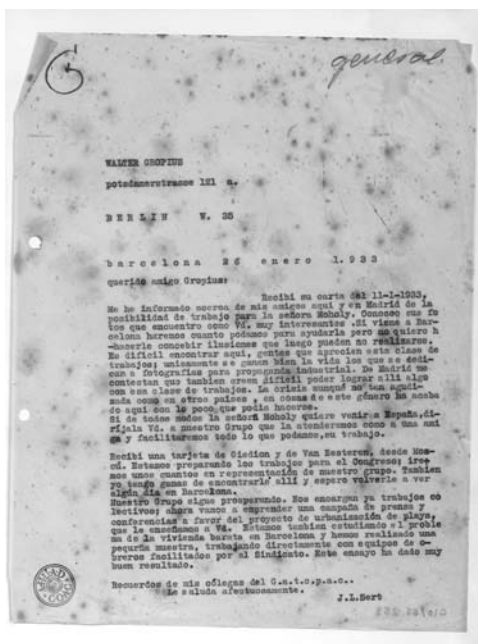


Fig. 5. Carta con papel timbrado de Walter Gropius a Josep Lluís Sert, Berlín, 11 de enero de 1933.

viar el paro, se crea el 26 de mayo de 1933 el ‘Institut contra l’atur forçós’ y el 28 de septiembre siguiente se autoriza a construir la Casa Bloc que diseñaron Sert, Subirana y Torres”. Cfr. ROVIRA, J. M., “Una ciudad del GATEPAC para el orden de las vacaciones y la programación del reposo”, en LLINAS, Josep (ed.), *GATCPAC Ciudad del Reposo y las vacaciones y la caseta desmontable*, Ed. Rueda, Madrid, 2004, p. 47.

24. CGG, C10 /67.253.

25. Cfr. GOERING, Laura, “Marietta Shaguinian”, en TOMEI, Christine D. (ed.), *Russian Women Writers* (Vol. 2), Taylor & Francis, London, 1999.



6



7



8

Es fácil que Sert se refiera al lenguaje gráfico del constructivismo ruso, que ya conoce. Sabemos que en 1922 un artista como Rodchenko ya había empezado a trabajar en la revista *Kino-Fot* y que entre 1923 y 1928 colaboraba con Mayakovski²⁶ (de quien tomó varios impactantes retratos) en el diseño de LEF (Frente de Izquierdas de las Artes) y Novy LEF, publicaciones de artistas constructivistas. Se encargaba del maquetado y las portadas, aplicando los principios básicos del constructivismo: gasto mínimo, máxima racionalidad. Publicaba además un sinfín de fotografías y diseñaba carteles, embalajes, anuncios a color, paneles publicitarios e ilustraciones para revistas y periódicos. Al hacer tanta publicidad comercial (relojes, cigarrillos, galletas, bombillas, libros, etc.) se ganaron el apodo de “anuncio-constructores”.

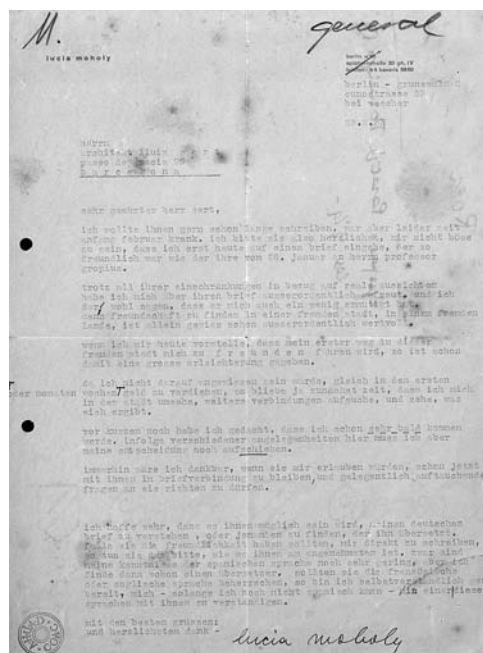
Pero la explotación fotográfica de los procesos industriales, propios del constructivismo ruso, no había sido materia de investigación de una mujer como Lucía e, implícitamente ante Gropius, estaba siendo tratada como inservible por Sert. Las investigaciones fotográficas de Madame Moholy-Nagy van en una línea mucho más sutil y, sobre todo, menos agresiva. Su retrato frontal de Florence Henri (Fig. 7) y el perfil de Nelly van Doesburg (Fig. 8), ambas estudiantes de la Bauhaus, expresan bien su estilo en aquel ocaso de los años 20.

En este retrato, además de documentar la presencia de la fotógrafa francesa en la Bauhaus, Lucía ensaya un discreto manifiesto de la ruptura del lenguaje clásico y una nueva relación entre objeto y sujeto fotográficos. Se ha dicho con razón que este trabajo de Lucía se acerca al lenguaje de la fotografía signalética. En ambos retratos de sus compañeras de estudio elimina la distancia entre los dos términos propios de un acto documental fotográfico. Aquí Lucía, en su aproximación a Florence y Nelly, trabaja de forense en un sentido casi estricto de la palabra. Al acercarse de frente al objeto, lo disecciona en partes que actúan como si fueran señales aisladas, aniquilando todo rastro emotivo-simbólico. Florence Henri, ataviada a la moda de los años 20, con rostro geometrizado gracias al corte de pelo a ras de cejas, acentuadas éstas con rotulador, y prescindiendo del eje de simetría, es “totalmente otra”. En el retrato de Nelly esta distancia entre objeto y sujeto es aún más pronunciada.

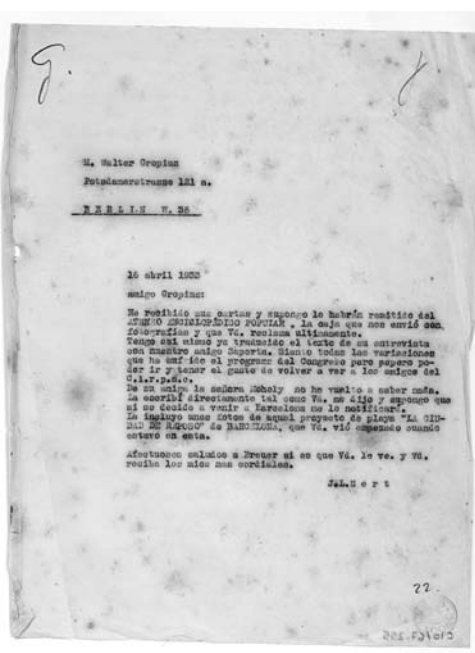
De esta operación resulta una iconicidad nueva para el rostro femenino, instalada en un territorio creativo distinto al tradicional, acercándose así a la provocación dadaísta donde lo fundamental no es la realidad sino su esqueleto más profundo. El resultado en Florence se parece más al primer plano de una diosa de la fecundidad moderna, con cierto aire a la Dama de Elche, con sus misteriosos colgantes encadenados y su indefinida historicidad. Ni Florence ni Nelly aparentan ser ya estudiantes de finales de los años 20 en plena época de emancipaciones creativas.

Por último, el retrato frontal de Florence Henri tiene un fondo de sufrimiento y de orfandad. Es como una despedida de todo lo humano y de todo lo femenino. La protagonista parece querer

26. Vladímir Vladímirovich Mayakovski (1893-1930) es el poeta y dramaturgo revolucionario ruso y una de las figuras más relevantes de la poesía rusa de comienzos del siglo XX. Fue iniciador del futurismo ruso: junto con David Burliuk y Velimir Jlébnikov, publicó en 1912 el manifiesto de este movimiento, *La bofetada al gusto del público*.



9



10

decirnos que esta es su última imagen, antes de que la era de la reproductibilidad técnica aniquile lo poco que quedaba de humanidad. También Nelly, en su forzada bidimensionalidad, aparece como una Sibila que conociera de antemano el ascenso meteórico de Adolf Hitler, el horror de la Segunda Guerra Mundial, la ocupación de Francia e incluso el accidentado final del matrimonio Moholy-Nagy.

Por estas descripciones de los trabajos de Lucia, es evidente que nada tienen que ver con las posibilidades comerciales que Sert pudiera ver para ella en una ciudad como Barcelona. En el trabajo de Lucia no ha habido, no hay ni habrá ningún guiño hacia el fotoperiodismo, la fotografía comercial ni el estilo cartelista que irá triunfando en España por influencia del constructivismo ruso. Poca política, nada de propaganda, todo arte. A pesar de que su trabajo no encaja, una cosa está clara: no da la impresión de que Sert rechace su aportación por ser mujer, sino porque ni descubre su potencial dadaísta, ni le es útil como documentalista social, ni su lenguaje conecta con el fotomontaje del cartelismo al uso.

Ella misma percibe todas estas diferencias. De hecho, en una carta de Lucia a Sert enviada desde Berlín el 23 de febrero de 1933²⁷, ya siembra una deliberada ambigüedad acerca de su eventual traslado a Barcelona, como cortando amarras con esa posibilidad (Fig. 9):

“Estimado Sr. Sert: Hace ya mucho tiempo que quería escribirle, pero lamentablemente he estado enferma desde principios de febrero. Le ruego de todo corazón que no se enfade conmigo por no responder antes a una carta tan amistosa como la suya del 26 de enero al Prof. Gropius. Pese a todas sus reservas respecto a las perspectivas reales, su carta me produjo una extraordinaria alegría. Y bien puedo decir que incluso me animó un poco. Porque encontrar amistad en una ciudad extraña, en otro país, indudablemente tiene de por sí un valor excepcional. Ahora, cuando pienso que mis primeros pasos en esta ciudad extraña me conducirán hasta personas amigas, obtengo de ello un gran alivio. Dado que las primeras semanas (o meses) no tendría la necesidad de ganar dinero, al principio contaría con tiempo para conocer la ciudad, visitar a otras personas y ver en qué resulta todo. Hasta hace poco pensaba que iba a ir muy pronto. Pero, debido a diversos asuntos por aquí, no me queda más remedio que aplazar una vez más mi decisión. De todos modos, le agradecería que me permitiera mantenerme en contacto con Ud. por carta ya desde ahora”²⁸.

Mientras tanto, Sert utilizaría la infraestructura de entidades nacidas con vocación sociopolítica de izquierdas como el famoso *Ateneo Enciclopédico Popular*, al que se refiere en su respuesta a Gropius de 16 de abril de 1933 (Fig. 10): “Amigo Gropius: He recibido sus cartas y supongo le habrán remitido del Ateneo Enciclopédico Popular”²⁹, la caja que nos envió con fotografías y que Vd. reclama ultimamente³⁰. Tengo así mismo ya traducido el texto de su entrevista con nuestro amigo Saporita³¹. Siento todas las variaciones que ha sufrido el programa del Congreso³² pero espero poder ir y tener el gusto de volver a ver a los amigos del C.I.R.P.A.C.”³³. Pero, ¿y Lucia Moholy Nagy? Dice Sert en esa misma carta: “De su amiga la señora Moholy no he vuelto a saber nada. La escribí directamente tal como Vd. me dijo y supongo que si se decide a venir a Barcelona me lo notificará”.

Fig. 6. Copia al carbón de carta de Josep Lluís Sert a Walter Gropius, Barcelona, 26 de enero de 1933.

Fig. 7. *Sin título* (retrato frontal de Florence Henri), Lucia Moholy, 1927.

Fig. 8. *Sin título* (retrato de perfil de Nelly Van Doesburg), Lucia Moholy, período de Berlín.

Fig. 9. Carta en papel timbrado de Lucia Moholy a Josep Lluís Sert, Berlín, 23 de febrero de 1933.

Fig. 10. Copia al carbón de carta de Josep Lluís Sert a Walter Gropius, Barcelona, 16 de abril de 1933.

27. CGG, C10/68.147.

28. Nuestro agradecimiento al arquitecto Johannes K. Wortmann y a su generoso equipo por facilitarnos la traducción de este texto del alemán al castellano.

29. El 1902 se funda *El Ateneo Enciclopédico Popular*, de Barcelona, con socios componentes de la amplia gama de la izquierda, incluidos los nacionalistas pero no los anarquistas. Éste había puesto en marcha unos cursos y campañas ciudadanas para la mejora de la vivienda, educación, higiene y defensa de las libertades públicas, dirigidos fundamentalmente a empleados de comercio, estudiantes y obreros cualificados. Funcionaban como una mezcla de Universidad Popular y Extensión. Asimismo, en Madrid *La Residencia de Estudiantes*, desde su fundación en 1910 por la Junta para Ampliación de Estudios hasta 1936, fue un centro cultural pionero en España y una de las experiencias más vivas y fructíferas de creación e intercambio científico y artístico de la Europa de entreguerras. La Residencia y el Ateneo fueron además foro de debate y difusión de la vida intelectual de la Europa de entreguerras, presentada directamente por sus protagonistas. Entre las personalidades que acudieron a sus salones figuran Albert Einstein, Paul Valéry, Marie Curie, Igor Stravinsky, John M. Keynes, Alexander Calder, Walter Gropius, Henri Bergson y Le Corbusier, entre muchos otros.

30. Al parecer, el AEP habría recibido fotografías de la obra de Gropius, como instrumento que era de propaganda de las ideas y los personajes de talla internacional de la nueva arquitectura.

31. Sobre este personaje, vid., p. ej., KARDAMITSI-ADAMI, Maro, “The Drawings of Isaac Saporita”, en *MOYSEIO MIENAKH* 2, 2002: pp. 193-200, 2003.

32. Seguramente se refiere al IV Congreso del C.I.R.P.A.C. que tuvo lugar del 29 de julio al 15 de agosto de 1933 a bordo del “Patris II” y en Atenas y al que Gropius no pudo asistir finalmente, como leemos en AC: “Lamentamos igualmente la ausencia de los delegados alemanes Gropius y Breuer, cuyo concurso hubiese sido tan útil al Congreso.” AC, n. 11, p. 16.

33. CGG, C10/67, letras G-H.

34. MOHOLY-NAGY, Lucia, *A Hundred Years of Photography*, 1839-1939, Penguin Books, Harmondsworth, 1939.
35. SENTER, Terence, "Moholy-Nagy's English Photography", en *The Burlington Magazine*, Vol. 123, n. 944, Special Issue Devoted to Twentieth Century Art (Nov., 1981), pp. 659-671, especialmente en p. 659.
36. Cfr. MOHOLY-NAGY, Lucia, "The ASLIB microfilm service: the story of its wartime activities", en *Journal of Documentation*, Vol. 2, n. 3, 1946, pp. 147-73.
37. SACHSSE, Rolf, *Lucia Moholy*, Marzona, Düsseldorf, 1985.
38. Sobre la estética neoplatónica, observada en el arte antiguo, cfr. GRABAR, André, "Plotin et les origines de l'esthétique médiévale", en *Cahiers archéologiques*, n. 1, Paris, 1945, pp. 15-34.

A nuestro juicio, no hay peligro de caer en los lugares comunes de feminismo dialéctico, al subrayar la importancia del trabajo en equipo del matrimonio Moholy-Nagy. Ciertamente, con su separación matrimonial, primero, y luego al divorciarse, Lucia quedaría relegada al olvido en el plano de la creación estética fotográfica. Cuando el Partido Nacional socialista sube al poder en 1933, ambos se instalan en Londres —aunque ella pasa antes por París—, donde continuaría trabajando y publicaría, en 1939, *A Hundred Years of Photography, 1839-1939*³⁴. Allí volvería a encontrarse en 1934 con László para estudiar y practicar el proceso de reproducción fotográfica en color, que fue pronto rechazado por demasiado complejo, impredecible y huido para fines editoriales³⁵. Al mismo tiempo, se incorporaría a la dirección del Servicio de Microfilmación y Reprografía de la Biblioteca del Museo de la Ciencia de Londres, dependiente de la *Association of Special Libraries and Information Bureaux (ASLIB)* y hasta crearía, en 1942, su propia empresa de servicios de microfilmación para bibliotecas y gobiernos³⁶. Inmediatamente después de la guerra (1946) viajaría al Próximo y Medio Oriente involucrada en importantes proyectos archivísticos al servicio de la UNESCO. Más tarde, en 1959, se retiraría a Zollikon (Suiza) donde iniciaría su tercera carrera profesional como crítica de arte³⁷.

HISTORICIDAD Y DIFERENCIA DE UNA MIRADA

La aportación de nuestro texto puede no ser evidente a primera vista, precisamente porque tiene la sutileza de lo que el personaje femenino suele aportar a la historia. Obviamente, Lucia Schultz es conocida por su cercanía a László Moholy-Nagy y por su implicación en la historia de la fotografía de vanguardia. Muchos estudiosos y artistas saben, además, que forma un episodio interesante para la fotografía de arquitectura por sus trabajos de los edificios de Walter Gropius en Dessau. Son menos los que saben de sus propias fotografías y de la diferencia entre éstas y las de László.

Hemos descrito algunos elementos de sus retratos que han sido menos observados por los más interesados en temas próximos a la Escuela Bauhaus. Su especie de dadaísmo figurativo disecciona el rostro humano con criterios hiper-objetivos, creando con gran lirismo visual una distancia entre objeto y sujeto, inédita hasta entonces. Su mirada fotográfica, de mujer intelectual judía que parece intuir el rescate o el exilio, la proyecta sobre mujeres de su misma condición: muchachas que, en el corazón de la Bauhaus, estaban siendo mal vistas como potenciales arquitectas. En esas imágenes, Lucia retrata el alma desnuda de personajes cuya modernidad recuerda la estatuaría antigua de los mejores tiempos del neoplatonismo helenístico³⁸.

Por último, este artículo ha pretendido aportar algo desconocido para la historia de la vanguardia arquitectónica y fotográfica de los tiempos de la Segunda República en España. Lucia Moholy es recomendada profesionalmente por Walter Gropius a Josep Lluís Sert en pleno 1933, en vísperas del IV CIAM sobre la Ciudad funcional y sobre todo, cuando toda Alemania sabía de los riesgos que bellas mujeres intelectuales judías podían correr como consecuencia de la ascensión de Hitler al poder. Tras las expresiones epistolares entre Gropius, Sert y Lucia se masca la tragedia de las mujeres y los hombres apátridas que, sin su apellido de casadas, estaban a punto de ir rumbo a ninguna parte. Son lecciones que nos ha dado la historia, pero que adelanta el arte, y que no todos han sabido o querido reconocer.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

- Fig. 1. Gelatina de plata, ampliación seguramente posterior a 1928. 25.6 x 20 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Donación de Ford Motor Company y John C. Waddell (1987). Inv. 1987.1100.69. © 2011 Artists Rights Society (ARS), New York.
- Fig. 2. Fotógrafo desconocido, 25 o 26 de septiembre de 192. Gelatina de plata sobre papel baritado, 17.1 x 21.9 cm. Bauhaus-Archiv, Berlín. © 2011 Bauhaus-Archiv, Berlín.
- Figs. 3 y 4. Gelatina de plata, 13.6 x 19.2 cm. Soporte secundario, 32.8 x 25 cm. Donación de Alphonse Barrez. Canadian Centre for Architecture, Montréal. Refs. PH1980:1015:010 y 011.
- Fig. 5. CGG, C10/67.250.
- Fig. 6. CGG, C10 /67.253.
- Fig. 7. Gelatina de plata, 37.2 x 27.7 cm. Gift of Ford Motor Company and John C. Waddell. The Museum of Modern Art, New York. Inv. 1987.1100.20. © 2011 Artists Rights Society (ARS), New York.
- Fig. 8. Gelatina de plata, 16.2 x 14 cm. Subasta de Christie's King Street. Lote n. 124/r/n, venta n. 6717. 21 de mayo de 2003.
- Fig. 9. En (una cara de folio y firma autógrafa a tinta) CGG, C10/68.147.
- Fig. 10. En (una cara de folio) CGG, C10/68.147.

Alfons Puigarnau. (Barcelona, 1968) Es profesor Agregado de Estética y teoría de las Artes en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Internacional de Cataluña. Asiduo visitante del Warburg Institute desde 1996, propone en sus numerosos escritos académicos, de ensayo y prensa, abordar el estudio de la arquitectura y las artes visuales desde la historia y la filosofía de la cultura con fuentes de archivo y fondos personales de arquitectos. Es el investigador principal del Grupo emergente Sibila. Creatividad de género y cultura visual, reconocido desde 2009 por la Generalitat de Cataluña.

Oriol Vaz-Romero Trueba. (Barcelona, 1983) es profesor Colaborador en la Universidad Internacional de Cataluña y profesor del Máster Oficial "Creación artística: realismos y entornos" de la Universidad de Barcelona. Su ejercicio activo de la pintura y la escultura circunda su faceta como artista-investigador. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona y en Ciencias de la Educación por la Universidad Paris-XIII (Sorbona), explora en sus trabajos académicos la difícil frontera entre la filosofía y la antropología del arte, la historia de las mentalidades y las ciencias de la educación, generando campos de investigación tan diversos como la historia de los juguetes, la cultura material de la infancia o la escenografía urbana.

EL MÓDULO HELE DE RAFAEL LEOZ. UNA HISTORIA DE CONTRADICCIONES: DEL ÉXITO INTERNACIONAL A LA DIFÍCIL RELACIÓN CON LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA

Jesús López Díaz

El Módulo HELE de Rafael Leoz es sólo una de las primeras fases de un sistema teórico de división y ordenación del espacio arquitectónico a través de principios geométricos. Fue presentado con éxito en la Bienal de Sao Paulo de 1961 y Leoz lo expuso, junto al resto de sus planteamientos teóricos que se apoyaban en la industrialización de la vivienda favoreciendo procesos constructivos prefabricados y modulares, en decenas de conferencias por todo el mundo. Sin embargo, la extraordinaria acogida de estas teorías, especialmente en América Latina, y con el apoyo expreso de Le Corbusier o Jean Prouvé, tuvo por parte de la arquitectura en España una recepción crítica.

Palabras clave: Rafael Leoz de la Fuente (arquitecto español, 1921-1976); vivienda social; prefabricación y estandarización; modulación geométrica
Keywords: Rafael Leoz de la Fuente (Spanish architect, 1921-1976); social housing; prefabrication and standardisation; geometric modulation



Fig. 1. Imágenes de la construcción del Poblado Dirigido de Orcasitas. Madrid, 1960. (Tomado de *Temas de Arquitectura*, n. 22, 1961).

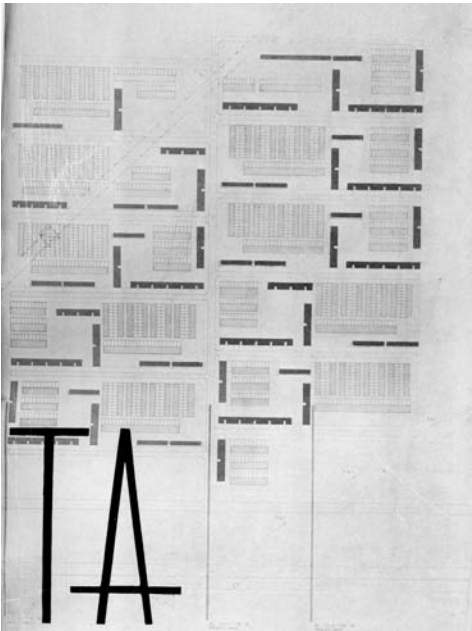
LA CRISIS TRAS LA EXPERIENCIA DE ORCASITAS

Durante el proceso de construcción del Poblado Dirigido de Orcasitas (Figs. 1 y 2) Rafael Leoz de la Fuente (1921-1976; tit. en 1955)¹ sufrió una “crisis” personal y profesional que le llevó a tomar la decisión de cambiar el estudio profesional por el “laboratorio” de investigación². En las diferentes versiones de las biografías redactadas por la Fundación Rafael Leoz se señala siempre el año de 1960 como el momento en el que el arquitecto tomó esta decisión. Tras cinco años de una actividad intensa, la gerencia de los poblados y la autoconstrucción suponían una entrega absoluta al proyecto los siete días de la semana, Leoz eligió el camino de la investigación en “arquitectura social”³.

Con la experiencia de estos años de trabajo, en Caño Roto y en Orcasitas, Leoz “se dio cuenta de que el problema de la vivienda había desbordado las técnicas y prácticas arquitectónicas tradicionales, que había que abandonar la artesanía en el campo de la construcción por razones de

1. El Poblado Dirigido de Orcasitas (1958-1963; 2.964 viviendas) es obra de Rafael Leoz y Joaquín Ruiz Hervás. Ambos se habían titulado en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1955, junto a José Luis Íñiguez de Onzoño y Antonio Vázquez de Castro, formando el estudio Grupo 122 (con sede en c/ Lagasca, 122 de Madrid). El estudio se presentó a varios concursos: proyecto de residencia de trabajadores en Mallorca (1956, premiado en la III Bienal de Arquitectura); accésit en el concurso del Pabellón Español de Bruselas (1956); obtuvieron varios premios en convocatorias de la Comisaría de Ordenación Urbana de Madrid –COUMA–, como en el concurso de ideas para la ordenación de la Plaza Norte, y en el de ordenación de la Plaza Quintana. Otros trabajos conjuntos fueron proyectos para concursos internacionales, como el de ordenación de los alrededores de la Catedral de Colonia (1956) y el de ordenación del centro de Berlín (1958); y en España, un proyecto de ciudad satélite en Barajas (1956), el proyecto para el concurso del nuevo Ministerio de Industria y Comercio (1957), el proyecto del Nuevo Pueblo de Santa María de las Lomas (Cáceres) para el Instituto Nacional de Colonización (1958), y un proyecto de poblado en el polígono sur de Madrid (1000 viviendas, 1959). Véase: PALACIOS DÍAZ, D., *Íñiguez de Onzoño, Félix y José Luis*, Bilbao, Colegio Oficial de Arquitectos Vaco-Navarros, 2002, p. 118; *Nueva Forma*, nn. 102-103, 1974, pp. 32-33; “Un modelo urbanístico”, *On*, número extra, 1983, pp. 23-26; “III Bienal Hispanoamericana de Arte”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 174, 1956, pp. 29-37; “La Arquitectura en la III Bienal Hispanoamericana”, *Cuadernos de Arquitectura*, n. 25, 1956, pp. 28-32; “Concurso del Pabellón Español en la Exposición de Bruselas”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 175, 1956, pp. 13-22.

2. En 1956 Julián Laguna (máximo responsable de la COUMA) y Luis Valero (Director del Instituto Nacional de la Vivienda, INV) invitaron al grupo de cuatro arquitectos a participar en la experiencia de los Poblados Dirigidos de Madrid, un plan de absorción del chabolismo y construcción masiva de vivienda social, que ya se había iniciado en 1954 con la fase de los Poblados de Absorción, en la que habían colaborado Oiza o de la Sota entre otros. Véase: FERNÁNDEZ GALIANO, L.; ISASI, J. y LOPERA, A., *La quimera*



2

Fig. 2. Portada de la revista *Temas de Arquitectura*, n. 22, 1961. Poblado Dirigido de Orcasitas, Madrid, 1960.

Fig. 3. “¿vamos por buen camino?” Artículo de Rafael Leoz en la revista *Temas de Arquitectura*, n. 18.

moderna. *Los Poblados Dirigidos de Madrid en la arquitectura de los 50*, H. Blume, Madrid, 1989; LÓPEZ DÍAZ, J., *La vivienda social en Madrid, 1939-1959*, Ministerio de la Vivienda, 2007, Madrid; MOYA GONZÁLEZ, L., *Barrios de Promoción Oficial, Madrid 1939-1976*, COAM, Madrid, 1983; SAMBRICIO, C., (Ed.), *Un siglo de vivienda social, 1903-2003*, 2 Tomos, Nerea, Madrid, 2003; SAMBRICIO, C., *La vivienda en Madrid en la década de los años 50: el Plan de Urgencia Social*, Catálogo de la exposición, Ayuntamiento de Madrid, Ministerio de Fomento, 1999. Como demuestran documentos originales y declaraciones en publicaciones, el Poblado Dirigido de Caño Roto, uno de los más valorados por la crítica y la historiografía, es obra de los cuatro arquitectos en su primera fase; sin embargo, en 1960 ya aparecen sus firmas separadas asumiendo Iñiguez de Onzoño y Vázquez de Castro las obras de Caño Roto, y Leoz y Hervás las de Orcasitas. Las citas y los documentos en LÓPEZ DÍAZ, J., *La obra del arquitecto Rafael Leoz de la Fuente (1921-1976): Teorías e investigaciones sobre la vivienda social*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2011 (Tesis doctoral inédita). Los problemas de cimentación como consecuencia de los suelos arcillosos derivaron en la demolición de todo el conjunto y en la nueva construcción de viviendas sociales en la década de los ochenta, tras años de reivindicación y protesta ciudadana. Véase: LEOZ, R. y RUIZ HERVÁS, J., “El Poblado de Orcasitas”, *Temas de Arquitectura (TA)*, n. 22, 1961, pp. 856-857; n. 24, 1961, pp. 922-926; y n. 27, 1961, pp. 39-44; IGLESIAS RODRÍGUEZ, G., “Aprendizaje para una vida en democracia: La asociación de vecinos de Guetaria”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, n. 18, 1996, Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense, Madrid, pp. 127-153.

3. LEOZ, Rafael, *Redes y ritmos espaciales*, Blume, Madrid-Barcelona, 1969, p. 21.

4. La cita en Curriculum Vitae de Rafael Leoz de la Fuente con anotaciones propias. Documento sin datar (s/d) y sin paginación (s/p). Por los eventos descritos en el texto del que se toma la cita, es un curriculum de principios de los años setenta. Archivo de la Fundación Rafael Leoz (AFRL).



3

volumen y había que entrar de lleno en el seno de la Industria”⁴. Afloraba de este modo la motivación primera y constante en el ideario de Rafael Leoz, la industrialización de la vivienda y de la arquitectura. Como Leoz señaló en sus primeros escritos, la industrialización no era una opción sino una decisión “imperiosa e inevitable”⁵. De este modo se unía a las ideas de la *Deutsche Werkbund* y la *Bauhaus*, y a la “máquina de habitar” de Le Corbusier, es decir, una corriente teórica extendida y longeva, pero que había iniciado un proceso de revisión desde nuevos planteamientos⁶.

Cuando Leoz decidió abandonar el ejercicio de la profesión para dedicarse a investigar los problemas que planteaba la industrialización del proceso constructivo se decantó por la búsqueda de “unas leyes de armonía que tienen sus raíces en el clasicismo y que a través de unos invariantes matemáticos abren ilimitados horizontes en el futuro de la arquitectura como bella arte”⁷. Elemento este último, la integración de las artes bajo el papel protagonista de la arquitectura, también presente en los arquitectos de la *Bauhaus* y en el discurso de Le Corbusier defendido ya en la década de 1920 a través de su revista *L’Esprit Nouveau*⁸.

Así que, a un joven Leoz, el apremiante trabajo de Orcasitas le condujo a pensar en soluciones que gracias a sus conocimientos matemáticos y geométricos, le llevaban a buscar un camino en la modulación geométrica de raíz clasicista, lo que explica la afinidad y defensa de su obra por

parte de otro gran conocedor de la geometría y las matemáticas aplicadas a la arquitectura a través de las leyes de la proporción y la modulación, el arquitecto y profesor de Leoz en la Escuela de Madrid, y uno de sus futuros valedores, Luis Moya Blanco⁹.

Lo que en 1960 tuvo más claro Leoz, fue la imperiosa necesidad de industrializar la vivienda y la arquitectura, y por ello, en su primer artículo publicado, eligió como foto de inicio de su reflexión la imagen de un avión (Fig. 3). En aquel texto titulado “¿Vamos por buen camino?”¹⁰ Leoz criticaba el retraso de la arquitectura contemporánea, a excepción de la industrial, en comparación con otras “ramas del saber y obrar del hombre contemporáneo” como la “aeronáutica, la astronáutica, la industria del automóvil, la electrónica, la cirugía, la industria naval, y la cinematografía”. En el análisis de las causas de este retraso Leoz subrayaba el empeño de la arquitectura por la “originalidad a ultranza” con “desprecio de todo lo que los demás hicieron”. La “sinceridad y honradez de las grandes épocas” de la historia arquitectónica, según Leoz, era el legado perdido ahora por el afán de originalidad, por lo que el arquitecto delante del tablero debía inventarlo todo, y se “resuelven los problemas en muchas ocasiones con ligereza, cuando un somero y superficial estudio nos demostraría que ya se había encontrado, en la mayoría de los casos, por un arquitecto de más talento, una solución mucho mejor que la que adoptamos para resolver nuestro problema”.

Copiar la manera de hacer de la técnica contemporánea era entonces más un deber que una mera posibilidad, por cuanto la arquitectura aún siendo un arte y a diferencia, según Leoz, de “las artes puras”, tiene una “misión fundamentalmente social” pues tiene “contraída con la sociedad una gran responsabilidad, sobre todo de tipo económico, en contra de lo que ocurre con el artista puro”. Leoz planteaba una dicotomía que iba a estar presente en todo su pensamiento: el peso que debían tener la técnica y la belleza en la arquitectura. Para Leoz la belleza se alcanzaría en arquitectura como “premio a la honradez y sinceridad, mucho más rápido que por el camino que ahora se sigue” una vez resueltos en primer término los “problemas de la técnica y de la economía”, es decir, solventar en colaboración con la industria los problemas de “seriación, normalización y sistematización de los elementos”, y se añade por primera vez, “que combinados luego por nosotros compondrán los conjuntos arquitectónicos, y simultáneamente, aunque en un escalón de más altura, acometer, no como aficionados, sino con el rigor con que trabajan los físicos o los matemáticos, la búsqueda del elemento modular fundamental”. Al igual que se hiciera en la Bauhaus, estas soluciones se deberían buscar en equipo, aunque “lo que sí es indudable, (...) es que, hoy por hoy, el único profesional preparado para coordinar estos trabajos de resolver los problemas en eficacia, económicamente y dentro de la belleza, es el buen arquitecto”.

La solución al retraso de la arquitectura pasaba para Leoz por la mejora de la técnica, lo que conllevaba la mejora de la capacidad de industrialización: “Lo primero que tenemos que acometer con urgencia es la mejora, seriación y sistematización de los elementos que vamos a manejar en nuestro oficio. En las demás ramas de la ciencia y de las técnicas actuales el rigor científico-técnico conduce a la eficacia, dentro de la economía. (...) y una vez alcanzada la eficacia con economía habrá que buscar la belleza, o más bien habrá que buscar las dos cosas con simultaneidad”.

El lenguaje utilizado por Leoz en este primer artículo, muestra la tensión entre modernidad y tradición, un elemento que aparece constantemente en los años de recepción de la modernidad en la arquitectura española. Aunque con quien más deudas contrae esta primera reflexión teórica es con la obra de Le Corbusier *Hacia una nueva arquitectura*. Un texto donde aparecen ya mencionados, y es un trabajo escrito en 1923, casi todos los temas expresados por Leoz en este artículo y en su posterior obra teórica *Redes y ritmos espaciales*, el desarrollo de la tecnología y su aplicación en la arquitectura por el camino de la industrialización de la vivienda, las casas en serie y la modulación como base, e incluso las referencias al avión como elemento referencial¹¹.

En octubre de 1960 tuvo lugar una reunión de arquitectos en la ciudad de San Sebastián¹², unos meses después de la publicación del primer artículo sobre el Módulo HELE en la revista *Arquitectura*¹³. Leoz le explicó en aquel encuentro a Coderch sus primeras investigaciones, y de aquella conversación sabemos, por lo que cita el propio Leoz, que el arquitecto catalán le puso en contacto con Jean Prouvé¹⁴. El viaje de Leoz a París para entrevistarse con Prouvé se produjo entre los meses de noviembre y diciembre de 1960, y tras su entrevista nos ha llegado un intercambio epistolar donde el constructor francés da cuenta del interés en él despertado por las teorías de Leoz¹⁵. A partir de esta entrevista se inició una amistad entre ambos que perduró en el

5. LEOZ, R., *Redes y...*, cit., p. 28.

6. Leoz era un proclamado seguidor de Le Corbusier –posteriormente su valedor internacional– cuyos principios teóricos ya habían sido cuestionados por una nueva generación, entre la que destacaban el grupo de arquitectos que formaban el *Team X*, protagonistas del “desmontaje” de los famosos Congresos de Arquitectura Internacional (CIAM), epicentro programático del Movimiento Moderno desde finales de los años veinte, con su actitud en los Congresos de Aix-en-Provence (1953) y Dubrovnik (1956). FRAMP-TON, K., *Historia crítica de la arquitectura moderna*, GG, Barcelona, 1998, p. 275. Como ejemplo del cambio de orientación, Alison y Peter Smithson, integrantes del *Team X*, habían acuñado la expresión el “arte de habitar” frente a la “máquina de habitar” lecorbusieriana; véase HEUVEL, D. VAN DEN y RISSELADA, M., *Alison y Peter Smithson. De la Casa del Futuro a la casa de hoy*, COAC, Barcelona, 2007.

7. Curriculum Vitae de Rafael Leoz. Ver nota 4.

8. También presente en esos años sesenta en el ideario de arquitectos como José Luis Sert –con quien Leoz se cartearía posteriormente gracias a Prouvé–; véase JUNCOSA, P. (Ed.), *Josep Lluís Sert. Conversaciones y escritos. Lugares de encuentro para las artes*, Gustavo Gili, Barcelona, 2011.

9. Luis Moya fue el responsable de la única biografía publicada sobre Rafael Leoz, véase MOYA BLANCO, L., *Rafael Leoz*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1978. Moya citó profusa y elogiosamente a Leoz y sus teorías en algunos de sus trabajos teóricos, véase DOMÍNGUEZ SALAZAR, J. A., *La arquitectura moderna en su evolución y tendencias actuales*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1978 (el texto incluye la contestación de Luis Moya al discurso de Domínguez Salazar con las citas a Leoz); y en especial MOYA, L., *Consideraciones para una teoría de la Estética*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1991; donde el pensamiento de Leoz es puesto como ejemplo en varias ocasiones.

10. LEOZ, R., “¿Vamos por buen camino?” en *Temas de Arquitectura*, n. 18, 1960, pp. 705-708. De donde se extraen las citas de los siguientes párrafos.

11. LE CORBUSIER, *Hacia una nueva arquitectura*, Apóstrofe, Barcelona, 1998.

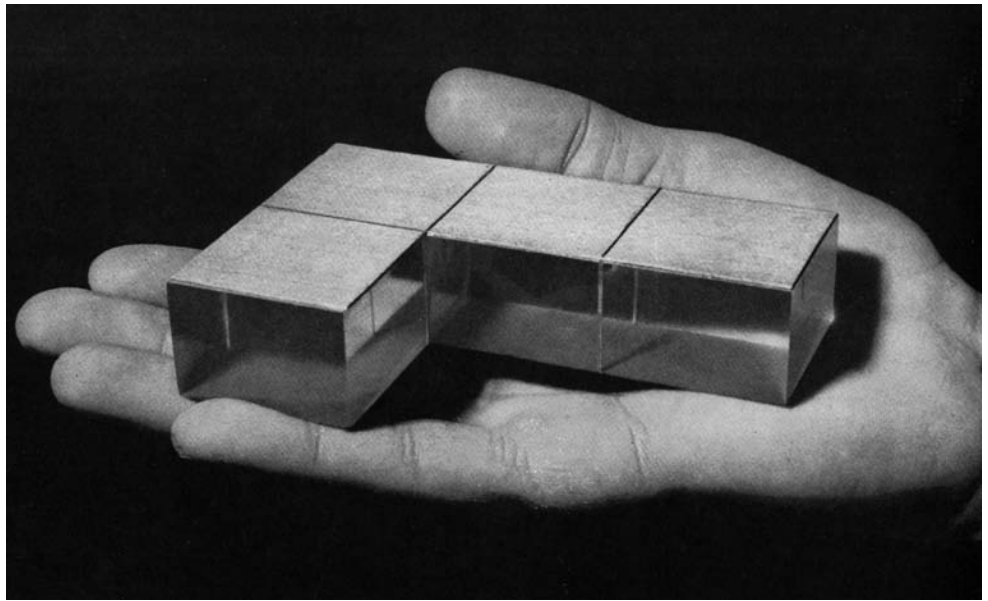
12. “Los arquitectos temen que Donostia pierda su encanto. Un destacado grupo advirtió al alcalde de que los desmanes podían dejar ‘desfigurada’ la ciudad”, *El Diario Vasco*, 23 de octubre de 2010. El periódico recupera una noticia que apareció en la última página del diario en octubre de 1960. Por ella sabemos que un grupo de 36 arquitectos “de Barcelona y de Madrid” celebraron, según sus propias palabras, “unas reuniones para tratar de problemas de arquitectura”, entre los que se encontraban Miguel Fisac, Oriol Bohigas, Sáenz de Oiza, José Antonio Coderch y Rafael Leoz entre otros.

13. LEOZ, R. y R. HERVÁS, J., “Un nuevo módulo volumétrico”, *Arquitectura*, n. 15, 1960, pp. 20-41.

14. LEOZ, R., *Redes y...*, cit., p. 23.

15. *Ibid.*, p. 32.

Fig. 4. Módulo HELE. (Tomado de *Arquitectura*, n. 15, 1960).



16. En 1965 hubo una segunda intervención de Leoz ante el *Cercle* francés, promovida nuevamente por Le Corbusier y Prouvé. En aquel momento Leoz ya era una figura destacada, en especial por la relación con arquitectos internacionales como los citados, y por los galardones y premios que había cosechado dentro y fuera de nuestro país. El Régimen de Franco había apoyado y condecorado a Leoz, y la prensa oficial destacaba sus viajes y premios. De la relación personal y amistosa de Leoz con Prouvé y Le Corbusier quedan varios documentos en los archivos de los *Fonds Jean Prouvé* (Archives Départementales de Meurthe et Moselle, Nancy) y en el Archivo de la Fundación Le Corbusier (París). Prouvé incorporó los principios de división y organización espacial de Leoz en sus clases en el *Conservatoire National des Arts et Métiers* donde impartía docencia, véase ARCHERI, J.-F. y LEVASSEUR, J. P., *Prouvé. Cours du CNAM 1957-1970*, París, 1990, pp. 154-156. Para reflejar el eco de Leoz en sus intervenciones parisinas en la prensa española, véanse: “El arquitecto español Rafael Leoz triunfa en París”, 1962 (recorte de prensa guardado en los Archivos de la Fundación Rafael Leoz; s/d.), a los comentarios elogiosos de Le Corbusier, se suman los de Prouvé y Candilis, y se menciona también una gira de Leoz por Alemania y Suiza impartiendo conferencias. Como ejemplo de las numerosas noticias de la intervención de 1965, cabe citar: “Don Rafael Leoz: «Es el genio de la arquitectura actual», ha dicho Le Corbusier”, *Diario Madrid*, 9 de julio de 1965. También *Temas de Arquitectura* se hizo eco del “éxito” de Leoz: “Ni que decir tiene que nos sentimos satisfechos y muy orgullosos como profesionales, como españoles y también como colaboradores de una revista para la cual los trabajos de Leoz siempre han sido considerados transcendentales. El que tal cosa lo confirmen voces tan autorizadas nos agrada muchísimo. Quienes han seguido el proceso de sus investigaciones o acudido a sus conferencias (...), habrán descubierto el increíble paisaje, el profundo panorama de un hallazgo como pocas veces hubo en la historia de la arquitectura. La industrialización, la solución masiva del problema de la vivienda, en todas sus escalas ha encontrado repentinamente su cauce”, Editorial, *TA*, n. 75, 1965, p. 1.

17. Carta de Joaquín Ruiz Hervás a Carlos de Miguel, Director de la revista *Arquitectura*, 23 de mayo de 1961 (AFRL).

18. “Sumario”, *Arquitectura*, n. 15, 1960, p. 1.

tiempo y que llevó a Leoz a elegir a Prouvé como prologuista de su libro *Redes y ritmos* (originalmente Le Corbusier se había comprometido a ello, aunque su fallecimiento en Cap Martin en 1965 truncó esta posibilidad). Tras el posterior éxito internacional de Leoz en la Bienal de Sao Paulo de 1961, donde presentó sus hallazgos teóricos en el pabellón español, fue Prouvé quien gestionó el primer encuentro con Le Corbusier en 1962, tras el cual ambos promovieron la presentación de la teorías de Leoz en París, en una conferencia el 28 de febrero en el llamado *Cercle d'Études Architecturales*¹⁶.

EL MÓDULO HELE

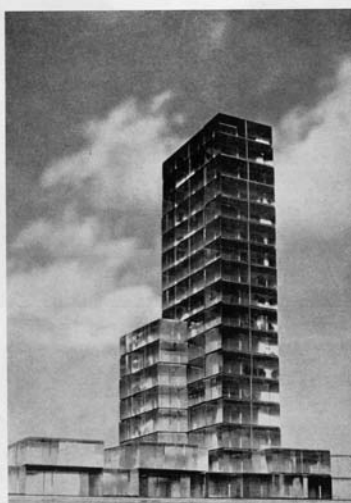
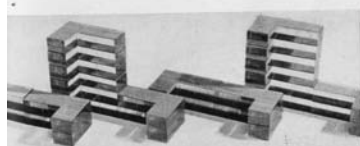
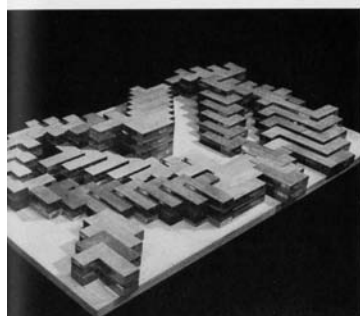
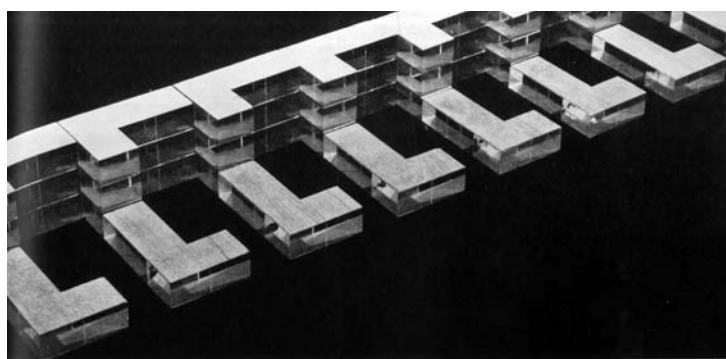
La única exposición teórica completa del pensamiento de Rafael Leoz vio la luz en su libro *Redes y ritmos espaciales*, aunque según anotaciones de Leoz, la redacción del mismo estaría preparada en 1965. A finales de los sesenta, Leoz ya estaba trabajando en un nuevo texto, que nunca vio la luz, y que se titularía *Arquitectura Modular Hiperpoliédrica*.

El Módulo HELE (Fig. 4), acróstico de los apellidos Hervás y Leoz, y juego de palabras con la figura de la L, es tan sólo la primera intuición materializada en forma de propuesta teórica por parte de Leoz, pues en *Redes* se convirtió en uno más de los diferentes “ritmos espaciales” de la investigación. Que la propuesta del Módulo HELE es obra de Leoz en exclusiva no cabe ninguna duda, a pesar de la confusión mostrada en algunas publicaciones, como le explicaba por carta Ruiz Hervás a Carlos de Miguel, director de *Arquitectura*:

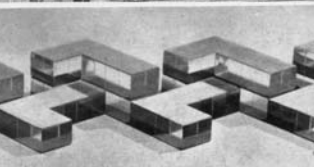
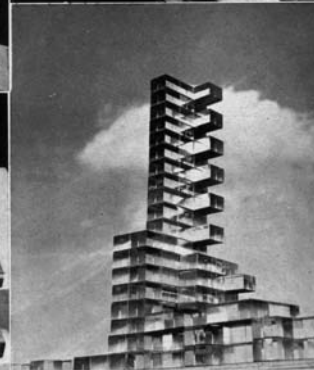
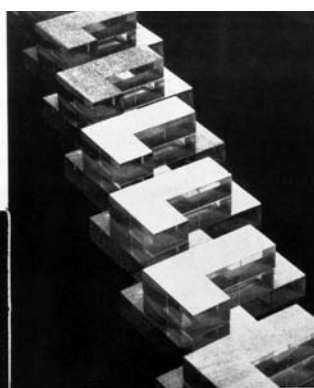
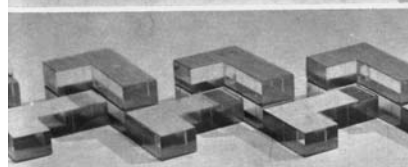
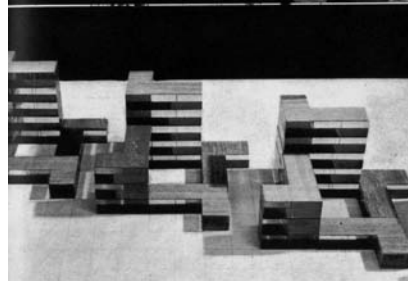
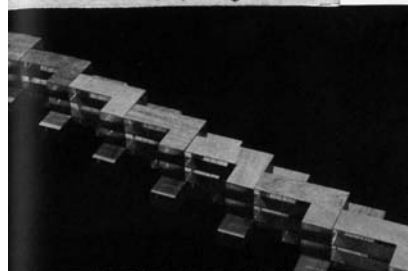
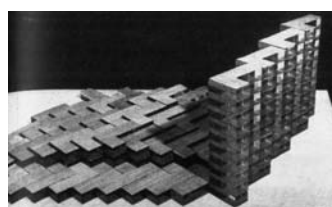
“Con objeto de salir al paso de posibles dudas, deseo aclarar que en mi colaboración con Rafael Leoz de la Fuente, algunos trabajos o estudios los ha realizado totalmente uno de los dos, y otros el otro, y la mayoría conjuntamente. El estudio sobre la HELE, del cual se ha publicado un artículo en esta Revista (...), tanto en la paternidad de la idea como en su desarrollo posterior, se debe exclusivamente a mi compañero Rafael Leoz de la Fuente”¹⁷.

La presentación del Módulo HELE en el sumario de la revista, lo describía como un “sistema de composición, inventado por ellos [Hervás y Leoz] para Urbanización y Vivienda principalmente, aunque su utilidad se extiende a otros campos de la arquitectura”¹⁸. El artículo es en realidad una extraordinaria profusión de material gráfico, con varios dibujos y decenas de fotografías de las maquetas que explicitan las posibilidades constructivas del Módulo HELE, muchas de las cuales serían reutilizadas por Leoz en *Redes y ritmos* (Figs. 5 y 6).

En una breve introducción al artículo, se explicaba que durante la búsqueda de soluciones de problemas de “economía”, al probar elementos de máxima sencillez que pudieran ser repetidos apareció el Módulo HELE de manera intuitiva. Posteriormente, gracias al estudio de las redes y los ritmos espaciales que generaba este módulo, Leoz fue consciente de que esta intuición era sólo la punta del iceberg de unas leyes espaciales y modulares que, sin duda, son la gran aportación de Leoz a la historia de la arquitectura española. Pretender industrializar, querer resolver



5



6

Figs. 5 y 6. Variaciones con módulos. (Tomadas de *Arquitectura*, n. 15, 1960).

problemas de “economía” tan necesariamente sentidos en aquel momento, y descubrir en el proceso de investigación que existe un camino completo y casi sin desbrozar en el que se pueden hallar leyes espaciales aplicables a la arquitectura por la vía de la industria, se convirtió en el gran hallazgo que deslumbró al propio Leoz, y que posiblemente excitara igualmente a aquellos que habían intuido que esa vía podía ser una fuente de soluciones extraordinaria, por lo que Le Corbusier y Prouvé, entre otros, se sedujeron con los hallazgos de Leoz.

Leoz explicaba con todo detalle de dibujos el por qué de la elección del Módulo HELE, un prisma con base en forma de L formado por cuatro cuadrados iguales, o cubos si se trabaja en volumen. El ángulo recto tiene sentido en el momento en que para construir económicamente “mientras exista la fuerza de la gravedad, las estructuras espaciales más económicas y que trabajan mejor estáticamente son las estructuras reticulares de soportes verticales, y si la retícula en el plano horizontal es ortogonal o una cuadrícula, mejor que mejor”¹⁹. A partir de aquí, la división de un cuadrado en cuadrados menores y la combinación de elementos que macicen el cuadrado, o que fueran capaces de construir esas mismas formas con el menor número de elementos, da como solución que el Módulo HELE sea el más económico.

Además, la combinación de dos HELES entre sí permite 123 formas diferentes, mientras que las otras dos figuras resultantes de la combinación de los cuatro cuadrados, sólo ofrecen 30 y 24 posibilidades, luego, deducía Leoz, de las tres formas es la que ofrece más posibilidades. Elección que ofrecía asimismo una extraordinaria conexión con un elemento trascendente dentro de las leyes de la proporción en la arquitectura: la sucesión de Fibonacci. Por eso, se añadía, la contemplación aislada de la HELE tiene proporciones mucho más bellas que los otros dos elementos, ya que existe un posible recorrido de los lados sucesivos que forma la sucesión 1-1-2-3, los cuatro primeros números de la sucesión de Fibonacci²⁰.

El siguiente paso consistía en justificar las ventajas de la prefabricación del Módulo HELE, pues al tener la misma base cuadrada todos los elementos, forjados y vigas, por grande que sea el con-

19. LEOZ, R. y RUIZ HERVÁS, J., “Un nuevo módulo...”, cit., p. 22.

20. También se añade que la planta de la HELE en un tablero de ajedrez formaría el movimiento del caballo en su juego, y “existen tratados escritos sobre la brillantez del movimiento de dicha ficha”, *Ibid.*, p. 26.

junto, favorece que sólo se maneje un único módulo. Frente a la posible monotonía de un único elemento repetido, el artículo ofrecía una auténtica exhibición de posibilidades constructivas con fotografías de maquetas construidas a modo de edificaciones de todo tipo que simulaban tanto torres como conjuntos de baja altura, en infinitas posibilidades combinatorias que derivaban en conjuntos simétricos o asimétricos que podían romper la repetición o jugar con ella. De hecho, se añadía, “al observar muchos de los buenos proyectos que a todos nos gustan vimos que, gran parte de ellos, estaban compuestos por HELES que el proyectista con gran talento manejó sin darse cuenta”. En una nueva vuelta de tuerca a las posibilidades combinatorias y sobre todo, a la descarga de rigidez y de monotonía del sistema, se introdujo la posibilidad de variar el ángulo de 90° por otros de 60° y 120°.

La capacidad numérica y combinatoria se convertía en el gran argumento frente a la repetición monótona, y en su validación como elemento básico de trabajo. Esta limitación, la “obligación” de ceñirse a un elemento y posteriormente a una trama o plantilla como las que surgirían en *Redes*, por mucho que se obtengan miles de formas, será sin lugar a dudas uno de los puntos de la propuesta de Leoz más discutibles y menos capaces de asimilar por la profesión. Quizás por ello, la “solución económica” de los problemas que tanto el Módulo HELE como las leyes de proporción modular que elaboró, tuvieron un extraordinario eco en lugares con carencias y urgencias por la vivienda social, como en América Latina, donde sí era necesario en el surgir de las descontroladas megalópolis, una solución que reuniera los elementos que Leoz esbozaba en sus teorías. Además, en aquel momento, la mayoría de investigaciones se centraban casi exclusivamente en elementos de cubrición, como las cúpulas geodésicas de Buckminster Fuller o las bóvedas de Félix Candela²¹.

La fascinación que destila el artículo de Leoz y Hervás por las infinitas posibilidades combinatorias, unida a la sencillez de trabajar sólo con una forma única sobre una cuadrícula, denota por momentos la emoción de Leoz, al conseguir dar un paso que él sentía de gran valor. La propia HELE como maqueta quedaba aupada a nuevo elemento de trabajo en el estudio del arquitecto, y el artículo anunciaba la pronta posibilidad de ser fabricada y puesta a disposición de la profesión para su uso en estudio, a modo de “tecnógrafo espacial”. “En resumen –finalizaba el artículo– creemos haber dado con un elemento sencillo de construir, cuya repetición reiterada lleva a soluciones de variedad infinita y de una gran belleza; y que ayudará extraordinariamente al arquitecto en los primeros pasos de su trabajo”²².

EL “ÉXITO” DE LA BIENAL DE SAO PAULO (1961)

El espaldarazo definitivo para la difusión del Módulo HELE, incluso más allá de los círculos meramente arquitectónicos y culturales, lo confirió su inclusión en la propuesta española presentada en la VI Bienal de Sao Paulo celebrada en 1961, comisariada por Luis González Robles. La Bienal, en palabras de González Robles, era “el certamen artístico más importante del continente americano”, por la concurrencia de países, que en la VI edición había alcanzado la cifra de 45 naciones representadas, y por “la calidad de las obras expuestas”²³.

La participación española en las exposiciones internacionales, sobre todo en las Bienales de Sao Paulo y Venecia, con los triunfos obtenidos a partir de la década de los cincuenta, han sido objeto de amplio debate en nuestra historiografía por intentar conocer en profundidad cuál era el equilibrio entre la parte política y la parte artística. La cuestión radica en conocer si un régimen tan monolítico, pero que fue cambiando muy a su pesar en cuestiones de política económica o social, vio también modificar la expresión artística de las nuevas generaciones en el interior del país, o sólo de cara al exterior, especialmente a finales de los cincuenta, cuando “se produjo una decisiva evolución desde la ausencia total en certámenes internacionales una vez finalizada la Guerra Civil a la presencia en todos los de mayor prestigio internacional, analizando los cambios de gusto en la selección de los artistas participantes así como la obtención de premios en algunos de ellos”²⁴.

En el caso de la arquitectura, los reconocimientos internacionales fueron más prematuros que en artes plásticas. El primer éxito fue para José Antonio Coderch, en la IX Trienal de Milán de 1951. En la X Trienal, 1954, el premio fue para Ramón Vázquez Molezún, mientras que Javier Carvajal y José M^a García de Paredes lo obtuvieron en la siguiente edición (XI Trienal, 1957). Ya en 1954 Miguel Fisac había recibido la Medalla de Oro en la Exposición de Arquitectura Religiosa de Viena (1954); Ortiz de Echagüe, Barbero y de La Joya consiguieron el Premio Rey-

21. Véase FOSTER, N. y FERNÁNDEZ-GALIANO, L. (eds.), “Buckminster Fuller, 1895-1983”, *AV Monografías*, n. 143, 2010; y SEGUÍ, M., *Félix Candela y Emilio Pérez Piñero. Un diálogo imaginario. Proyecto para el concurso del velódromo de Anoeta, 1972*, Editorial Rueda-Ministerio de Vivienda, Madrid, 2004.

22. LEOZ, R. y RUIZ HERVÁS, J., “Un nuevo módulo...”, cit., p. 41.

23. GONZÁLEZ ROBLES, L., “Comentarios de actualidad: La VI Bienal de Sao Paulo”, *Arbor*, n. 50, 1961, p. 645.

24. TUSELL GARCÍA, G., “González Robles. Comisario español en Sao Paulo” en AA. VV., *España en la Bienal de São Paulo bajo el comisariado de Luis González Robles*, Universidad de Alcalá-Museo Luis González Robles, Madrid, 2008, p. 11.

25. Así consta en diferentes documentos y cartas de los Archivos del Ministerio de Asuntos Exteriores (AMAE), legajo R.111234, expediente 2.

26. Entre las maquetas, proyectos y fotos que se exhibían del estado de la arquitectura internacional de aquel momento, González Robles destacaba: “la casa para Carré, ideada por Alvar Aalto; el interesante conjunto de arquitectura religiosa de Félix Candela; las viviendas de Harrison, en Estados Unidos; las experiencias del argentino Amancio Williams; los chalets de Soriano, en Méjico; Richard Neutra, en Estados Unidos; la Escuela de Lursac y el proyecto de la SAS del arquitecto danés Jacobsen”. GONZÁLEZ ROBLES, L., op. cit., p. 648.

27. “Carta del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos, a la Dirección General de Relaciones Culturales”, de 30 de mayo de 1961, AMAE, leg. R.11154, exp. 2.

28. “Presentación del módulo HELE de Rafael Leoz en la Bienal de Sao Paulo”, *TA*, 32, 1961, p. 5.

29. El crítico José de Castro Arines, contaría años después, en un artículo redactado al fallecer Leoz, que él fue quien le facilitó el camino para acudir a Sao Paulo, al llamar a su amigo González Robles: “Estaba yo una tarde en casa de Rafael Leoz conversando sobre cosas de arquitectura, y, naturalmente, sobre el Módulo Hele. Me dijo Leoz «¡Si yo pudiera ir a la Bienal de Sao Paulo! Creo que sería fundamental para mí.» Le dije yo: «Podemos intentarlo. Hablaré sobre ello con el comisario González Robles.» «Pero yo no le conozco», me contestó Leoz. Y yo: «Pero yo sí, y le voy a llamar ahora mismo.» (...)”. En “Rafael Leoz: recuerdo de amistad”, *Informaciones*, 5 de agosto de 1976.

nolds en 1957; y en 1958 Corrales y Molezún conseguían la Medalla de Oro por el Pabellón de España en la Feria Internacional de Bruselas.

De hecho, Leoz, cuando ya su fama y reconocimiento eran notorios, fue elegido para ser el comisario y exponer sus ideas, en el pabellón español de la XIV Trienal de Milán de 1968. Por “cuestiones presupuestarias”, España no iba a acudir a Milán en aquella edición, pero la concesión del premio internacional “La Madonnina” a Leoz en 1967, por parte del Ayuntamiento y la Diputación de Milán, hacían vislumbrar a José M^a Alonso Gamo desde el Instituto de Cultura Hispánica un nuevo y posible éxito (Leoz había sido invitado en esas fechas a impartir conferencias en el Politécnico de Milán y la Escuela de Arquitectura de Venecia). Finalmente, tras conversaciones con Rafael Fernández Huidobro, Decano del Colegio Oficial de Arquitectos, solicitando algún tipo de colaboración, la participación española no se llevó a cabo²⁵.

La Bienal de Sao Paulo de 1961 celebraba los diez años de vida del certamen y convocaba de manera extraordinaria a todos los arquitectos del mundo. La amplísima cantidad de material recibido motivó la construcción *ex profeso* de una inmensa nave en el mismo Parque de Ibirapuera, junto al pabellón de Niemeyer que era la sede oficial de la Bienal²⁶.

En lo que respecta a la participación de Leoz en la Bienal, sabemos que su inclusión no siguió el rumbo normal y fue una decisión de última hora debido a la no presentación de propuestas de los Colegios de Arquitectos, tras las llamadas de la Dirección General de Relaciones Culturales, quien se había puesto en contacto desde principios de 1961 con el Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España²⁷. González Robles afirmaba que “España presentó a Urbanismo los pueblos de Fernández del Amo contruidos para el Instituto Nacional de Colonización”, obteniendo el Premio de Urbanismo, mientras que “Rafael Leoz presentó, fuera de concurso, su proyecto *Nuevo módulo volumétrico de construcción*, que mereció la mención especial del Jurado internacional. En arquitectura teatral presentó España el *Teatro ambulante*, de Emilio Pérez Piñero, que mereció la medalla de oro”. Durán-Loriga también se hizo eco en *Temas de Arquitectura* de la presentación del módulo HELE de Rafael Leoz, quien presentaba “fuera de concurso”, por lo tardío de su selección, un “conjunto de material informativo en relación con el Módulo HELE”²⁸.

A la Embajada de España en Brasil se le comunicó el 8 de agosto que “Leoz va a Brasil en representación del Colegio de Arquitectos, a fin de presentar en la Sección de Arquitectura la aportación española a dicha Bienal”. La decisión de mostrar las obras de Leoz vino en todo caso firmada y avalada por Luis Blanco Soler, entonces Decano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid²⁹. Leoz, a partir de su estancia en Sao Paulo, inició su primera gira de conferencias por toda América, contando con la colaboración del Ministerio de Exteriores.

En septiembre de 1961, el Embajador de España en Brasil, Rojas y Moreno, adjuntaba en el Informe preceptivo los recortes de prensa con la relación de los premios concedidos, y tras mencionar el éxito de Fernández del Amo, añadía:

“Al margen de este acto ha despertado gran interés entre los profesionales el Nuevo Módulo Volumétrico del Sr. Leoz. Nuestro compatriota ha establecido contactos con algunas empresas de Sao Paulo para estudiar la posibilidad de fundar una entidad social para difundir la aplicación del método aludido en los países sudamericanos y, al parecer, estas negociaciones se encuentran favorablemente encauzadas”³⁰.

González Robles también se hacía eco del éxito de Leoz: “Se me informa de la gran sensación que ha causado entre los arquitectos, lo presentado por nuestro compatriota Rafael Leoz y que seguramente, si hubiera estado dentro del Concurso, se habría llevado un premio”. Al día siguiente daba cuenta de los premios de Pérez Piñero y Fernández del Amo, y refería ya “la mención especial del jurado del stand de Leoz que ha llamado poderosamente la atención”³¹. Desde Madrid la prensa oficial loaba los logros internacionales de la embajada cultural paulista³².

Lo que Leoz expuso en la Bienal de Sao Paulo, y posteriormente explicó en su primera gira americana, tenía como base la conocida teoría del Módulo HELE presentada en *Arquitectura* en 1960, aunque ahora ya ofrecía nuevos enfoques tanto geométricos como arquitectónicos, con planteamientos ya muy cercanos a los que expondría en *Redes y ritmos*. Lo mostrado por Leoz en América lo conocemos gracias a la conferencia que ofreció en Madrid en la Sala Nebli (Fig. 7), un espacio dedicado a la presentación de obras de vanguardia en la capital³³.



Fig. 7. Conferencia de Rafael Leoz en la Sala Nebli de Madrid. (Tomada de *Temas de Arquitectura*, n. 24, 1961).

30. “Participación española. Premios de arquitectura VI Bienal de San Pablo”, Río de Janeiro, 16 de septiembre de 1961, por José Rojas y Moreno, Embajador de España, AMAE, leg. R.11154, exp. 2.

31. Cartas de Luis González Robles a J. Miguel Ruiz Morales (Director General de Relaciones Culturales), en Sao Paulo el 21 y 22 de septiembre de 1961. AMAE, leg. R.11154, exp. 2. El arquitecto uruguayo Luis García Pardo, futuro amigo de Leoz y colaborador en los años ochenta con su mujer Carmina Ayuso en la Fundación, contaría años después cómo su empeño personal fue determinante para que Leoz obtuviera la mención de Sao Paulo: “En el año sesenta y uno fui Jurado de Arquitectura de la Bienal de San Pablo. En esa ocasión se presentó un arquitecto español, Rafael Leoz, con una serie de planteos —dibujados y en maqueta—, y yo quise darle un premio, pero el reglamento no lo permitía, el reglamento especificaba «premiar obra realizada». Insistí tanto con el jurado que éste creó, excepcionalmente, un premio de dos mil dólares para este caso. Le mandamos un telegrama y Rafael Leoz vino volando de Madrid a San Pablo, y allí se enteró de todo; de que yo había sido el promotor de su premio. Coincidíamos en cosas que yo venía pensando desde hacía mucho tiempo. Desde la década del cincuenta ya les decía a mis alumnos de la Facultad de Arquitectura: «la vivienda social económica no la vamos a hacer nunca colocando ladrillo sobre ladrillo; la vivienda va a tener que ser industrializada. La arquitectura todavía no ha aprendido, para esos fines, de la industria automotriz, la industria aeronáutica y la industria naval. (...)» Y Rafael Leoz estaba en la misma línea, en la industrialización de la vivienda económica. (...) Murió después de haber hecho la embajada de España en Brasilia, obra que concuerda con sus teorías; aunque no por ser industrializada”. En GAETA, Julio C., “Entrevista” en AA.VV., *Luis García Pardo, arquitecto, Monografías Elarqa*, n. 6, Editorial Dos Puntos, Montevideo, pp. 14-16.

32. “Dos españoles premiados en la Bienal de Sao Paulo”, *Arriba*, 5 de octubre de 1961. La nota se refiere a Fernández del Amo y Pérez Piñero, aunque añade que “También ha despertado gran interés entre los profesionales el nuevo módulo volumétrico del Sr. Leoz.”

33. La conferencia de Leoz tuvo lugar el 18 de noviembre, recién aterrizado de Estados Unidos, la última escala de la gira. La conferencia-coloquio pretendía, según las aclaraciones de Durán-Loriga, no tener un cariz excesivamente técnico, pues ya se anunciaba una conferencia posterior de Leoz auspiciada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (abril de 1962). *Temas de Arquitectura*, n. 34, 1961, pp. 4-16.

Además del poeta y crítico de arte José Hierro, que actuaba como presentador y moderador del acto, otros nombres quedaron recogidos en el coloquio transcrito en las páginas de *Temas de Arquitectura*, como el ingeniero José Antonio Fernández-Ordóñez³⁴, el también ingeniero Santiago Castro, los arquitectos Cárdenas, Martitegui, Arangüena y Fernández Cuevas, los críticos de arte Popovici, Castro Arines y Carlos Areán³⁵, y el pintor Fernando Zóbel³⁶ —la conferencia tuvo lugar durante una exposición del propio Zóbel en la sala Nebli.

En este momento Leoz demostraba haber profundizado en sus primeras investigaciones movidas por la intuición y sus conocimientos matemáticos, y además de continuar con la formulación de la división de prismas rectos incluía ahora los triángulos, en parte como consecuencia de la alteración de los ángulos de los vértices, que ya había mostrado en el artículo de *Arquitectura*. Así, al cuadrado plano y a su proyección tridimensional del cubo con sus infinitas posibilidades combinatorias, se unían ahora un grupo de triángulos susceptibles de ser divididos, y que mostraban ciertas regularidades similares a las expresadas en la descomposición y división del cuadrado. Leoz argumentaba que cuatro triángulos rectángulos iguales forman un paralelogramo, y cuatro paralelogramos agrupados en forma de HELE contienen de este modo 16 triángulos rectángulos. “Nos preguntamos, ¿qué triángulos rectángulos hay verdaderamente importantes en la Geometría y en la Estética? Estudiando las obras de Luca Pacioli di Borgo y de Matila C. Ghyka³⁷, veremos que, para nuestro objetivo, hay tres triángulos rectángulos importantísimos, que son: la escuadra, el cartabón y el triángulo que en un cateto es doble que el otro [este último en *Redes* lo definirá como hemipitagórico]”³⁸. El nuevo y muy importante paso consistía en la combinación y superposición de las retículas formadas por la combinación de HELES creadas con estas figuras, generando unas mallas que permitían, según Leoz, trabajar al arquitecto directamente en el estudio, simplemente eligiendo la combinación y la escala adecuadas, dentro del ejercicio compositivo del arquitecto:

“El movimiento de tierras, la red viaria y de saneamiento, las distintas zonas urbanas, tanto verdes o para edificar, estarán moduladas y dispuestas para recibir una arquitectura que, al estar concebida para el mismo sistema, también estará preparada para modular de nuevo zonas de servicio, de estar, de dormir, etc., etc. Se trata de una división y ordenación, sistematizada del espacio hacia lo infinitamente grande y hacia lo infinitamente pequeño. Como aplicaciones de este volumen, salta a la vista que, puede ser: un juguete maravilloso; una maqueta o tecnógrafo espacial para el estudio; un nuevo ladrillo y bloque de hormigón que cambia la teoría de los aparejos; elementos decorativos de madera, escayola, etc.; una nueva vidriera volumétrica autoportante, de efectos sorprendentes; muebles de enormes posibilidades combinatorias y de uso, y sobre todo y como mayor trascendencia, un nuevo camino para la prefabricación que, no desembocará, como hasta ahora en la monotonía”³⁹.

Las intervenciones del público asistente se pueden definir mayoritariamente y salvo alguna excepción, de desalentadoras, al menos en lo recogido de manera personal en el resumen que expone Durán-Loriga. Los ingenieros defendían su trabajo y no querían que se les adjudicara la categoría de monótona a sus soluciones; Fernández-Ordóñez se enzarzó con Leoz en una discusión por el uso del término barroco, utilizado de manera parece que despectiva al evaluar Leoz de forma crítica la obra de Niemeyer en Brasilia —no así la trama urbana de Lucio Costa. El resto de las críticas derivó de la imagen de maquinización, deshumanización o rigidez de un sistema que, por ejemplo para José Hierro “representa en cierta manera una vulgarización de la práctica de la arquitectura”. Castro Arines aporta el dato de haber estado ya presente en el estudio de Leoz con otros arquitectos, entre los que se cita a Vázquez Molezún, comentando “la naturaleza del módulo Hele”, cuando “uno de ellos afirmó que al fin y al cabo la Hele, no era nada nuevo puesto que estaba formada —en términos generales— por cuatro cubos; y que, por tanto, a aquellas soluciones, se llega en realidad, a partir de cubos. A lo que replicó el arquitecto Vázquez Molezún que, en efecto, y que a partir de moléculas distribuidas de determinado modo, se podía constituir a Sofía Loren”.

Tan sólo Arangüena (arquitecto coautor de la UVA de Fuencarral) se expresaba claramente admirado por la teoría de Leoz y destacaba y preguntaba por las posibilidades de prefabricación “teniendo en cuenta que nuestra preparación industrial en este sentido no se encuentra en primera línea”. A raíz de este comentario Leoz confesaba que ni nuestro país ni casi ninguno sería capaz de desarrollar una prefabricación económica, no así la seriación y tipificación de elementos. De hecho, y citando a Prouvé, el constructor francés le había transmitido la idea de que “pilares, placas triangulares de forjado y cerramientos. En este sentido ha planteado Jean Prouvé, en principio, las posibilidades constructivas de este sistema”.

34. José Antonio Fernández-Ordóñez se incorporaría como Leoz al Comité de Redacción de la revista *Temas de Arquitectura*, y seguiría de cerca su carrera, véase: “Conversaciones con Rafael Leoz de la Fuente”, en FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, J. A. et al., *Arquitectura y represión, Seminario de Prefabricación*, Cuadernos para la Democracia, 1973, Madrid, pp. 203-214.

35. Castro Arines había entrevistado a Leoz antes de partir a Sao Paulo: “Los artistas en su estudio. El módulo de Rafael Leoz en la Bienal de Sao Paulo”, *Informaciones*, 5 de septiembre de 1961. Carlos Areán recogerá parte del recorrido de Leoz en sus varios artículos de recapitulación de artistas y creadores españoles aparecidos en la revista *Arbor*.

36. Con Fernando Zóbel le uniría a Leoz una amistad continua. El Archivo de la Fundación aún guarda un discurso manuscrito de Leoz en un homenaje en Cuenca a Fernando Zóbel y Gustavo Torner en el Museo de Arte Abstracto (sin datar) (AFRL), entidad que adquirió para su exhibición la escultura de Leoz *Vidriera con Modulo “L”* (cubos de vidrio de color, 34 x 37, 1966).

37. De M. Ghyka, una referencia también para Le Corbusier, Leoz cita en *Redes: Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, Gallimard, París.

38. LEZ, R., “El Modulo HELE”, *TA*, n. 34, 1961, p. 10.

39. *Ibid.*, p. 11.

El coloquio de la Sala Nebli ilustraba y adelantaba parte de las críticas que sufrirían las teorías de Leoz en España, un arquitecto elogiado en muchas más ocasiones fuera que dentro de nuestro país. Ese gran eco elogioso sería la palanca que motivaría a la administración franquista a apoyar la creación de la Fundación Rafael Leoz. Sin embargo, la incomprensión generalizada por parte de sus colegas de profesión en España quedará reflejada historiográficamente en una ausencia de difusión de sus postulados.

LA PROYECCIÓN NACIONAL E INTERNACIONAL DE LAS TEORÍAS DE RAFAEL LEOZ

Como hemos adelantado, gracias al apoyo de la política exterior española se pudo llevar a cabo la primera gira internacional de Leoz en Iberoamérica tras el éxito de Sao Paulo (Fig. 8). En aquella ciudad Leoz impartió dos conferencias en la Universidad de Makenzie, y otras dos en la Facultad de Arquitectura del Estado y el Museo de Arte Moderno, la sede de la Bienal, institución impulsada y sostenida por el gran valedor de la Bienal, Matarazzo. De Sao Paulo, Leoz partió a Río de Janeiro donde continuó su gira en el Instituto de Ingenieros y Arquitectos, y en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Federal. En Río, en compañía de González Robles –quien le acompañaría buena parte de la gira– impartió una conferencia en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Brasil a la que “concurrieron numerosos alumnos y profesores que se interesaron vivamente por el tema desarrollado”, lo que motivó un largo periodo de preguntas posterior. Al día siguiente, junto a González Robles y el consejero cultural de la Embajada, Leoz visitó el Museo de Arte Moderno, siendo recibidos por los directores y arquitectos del centro, acto del que dio cuenta la prensa local. El informe del embajador también destacaba que Leoz entró en contacto “con algunas de las firmas más importantes de arquitectura de Río” muy interesados por el módulo⁴⁰.

De Brasil Leoz marchó a Colombia para impartir conferencias en el Centro de Conservación y Ornato de la Ciudad de Bogotá, y en el Centro Demográfico y de Planificación del Estado. Alfredo Sánchez Bella, entonces destinado como Embajador de España en Bogotá⁴¹, relataba en su Informe a Exteriores que durante la semana de permanencia en la capital colombiana, Leoz “ha impresionado muy favorablemente a los arquitectos de Bogotá que han asistido a las disertaciones que durante su visita ha efectuado”⁴². En el habitual recorte de prensa que se adjuntaba en este tipo de Informes, el diario *La República* definía a Leoz como un “famoso arquitecto”, y el español respondía a una serie de cuestiones sobre el crecimiento de Bogotá que, apunta Leoz, juzga excesivo por salirse de los límites fijados en el diseño de Le Corbusier. Gracias a esa entrevista conocemos algunas opiniones sobre la impresión dejada en Leoz por la entonces nueva ciudad de Brasilia, en la que, quince años más tarde, levantaría su segunda y última obra inspirada en su propio cuerpo teórico, la embajada española. Al Leoz de 1961 le había llamado la atención notablemente el hecho de que los edificios aparecieran rápidamente deteriorados porque, según sus palabras, los arquitectos “se preocuparon mucho más de la forma que del estudio profundamente técnico y artístico”. El periódico finalizaba su artículo recalcando que Leoz iba camino de la Universidad de Harvard para participar en un ciclo de conferencias, hecho también recogido por la escueta nota que refiere la gira americana de Leoz en *Temas de Arquitectura*, aunque en este caso se afirma que Leoz participó en Nueva York, en la Universidad de Columbia, en un coloquio presidido por Mies van der Rohe⁴³. El artículo de *La República* adelantaba por primera vez la noticia de que Leoz se encontraba ya preparando un libro sobre sus teorías, y que contaría con el prólogo de “su amigo Le Corbusier”⁴⁴.

Una de las cuestiones que se concluye tras el “éxito” de Leoz en Sao Paulo y la posterior gira, será la determinante relación que mantendrá desde entonces con el Régimen franquista, tirante y no siempre satisfactoria, pero cuyos “cantos de sirena” le animaron a quedarse a investigar en España cuando las oportunidades de marchar al extranjero se presentaron (en 1963 aparecieron las primeras ofertas internacionales para que Leoz trabajara e investigara en Cuba y Brasil). Tanto González Robles, como el siguiente Director General de Relaciones Culturales, Alfonso de la Serna, un extraordinario defensor y difusor de la obra de Leoz, se incorporaron en los setenta, a título personal, al Patronato de la *Fundación Rafael Leoz para la Investigación de la Arquitectura Social*.

En el otro lado de la balanza de la exitosa presencia en Brasil y su posterior gira, queda la ya citada primera confrontación pública del ideario de Leoz en la Sala Nebli. El mismo hombre cuyas teorías eran saludadas por los profesionales, los medios y autoridades extranjeras –al prin-



Fig. 8. Diario *Pueblo*, 1961. (Fuente: Archivo Fundación Rafael Leoz).

40. La información y las citas en “Informe sobre visita a Río de Janeiro arquitecto español Rafael Leoz”, Río de Janeiro, 2 de octubre de 1961, por José Rojas y Moreno, Embajador de España. AMAE, leg. R.11154, exp. 2.

41. Anteriormente había sido uno de los primeros directores del Instituto de Cultura Hispánica (1946-1956). A partir de 1962 y hasta 1969 ocupó la plaza de Embajador en Roma, desde donde también apoyó expresamente a Leoz para obtener el Premio Internacional “La Madonnina” en 1967.

42. “Informe sobre la visita a Bogotá del arquitecto español D. Rafael Leoz de la Fuente”, Bogotá, 6 de octubre de 1961, por Alfredo Sánchez Bella, Embajador de España. AMAE, leg. R.11154, exp. 2.

43. Durán avisaba que “en un número siguiente, publicaremos algunas de las impresiones de Leoz, en su viaje por América”, “Presentación del módulo HELE...”, *TA*, n. 32, 1961, p. 5. Y aunque la experiencia con Mies bien lo merecía, no apareció nada en números posteriores.

44. “Entrevista al famoso arquitecto español Rafael Leoz”, *La República*, Bogotá, 5 de octubre de 1961.

cipio sin una gran intervención directa del aparato exterior español— era en nuestro país poco apreciado por sus colegas de profesión en este momento, incluso por aquellos que trabajaban ya en clave moderna, como algunos de los compañeros con los que Leoz había demostrado ser un moderno en su racionalista Orcasitas, o poner el foco en la vivienda social, como la modernidad había requerido, o aportar por fin la investigación como nuevo elemento de trabajo en los estudios de composición de arquitectura. Esas actitudes no fueron, desde el primer momento, suficientes para convencer a buena parte de la profesión, ni las alabanzas por muy venerable y respetado que fuera su autor, fueron suficientes ni en 1961 ni hasta 1976. Tan sólo algunos elementos de la administración franquista quedaron convencidos por estos ecos del exterior, y buscando un rédito político en muchas ocasiones, creyeron que las teorías de Leoz merecían una atención destacada.

Uno de los asistentes a la sesión divulgativa de la Sala Nebli, arquitecto, amigo y colaborador en algún momento del propio Leoz, Jesús Martitegui, publicó un personal artículo en *Temas de Arquitectura* en 1962⁴⁵. La razón de ser del artículo devenía en la necesidad del autor de recalcar que la teoría del Módulo HELE no era comprendida correctamente debido, según él, a la forma de exposición utilizada por Leoz: “el desarrollo de la exposición del trabajo que normalmente ha llevado a efecto Leoz, precisamente por la circunstancia de hacerlo más intuitivo y menos abstracto, ha podido por otra parte, añadir algún confusionalismo, impidiendo una clara comprensión de la naturaleza del mismo”. Más adelante Martitegui reiteraba que su idea era explicar mejor “a partir de ciertas objeciones que se le han hecho a Leoz ante el desarrollo de su trabajo, creo que estas objeciones nacen de ciertas reservas derivadas de la forma de exposición, (...)”. Lo que interesa de esta aportación, en un artículo plagado de un tono personalista, que termina ensalzando a Leoz con una hipérbole descomunal (“Le Corbusier comentó ante este trabajo: «Como mínimo, es el Vignola de nuestro siglo.» ¿Es sólo esto —que ya sería bastante— o es algo más?”), es que pone de relevancia la incomprensión, las confusiones o las objeciones vertidas a la teoría de Leoz en aquellos momentos.

Consciente de la incomprensión por parte de muchos compañeros de profesión y queriendo dar a conocer su ideario sobre la “División y organización del espacio arquitectónico”, Leoz explicó en el Colegio de Arquitectos de Madrid, las leyes geométricas y los principios arquitectónicos generadores del ya muy conocido Módulo HELE⁴⁶. La sesión tuvo lugar el 26 de abril de 1962, y Leoz fue presentado por Luis Blanco Soler, Decano del Colegio de Arquitectos. Por fin cuatro voces de prestigio (Moya, Oíza, Fisac y Zuazo) opinaron y confrontaron públicamente a Leoz y así lo recogió *Temas de Arquitectura*⁴⁷, en un hecho, el de la crítica y el debate público, poco común en la sociedad española del franquismo, y que en el terreno arquitectónico tenía su claro precedente en las Sesiones de Crítica Arquitectónica organizadas desde la revista del Colegio, *Arquitectura*, por Carlos de Miguel, el hombre que también moderó el coloquio posterior a la presentación de Blanco Soler y la conferencia de Leoz, quien acudió con su inseparable presentación gráfica de diapositivas.

La gran conclusión al conocer las opiniones de unos y otros tras el coloquio, es la división tajante entre posturas. Mientras Luis Moya y Secundino Zuazo⁴⁸, dos hombres de una generación anterior, el segundo poco pródigo a intervenciones públicas desde su obligada “desafección” del estamento, apoyaron y elogiaron sin ambages los postulados teóricos de Leoz; por el contrario, los coetáneos Oíza y Fisac, aún concediendo a Leoz un margen para su crecimiento y desarrollo teórico, estuvieron escépticos y críticos. Éstos, hombres de su misma generación, que habían construido junto a Leoz las miles de viviendas sociales de la segunda mitad de los cincuenta, viviendas que reflejaban el punto de inflexión de nuestra arquitectura hacia la modernidad, éstos, que habían recurrido a la modulación (Oíza en Entrevías) y la investigación de elementos prefabricados (Fisac y sus decenas de patentes), estos compañeros de generación no valoraron en positivo y en público las teorías de Leoz, por más que sus intervenciones fueran educadas y moderadas, y por supuesto, justificadas con argumentos claros y rotundos.

El elogio inicial del Decano Luis Blanco Soler, incluía ya los elementos constantes del currículum público de Leoz, y que le perseguirían hasta nuestros días, a saber, los éxitos internacionales y los elogios admirados. En la intervención resumida de Leoz recogida en *Temas de Arquitectura* queda ya claro en la primera frase cuál es el continuo problema en la recepción del pensamiento de Leoz: “intentar explicar el verdadero alcance de mi trabajo, pues me parece que existe una mala interpretación sobre el mismo”⁴⁹. Leoz partía nuevamente de sus presupuestos

45. MARTITEGUI, J., “En torno al Módulo HELE”, *TA*, n. 36, 1962, pp. 5-7.

46. “Conferencia del arquitecto Don Rafael Leoz”, *ABC*, 27 de abril de 1962, pp. 62-63.

47. “División y ordenación del espacio arquitectónico”, *TA*, n. 39, 1962, pp. 15-21.

48. En algún momento posterior, ambos arquitectos, junto a Julián Laguna —el mentor de la joven generación de arquitectos de los poblados dirigidos—, ocuparon un sillón en el Patronato de la Fundación Rafael Leoz.

49. Todas las citas de las palabras de Leoz, en “División y ordenación...”, cit., p. 16.

enunciados en 1960 sobre la necesaria “economía y eficacia” en la arquitectura social, y en cómo combatir la prefabricación monótona. En esta ocasión y de manera más rotunda, Leoz exponía la idea de huir de la monotonía, que es un problema “técnicamente resuelto” —según Leoz— en algunos países, desde la “labor creadora” de la “Arquitectura, una Bella Arte”, para no caer en soluciones meramente industriales. La solución requería la sencillez que permitiera la prefabricación y estandarización seriada, y la complejidad que generaba —al combinarse consigo misma— “resultados extraordinariamente diversos y modalidades y estilos opuestos”. Leoz, añadía, había dado con “una” de las soluciones:

“Mi trabajo es una puerta abierta a un camino, muy limitado y muy modesto, que puede ser uno de los caminos aprovechables. (...) Lo que sí os pido es vuestra colaboración porque me hace mucha falta la crítica, precisamente la crítica de los compañeros, bien intencionada; que de verdad me digan si voy por un camino descarrado, ya que, prácticamente, es aquí en Madrid y en España, donde esto se desconoce. Se conocen unas primeras cosas muy elementales (...) y nada más, posteriormente se ha llegado a una teoría mucho más completa, pero siempre recalando mucho que sus aspiraciones son muy limitadas, intentando resolver un problema de normalización de la Arquitectura y que, si tiene alguna virtud, es precisamente la de abarcar prácticamente todo el campo de la construcción. Esto no quiere decir que sea la única forma de resolver los problemas constructivos, pero sí que, dentro de este campo, se puedan resolver de esta forma, aunque vuelvo a repetir que no pretendo que esto sea una solución única ni la mejor de las que puedan existir”.

En el turno de coloquio, Moya, Oíza y Fisac también incorporan parte de sus conocimientos, a veces erudición, y añaden datos, detalles o anotaciones particulares sobre el tema de la ordenación y división del espacio arquitectónico desde su propia experiencia. Moya y Oíza, quien apunta que el día anterior había conversado ya con Leoz sobre el tema, destacan la figura del poliedro de Lord Kelvin, que proporciona “según se proyecte sobre el cuadrado o sobre el hexágono, dos redes espaciales completamente distintas y, además, completamente irreducibles la una a la otra” (según Moya), o “como punto de paso entre dos redes imposibles: la cuadrícula y la triangular” (Oíza)⁵⁰.

Oíza, desde una posición respetuosa y educada, salpicada de elogios a la capacidad de investigación de Leoz, planteaba importantes reparos a la incorporación del sistema de las redes y retículas en el trabajo de composición del arquitecto: “Encuentro que en su trabajo hay dos extremos peligrosos. Uno consiste en considerar que este módulo volumétrico permite resolver la Arquitectura por sí. Ya ha advertido Leoz que esto es válido para los casos muy elementales, pero que no vale para los casos complejos. Yo, desde luego, lo rechazo. Considero que la Arquitectura es algo de tal categoría, como Arte, en general, tan complejo, que no se puede simplificar a través de leyes muy sencillas. Es muy difícil, por no decir imposible, tratar de levantar, con un módulo, la Catedral de Burgos”. Oíza remarcaba una de las críticas más generalizadas sobre las posibilidades de la teoría de Leoz, la limitación, por la necesidad de recurrir a módulos por muy combinables y modificables que fueran. De hecho, en la entrevista con el crítico de arte José de Castro Arines publicada en el diario *Informaciones* en septiembre de 1961, Leoz, ante la pregunta de cuál era “el verdadero porvenir de su invención” respondía tajante: “La prefabricación. En la prefabricación de mi L hay una sola longitud de vigas y forjados. ¿Se da usted cuenta de lo que supone en arquitectura manejar un solo tipo de pilar de planta, cuando el número de plantas del conjunto a construir es en toda su extensión el mismo?”⁵¹

Pero Oíza ofrecía también algunos puntos en los que coincidía con Leoz, como en la necesidad de permitir la industrialización de la arquitectura, “si la arquitectura un día tiene que ser industrial, el arquitecto debe ceder, que aún tiene mucho campo”, aunque añadía que “el módulo volumétrico es un freno al avance” (Oíza decía defender las leyes de la simetría que estaba estudiando en ese momento). Oíza recordaba igualmente el alto interés que le produjeron las intuiciones sobre ciertos números, medidas y ritmos expresados por Le Corbusier en *El Modulor*, por lo que le recomendaba a Leoz que incorporara el tema de la escala y la medida real a su pieza, cosa que, quizás por este consejo de Oíza, quizás a consecuencia de su reflexión o el intercambio de ideas con Le Corbusier, Leoz sí que incorporó posteriormente en su Serie Amarilla continuadora de las Series Azul y Roja del “modulor” de Le Corbusier⁵².

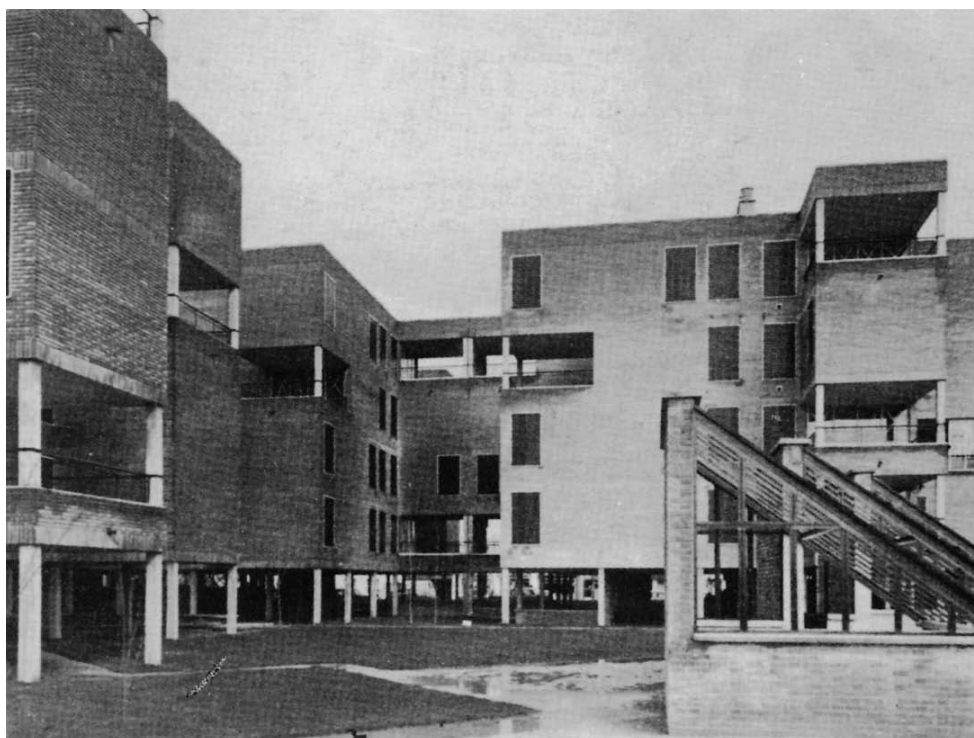
Miguel Fisac⁵³ también arrancaba su intervención desde el elogio a la seriedad y a la investigación realizada, de hecho llegaba un poco más lejos en la valoración de las teorías de Leoz, pues todo el estudio geométrico, la “primera parte” es “de una seriedad extraordinaria (...) de tal forma que al llegar a las últimas consecuencias en ese estudio de las figuras geométricas, y concretamente de los cuatro cubos, es ya, por sí solo, un estudio clásico. (...) Estimo este estudio

50. Las intervenciones de Moya y Oíza, en *Ibid.*, pp. 17-19.

51. CASTRO, J., “Los artistas en su estudio...”, cit., p. 12.

52. Leoz valoraba extraordinariamente el “modulor” de Le Corbusier, “verdadero hito que marca una etapa en la Historia de la Arquitectura”. Si Oíza advertía en su intervención que, a raíz de las medidas del “modulor”, las coincidencias con el número tres me parece interesantísima”, Leoz descubrirá la relación entre las Series Rojas y Azul de Le Corbusier y la suya Amarilla, a través del 0,0003 como denominador común de todas las tablas. En LEOZ, R., *Redes y ritmos...*, cit., pp. 237-238.

53. Con Fisac, Leoz coincidió en el III Congreso Internacional del Comité de Industrialización de la Construcción, celebrado en Copenhague en agosto de 1965, siendo Leoz el ponente “oficial” de la delegación española. En “Congreso Internacional del Comité de Industrialización de la Construcción. Copenhague, 1965. Leoz de la Fuente, Rafael”, carta de Félix de Iturriaga, Marqués del Romeral, Embajador de España en Copenhague a Alfonso de la Serna, Director General de Relaciones Culturales, 1 de septiembre de 1965. AMAE, Leg. R.11232, exp. 59.



9

utilísimo e interesantísimo para los arquitectos, porque da una serie de posibilidades, tanto a la Arquitectura como a la composición arquitectónica, como a la ornamentación y como al conocimiento de formas...". En la "segunda parte" de la valoración de los trabajos de Leoz, es donde coincidía con Oíza, porque Fisac recalcaba las dificultades para trasladar a la Arquitectura, entendida como Arte, este sistema de ordenación espacial:

"... la Arquitectura tiene una propiedad distinta, que es la de ser bella, la de tener un no sé qué no catalogable en el terreno matemático, científico, ni técnico, que hace posible esto. (...) En cuanto al módulo de Leoz, como punto de arranque de la Arquitectura, es una técnica no arquitectónica, sino estructuralista de edificación en la que existe el peligro de que caigamos y también el peligro de que pueda servir como una cosa de juego. Creo que puede ser muy útil como un gran repertorio de formas a utilizar en una segunda etapa (...). Un arquitecto que no sepa hacer no puede creer que le va a salir una cosa estética a base de combinar unas cosas que ya dan belleza. Eso no es Arquitectura. Un señor que comienza por esto para ver después como mete dentro una familia, una población o un mueble ¡malo! A mi juicio se trata de un repertorio de formas abstractas utilizables en ese momento medio oportuno; y en ese sentido, yo le doy las gracias a Leoz y le felicito la verdad. Nada más"⁵⁴.

La última intervención, cargada de generosidad y aliento, y siendo consciente de lo que las críticas públicas habían debido causar sobre Leoz, fueron unas muy elogiosas palabras de Secundino Zuazo, quien inició su alocución afirmando que "No quería intervenir" –pero es posible que las críticas de Oíza y Fisac le movieran a ello. Zuazo, evitando entrar en el debate teórico de los conceptos, afirmó: "Únicamente he de decir que admiro a un profesional, como Leoz, que ha hecho una labor que nos enorgullece a todos. Debemos darle aliento y decirle que la profesión está detrás de él. (...) Hay que animarle en esa labor que, hasta ahora, es de puro sacrificio, ya que no ha hecho más que iniciarla, pero con tal acierto que Moya acaba de decir que se acerca a Platón"⁵⁵.

Zuazo, frente al posicionamiento más crítico de Oíza y Fisac, afirmaba tajante que las teorías de Leoz eran "profundamente aplicables, con unas repercusiones excepcionales en nuestra manera de trabajar y en la industria que nos tiene que servir. Creo que este módulo va a encajar perfectísimamente en la labor que España tiene que realizar en el problema de la vivienda. (...) Creo que siguiendo estas orientaciones que nos ha dado, que sólo son eso, orientaciones, podemos llegar a normas de utilización de los procedimientos constructivos, que pueden hacer que la labor de Leoz sea histórica".

54. La intervención de Fisac, en "División y ordenación...", cit., pp. 19-20.

55. Ibid. Las palabras de Zuazo en p. 20.

Mientras Moya y Zuazo mostraban públicamente su admiración por el hito que para ellos suponía abrir un nuevo camino partiendo de la geometría, y llevándola al terreno de la archi-



Figs. 9 y 10. Viviendas experimentales en Las Fronteras, Torrejón de Ardoz, Madrid. (Tomadas de *Boden*, n. 17, 1978).

10

ectura por la vía de la prefabricación, Oíza y Fisac, que junto a un retraído públicamente Coderch ya sentían que habían dado la vuelta al concepto mismo de arquitectura en nuestro país, y sabían de la autoridad de sus voces, parecían mostrarse desencantados por las limitaciones del sistema de división y ordenación espacial de Leoz. En el fondo parecía repetirse el esquema de separación de caminos y conceptos que a finales de los cincuenta había quebrado la arquitectura contemporánea —y la había hecho avanzar en una nueva línea— cuando la nueva generación de arquitectos liderada en parte por el *Team X* se había apartado de los postulados de Le Corbusier, el apoyo y el faro de Leoz.

Estamos ante dos formas de ver, entender y ejercer la arquitectura en un momento crítico tanto en nuestro país como en la arquitectura occidental. Con retraso en nuestro país, el esfuerzo de Coderch, Oíza, Fisac, de la Sota y la siguiente generación, se había adherido a la modernidad, justo en el momento en que los principios expuestos en la década de los veinte por los padres de la arquitectura contemporánea, bien conocidos y definidos por lo que llamamos el Movimiento Moderno, estaban en crisis, posiblemente por la falta de las respuestas deseadas y por el fracaso que tras los años de la reconstrucción y el crecimiento mostraba la ciudad moderna. Una cierta sensación de agotamiento y extravío era ya palpable.

Como muy gráficamente nos ilustra Juhani Pallasmaa en un texto de 1977, “después de la generación pionera del Movimiento Moderno la arquitectura se había quedado huérfana de ideales y héroes”. Y coincidiendo en parte con el espíritu de las críticas de Fisac y Oíza, añade:

“El arte y la lógica racionalista son asimismo antitéticos. Incluso en la arquitectura racionalista, la racionalidad no se convierte en arquitectura. De hecho, la racionalidad, si se lleva hasta las últimas consecuencias, deja de ser arquitectura y se convierte en tecnología. La dimensión artística de la arquitectura no deriva de la racionalidad en sí misma sino de un estadio irracional en el que se dirime, precisamente, el mensaje no logístico del arte”.

Esta crítica no es un canto final al racionalismo, al contrario, todos han partido de un mismo lugar, casi del mismo punto, pero los caminos han sido diferentes y puede que las formas hayan conseguido nublar el fin. “En tiempos recientes, es costumbre cargar las tintas contra el carácter racional de la arquitectura, al que se achaca la sombría tristeza de nuestro entorno actual. El racionalismo, sin embargo, es uno de los cimientos del pensamiento arquitectónico: ni ha perdido un ápice de su importancia ni se ha convertido en la razón de la pobreza de nuestro entorno. La razón de la atrofia de la arquitectura en nuestra cultura industrial reside en que el pensamiento racional ha sido cercenado del ámbito de las artes”⁵⁶.

56. PALLASMAA, J., *Una arquitectura de la humildad*, Fundación Caja de Arquitectos, 2010, Madrid, pp. 11-28.



Fig. 11. Viviendas experimentales en Las Fronteras, Torrejón de Ardoz, Madrid. (Tomada de *Boden*, n. 17, 1978).

La conferencia en el Colegio de Arquitectos mostraba una brecha que sería insuperable el resto de la vida de Leoz, entre una parte de la profesión y sus postulados teóricos. A partir de este momento, Leoz inició un alejamiento de la profesión, aunque por un par de años ejerciera la docencia en la Escuela de Arquitectura de Madrid, o colaborara puntualmente con la revista *Arquitectura*. Su interés, casi obsesivo, se centró en la constitución de una Fundación que le permitiera continuar sus investigaciones teóricas, lo que vio cumplido en 1969. Sin embargo, por varias causas, como su propio fallecimiento o la convulsa situación política española, ni en los años de vida de Leoz ni en los posteriores, las investigaciones expuestas en *Redes y ritmos* o ejemplificadas en el Módulo HELE, fueron nunca superadas.

Algunos años más tarde, en 1978, ya fallecido, su “única” actuación en materia de vivienda social siguiendo sus principios, las viviendas de Las Fronteras en Torrejón de Ardoz (Figs. 9, 10 y 11), fueron analizadas públicamente en una Sesión Crítica de Arquitectura de la revista *Arquitectura*. En aquella ocasión también se recibieron críticas por parte de algunos de los asistentes a la sesión, como Manuel de las Casas, Jerónimo Junquera, Mariano Bayón o Antonio Fernández Alba, aunque quien mejor ejemplifica la crítica fue José Antonio Corrales, quien afirmaba de la estructura diáfana de la planta baja y sus pilotes sin esconder un tono peyorativo: “... Un residuo de Le Corbusier”⁵⁷.

57. “218 viviendas experimentales en Torrejón de Ardoz”, *Arquitectura*, n. 213, 1978, pp. 10-11.

Jesús López Díaz. Ha ejercido como investigador predoctoral y docente en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) desde el año 2000. Su principal línea de investigación ha sido tratar la relevancia que la vivienda social ha tenido en la recepción de la modernidad en la arquitectura contemporánea, especialmente en el ámbito español con el paradigmático ejemplo de Madrid, a lo que ha dedicado buena parte de sus publicaciones y aportaciones a congresos. En 2012 ha defendido la Tesis Doctoral sobre el arquitecto Rafael Leoz de la Fuente y sus investigaciones y obras sobre arquitectura social.

MARCEL BREUER Y EL SUEÑO DE LA CABAÑA AMERICANA

Aurora Fernández / Luis de Fontcuberta

Marcel Breuer arquitecto húngaro y afamado diseñador de mobiliario procedente de la Bauhaus, emigra a Estados Unidos en 1937, invitado por Gropius como profesor en Harvard. Allí comienzan, Breuer y Gropius, una nueva etapa basada en la experimentación de la casa como revisión de los postulados de la arquitectura moderna: la casa como máquina de habitar, propuesta por Le Corbusier, procedente de la vieja Europa; versus la humanización de la máquina a través del efecto del material sobre la estructura y la forma extendidas y en contacto con el territorio, propuesta por Frank Lloyd Wright procedente de la nueva América. Sus experimentos domésticos sobre la casa-cabaña acercaron los métodos tradicionales de la construcción americana a una visión renovada abstracta y pura, donde los modos de vida, los requerimientos básicos, prácticos y funcionales se transformaron en la conexión del “Arte de Construir” a través del material y su puesta en obra. La búsqueda de una respuesta clara del habitar que satisfacía objetivos opuestos y necesidades humanas, llevó a su arquitectura de la abstracción a reconciliar al hombre con la naturaleza, dotarla de arte y vida, arquitectura y paisaje que pasaron a convertirse en los ideales modernos de la cabaña americana.

Palabras clave: Marcel Breuer, cabaña, habitar, construcción, paisaje

Keywords: Marcel Breuer, cottage, to dwell, construction, landscape

Marcel Breuer nació en Hungría, estudió carpintería en Viena y continuó sus estudios en la Bauhaus, Alemania. En 1920, Walter Gropius le propuso hacerse cargo del taller de carpintería de la Bauhaus. Sus diseños de mobiliario con estructura metálica se hicieron famosos a partir del sillón Wassily de 1925, nombre en honor a su amigo Kansdinsky. Trabajó en Berlín hasta 1930 como interiorista y arquitecto. Y con la dominación nazi en Alemania se trasladó a Inglaterra. Allí trabajó para la primera empresa de mobiliario moderno, desarrollando una línea de mobiliario llamada Isokon, basada en el uso de la madera laminada contrachapada. En 1937 Walter Gropius le invita a ser profesor en la Universidad de Harvard, en donde empieza una nueva etapa.

Breuer y Gropius se asocian por un periodo de 7 años, en Estados Unidos, y proyectan una serie de casas que revisan los principios del movimiento moderno. Por un lado está la casa entendida como *machine à habiter* de Le Corbusier, definida a través de sus cinco puntos, el uso de hormigón armado, la estructura sobre *pilotis*, la ventana corrida, el techo plano y la planta libre. Por el otro, la casa entendida como la humanización de la máquina de F. LL. Wright, basada en la calidez de los materiales naturales y sus propuestas organicistas extendidas y en contacto con el territorio.

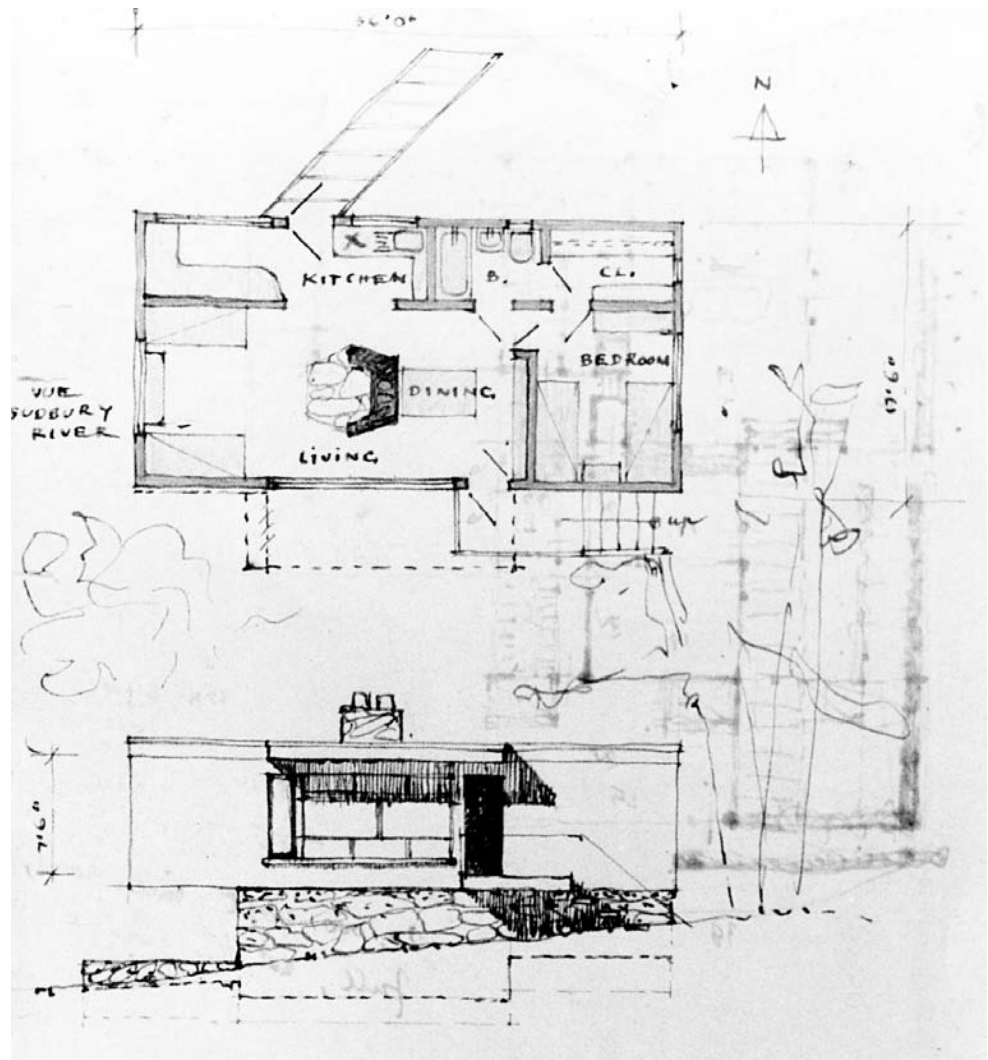
Los americanos no entendían la arquitectura limpia y maquinista de esa *machine à habiter*, proclamada por Le Corbusier. Su vida cotidiana estaba rodeada de máquinas. Sus pautas de trabajo se hacían a ritmo de máquina de escribir, la ida y vuelta al trabajo se realizaba a través del transporte público y en la mayoría de los casos, con el propio automóvil a través de calles congestionadas.

La revisión de Breuer y su socio, Gropius¹, entra directamente en sintonía con los nuevos ideales del renovado pueblo americano, basado en su individualismo y el retorno a la tierra, sus valores, su cultura y su historia que se aleja de lo iniciado en la vieja Europa. Su interés comienza con la introducción de materiales naturales, sus texturas y el uso de formas puras y modernas; no tanto por su pintoresquismo, sino por su capacidad de geometrización, racionalización e industrialización, utilizando como punto de partida nuevos materiales, como la madera laminada, para prefabricar uniones y recubrimientos para conseguir aislamiento y estanqueidad, máxima ligereza, mínima sección y fácil montaje.

Estos nuevos materiales en combinación con los materiales naturales y el uso de grandes superficies acristaladas y techos planos formalizaban las claves de su arquitectura.

1. Breuer y Gropius son socios hasta el año 1944, momento en el que a Gropius le conceden la nacionalidad americana y funda en Cambridge el estudio que se denomina TAC.

Fig. 1. Boceto preliminar de la cabaña Chamberlain. (Wayland, Ma. A.A.A. Smithsonian. Syracuse Archive. Tomado de HYMAN, I., *Marcel Breuer, Architect. The Career and the Buildings*. 1 Ed. Abrams Inc, New York, 2001).



"Simultáneamente a la acción más moderna de simplificación de las consignas.- existen las necesidades humanas. La pared de cristal se levanta y es admirada, pero surge la pregunta: ¿Cómo se ajusta a mi vida como persona, a mi vida con los niños, a mis necesidades de privacidad, de seguridad, a mis libros, sería mi deseo esta estética a más largo plazo?"².

LA CABAÑA CHAMBERLAIN. 1941

La propuesta fue diseñar una cabaña en un terreno de nueve hectáreas para la familia Chamberlain, a las afueras de Wayland, Massachusetts.

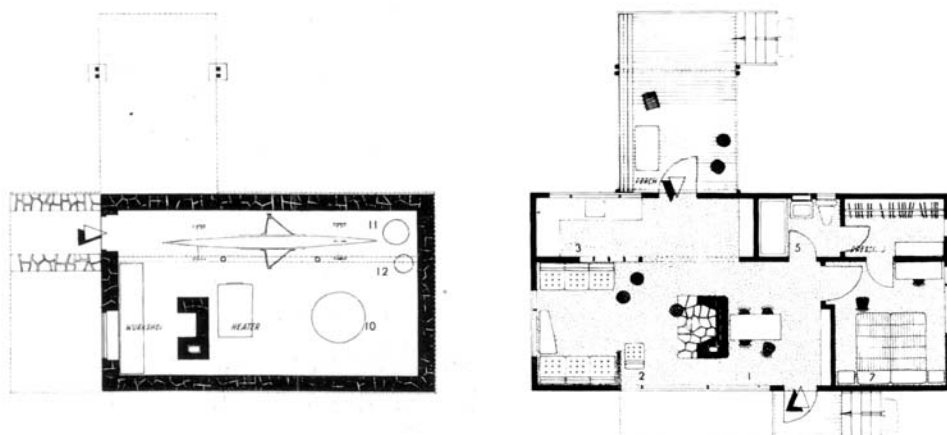
En la carta que recibió Marcel Breuer para formalizar el encargo, el profesor Chamberlain de Harvard y su esposa le pedían que les hiciese un porche como el que Breuer tenía en su casa de Lincoln.

Los Chamberlain llamaban cariñosamente a su cabaña, "casa de zapatos", por la pequeña dimensión de su programa, que se componía de un estar comedor en el que se podía alojar un invitado y una librería para guardar de 500 a 1000 libros, una habitación y un pequeño espacio para guardar una canoa.

Breuer aprovecha el desnivel del terreno y los posibles desbordamientos del río próximo a la parcela de manera que organiza una caja de piedra anclada en el terreno y encima coloca una caja de madera volada a modo de barco varado.

La cabaña tiene dos entradas independientes. La puerta de entrada en la parte baja se flanquea con dos muros bajos de piedra. La planta baja dispone de espacio para albergar la canoa y una chimenea que tiene continuidad con el piso superior.

2. BREUER, M., *Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect*, Dodd, Mead & company, New York, NY, 1955, p. 32.



2

3

Figs. 2 y 3. Planta baja y primera de la cabaña Chamberlain. Wayland, Ma. (A.A.A. Smithsonian 8.17. Frame 143 Box 28 Reel 5735. Tomado de revista 2G, n. 17, 2001/1).

Sobre esta caja de piedra se coloca una caja de madera en voladizo hacia el norte y el oeste. Hacia el oeste la caja de madera desliza sobre el muro de piedra hasta que queda en voladizo, en suspensión en el aire hacia las buenas vistas, como había apuntado Breuer en su croquis.

Hacia el norte construye un porche acristalado que se articula a ambos lados por medio de unas columnas dobles, similares a las que había usado en su casa de Lincoln. Este porche se cierra con un gran ventanal panorámico que se asoma al paisaje y proyecta el horizonte colocando al habitante entre la arquitectura y el paisaje. Su suelo funciona como techo del solárium inferior.

La cabaña organiza su planta principal alrededor de la chimenea de piedra exenta. Es la primera vez que aparece como elemento exento en los trabajos de Breuer en el salón, donde contrasta el suelo de madera de la cabaña y el suelo de piedra alrededor de la chimenea. La cocina está abierta al estar y por el otro lado a la galería. Se diseñan unos muebles empotrados para la cocina. La galería acristalada tenía un acceso por su lado este, mediante una rampa.

Sobre la fachada sur dispone un porche de entrada y un gran ventanal protegidos por un alero. Breuer repite la fachada captora de su casa de Lincoln, que mejora con la dimensión del alero más adecuado a las inclinaciones solares del lugar. En invierno el sol entra con menor inclinación y su radiación queda atrapada y amplificada por el uso de la chimenea. En verano, el alero protege la entrada de los rayos de sol y del deslumbramiento.

Para resolver el cambio de nivel entre el plano de entrada y el terreno coloca una escalera de acceso. La escalera se proyecta como un elemento independiente de la caja de madera. Sin embargo, ésta se une al voladizo del porche mediante unas vigas de madera arriostradas a través de la barandilla. De esta manera, la escalera se entendía como una pieza que volaba sobre el suelo y ayudaba a entender la caja de madera suspendida en el aire, cerrada hacia la entrada y abierta a las vistas. El peto de la escalera externa libremente suspendida es una estructura de madera contrachapada de triple capa, que Breuer llamaba "hormigón armado en madera"³.

Esta cabaña firmada conjuntamente por Breuer y Gropius tuvo muchísimo éxito con la crítica a pesar de su diminuto tamaño. Sus autores predicaban el retorno a la naturaleza, invitan a vivir la aventura del pionero. Pero este pionero ha cambiado tiene automóvil y se desplaza desde los grandes centros de las ciudades y después de trabajar rodeado de máquinas se le invita a relacionarse directamente con la naturaleza rodeado de todas las comodidades de la vida moderna.

La gran acogida de esta cabaña vino dada por el uso de materiales naturales combinados con la estructura tradicional americana, la *balloon frame*. Con ella habían podido realizar grandes voladizos y ventanales, sin tener que añadir perfilierías metálicas. La estructura tradicional americana de construcción les permitía usar secciones mínimas de material y de manera económica, elaborar un lenguaje nuevo y moderno de la arquitectura al poder elevarse del suelo y ver el horizonte a través de las transparencias.

En una entrevista a la televisión francesa en el año 1975, M. Breuer declara:

3. *Architecture without Rules: The Houses of Marcel Breuer & Herbert Beckhard*, New York and London, 1993, p. 18.



4



5



6

Fig. 4. Entrada cabaña Chamberlain. Wayland, Ma. (Fotografía: Luis de Fontcuberta, julio 2011).

Fig. 5. Wooden bomber. (Fotografía tomada de wikipedia).

Fig. 6. Vista fachada sur cabaña Chamberlain. Wayland, Ma. (Fotografía: Luis de Fontcuberta, julio 2011).

“Je m’intéressait beaucoup au système structurel de l’américain «frame house» les éléments de construction très légers. Toute la construction clouée. Cette technique de clouer était inventée par les pionniers américains qui n’ont pas eu de charpentiers formés et qui avait appliqué une technique que n’importe qui pouvait faire sans qualification particulière. Ce développement commença il y a 150 à 200 ans. Depuis ce temps on a trouvé beaucoup de sophistication dans cette technique et moi j’ai essayé d’introduire quelques traits qui facilitèrent les ouvertures larges, des plans libres, l’architecture moderne”⁴.

Breuer usa la estructura *balloon* entendiendo la pared como un entramado en la que todo colabora, como un organismo. Y de este modo, se construyen elementos volados o grandes aperturas sin usar vigas. El entramado sirve para dar rigidez a la envolvente.

Breuer controló el movimiento y la flecha de estas estructuras novedosas durante su construcción y después de su construcción ya que no confiaba totalmente en su nuevo método.

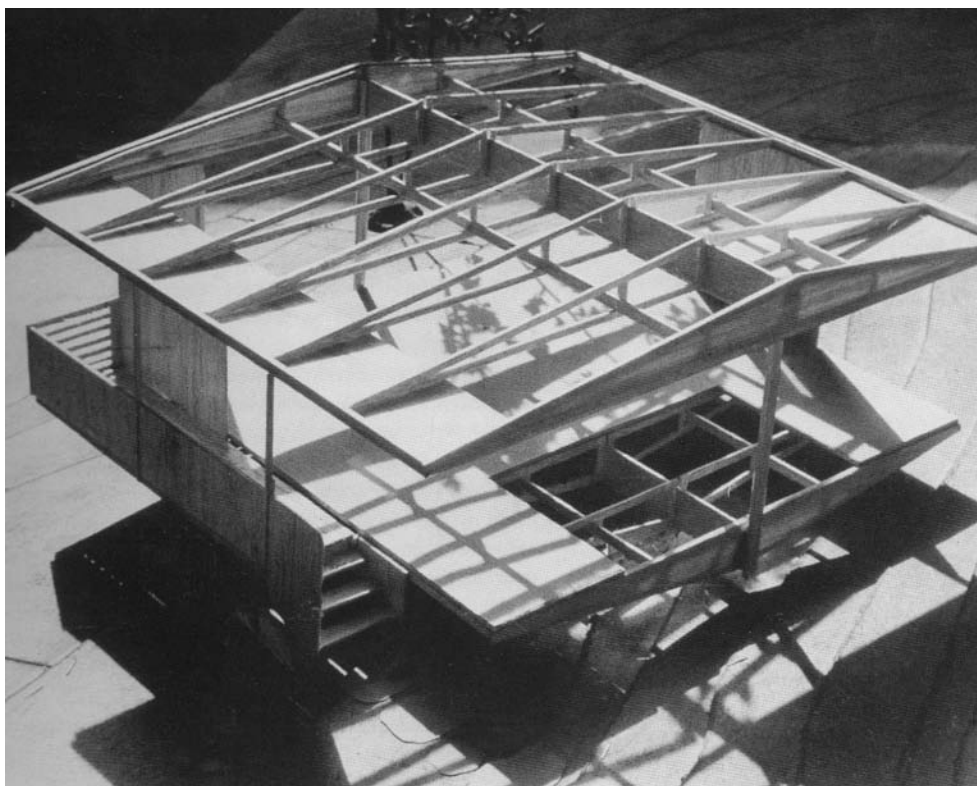
El otro punto novedoso era la piel donde intercala grandes superficies acristaladas y paredes de madera laminada machimbrada, usando los nuevos pegamentos. Estos recubrimientos habían sido ensayados en los aviones de combate durante la I Guerra Mundial, con los llamados *Wooden wonder*.

Al año de su construcción, la cubierta de la cabaña Chamberlain empezó a tener goteras porque era demasiado plana y el tablero laminado se desintegraba. Breuer sustituyó la cubierta antigua por una cubierta ventilada con dos capas, aumentando la pendiente y además revisió el tablero del exterior con piezas de cedro rojo colocadas verticalmente. A partir de los años 50 estas cubiertas tan planas pasarán a ser inclinadas, que él denominará *cubiertas mariposa*, hasta hacerlas a un agua y hará cubiertas ventiladas con barreras de vapor para que no tengan problemas de humedades, añadiendo en el tablero interior papel comprimido como aislante.

PLAST- 2 POINTS. 1943

Este proyecto de casas prefabricadas trataba de dar respuesta anticipada a la demanda de vivienda que se originaría con el regreso de las tropas americanas después de la II Guerra Mundial. Esta vivienda retoma el laminado de madera, sus uniones, sus recubrimientos y sus acabados como material fácilmente industrializable. Breuer había probado antes de su llegada a los Esta-

4. Archives American Architecture. Smithsonian Institution. Lectures by Breuer. Transcripción en los archivos.



7

dos Unidos el laminado de madera en sus muebles para la compañía Isokon, desarrollados en Inglaterra desde 1934 a 1937, pero había tenido serios problemas con las colas de pegado en la laminación de la madera y sus doblados.

Ahora en Estados Unidos, con el impulso de la industria bélica, las uniones realizadas en las alas de los aviones de laminado daban la máxima calidad de adherencia y aumentaban sus propiedades ante el frío y la humedad mediante bases químicas. Estas innovaciones fueron utilizadas en el desarrollo de sus proyectos.

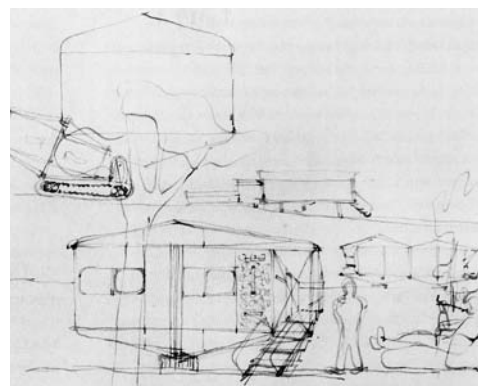
El nombre de estas casas lo toma de su método de anclaje al terreno. La superficie en planta era de 24x24 pies cuadrados aproximadamente (53,58 m²). Las piezas que conformaban la vivienda se montaban en un taller mediante una plantilla y después se transportaban en camión hasta el lugar definitivo. Allí se anclaba al terreno mediante dos pilares de 25 centímetros de espesor, eliminando gran parte del trabajo de preparación del terreno y de cimentación:

“Nos gusta ver estos elementos soportados sobre prácticamente nada, levantarse y desarrollarse en altura. Es el principio de la estructura del árbol, en voladizo, fuera del terreno, con sus ramas y ramitas en voladizo alrededor del tronco central del árbol. La razón que se tenga en pie es que es un organismo continuo, con todos sus pesos flotando a su alrededor continuamente”⁵.

El programa de la casa constaba de una o dos habitaciones, y pesaba 2 toneladas. Se componía de un suelo y un techo prefabricados soportados por una viga central atada mediante dos postes verticales extremos de madera contrachapada, que transmitían el peso (las cargas, las sobrecargas y el peso propio), primero del techo a la viga superior, de la viga superior a los postes y de los postes a la viga inferior y de ahí a los dos pilares de cimentación.

La viga central que se situaba en el suelo y en el techo servía para atar unas cerchas también de madera contrachapada. Las cerchas del suelo y del techo eran especulares y se diseñaban con la mínima sección posible. La manera de distribuir los pesos de la estructura se parecía a las alas de madera de los aviones bombarderos⁶.

Las paredes de recubrimiento de estas casas prefabricadas también eran de madera contrachapada, y no soportaban peso sino que servían de rigidizadores de la estructura. De esta manera, se aseguraban que toda la carga se transfería a través de los postes extremos. Inicialmente, estos pilares se apoyaban en un panel extremo triangular y éste transfería la carga al poste lateral.



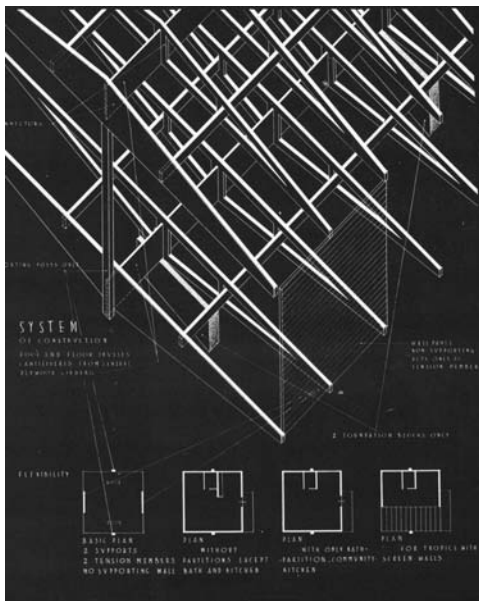
8

Fig. 7. Vista de la maqueta (A.A.A. Smithsonian Institution. 8.17. Frame 1264 Box 28 Reel 5734 (1261-1270). Tomado de HYMAN, I., op. cit.).

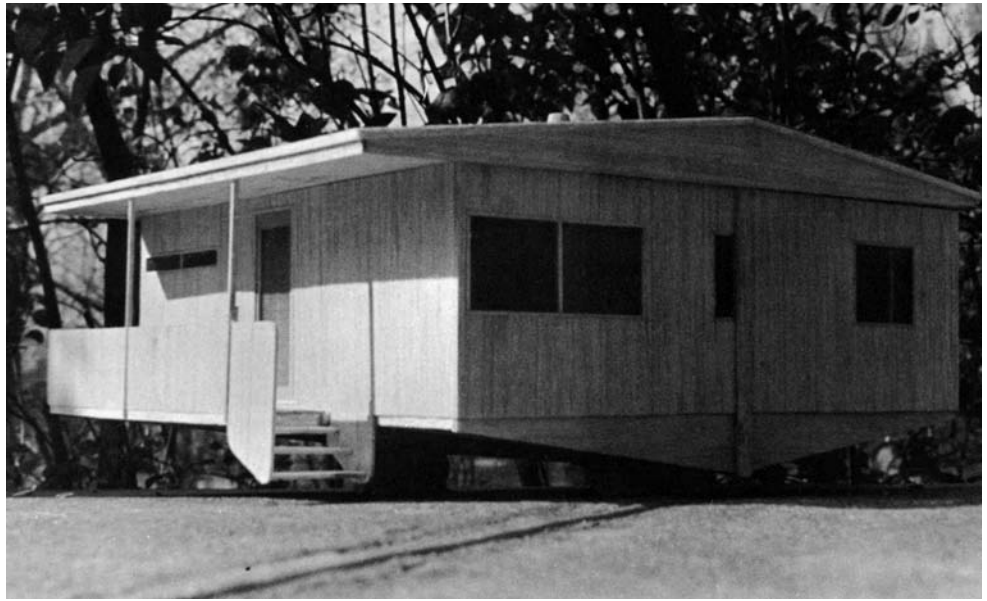
Fig. 8. Dibujos preliminares. (A.A.A. Smithsonian Institution. Syracuse Archive. Tomado de HYMAN, I., op. cit.).

5. BREUER, M., *Sun and Shadow...*, cit., p. 69.

6. En el texto que acompañaba el anuncio de los plastificados Monsanto, Breuer había partido del esqueleto de los nuevos bombarderos. HYMAN, I., *Marcel Breuer, Architect. The Career & Buildings*. H. N. Abrams, inc. New York, N.Y., 2001, p. 112.



9



10

En estas cabañas prefabricadas empieza a aparecer una versión de la construcción de un muro cortina que siguiendo sus propias palabras denominará *piel por capas especializadas*⁷ que responderá con mayor o menor aislamiento y protección a la humedad de la región donde se instala la casa, de acuerdo con las condiciones climáticas del lugar.

Breuer escribirá, más tarde, en su libro *Sun and Shadow*:

“El techo dentro de un edificio es otro tipo de forjado: podría ser tratado para absorber el sonido, por ejemplo; mientras que el muro podría ser simplemente una división entre un espacio y el siguiente, tal vez, una división muy fina”.

Tanto las paredes como los forjados son elementos para la vida: la pared exterior es una herramienta para impedir la entrada del calor o del frío. Partes de ella, quizás, pueden ser instrumentos para permitir la entrada del sol y del aire y ver la naturaleza”.

La casa proponía además una serie de variaciones programáticas, respecto al número de dormitorios, variaciones en el modo de colocación en la parcela, individual o adosada. Su planta casi cuadrada era flexible, adaptable al clima y a la región donde se situase.

Estas viviendas postulan una pequeña casa íntima, prefabricada, levantada sobre el terreno y no muy abierta al exterior; sin embargo, bien ventilada, caliente, protegida, aislada y mecanizada y por tanto asumible por cualquier economía.

Breuer había construido la maqueta del proyecto con la ayuda de sus estudiantes y utilizó el proyecto como parte de su plan de estudios, mientras enseñaba en la Universidad de Harvard. También consiguió que la empresa de recubrimientos Monsanto, se hiciese cargo de la fabricación y puesta en obra de estas viviendas.

En aquel momento el gobierno americano lanzó varios concursos a nivel nacional de viviendas prefabricadas en los que participaron Breuer con la empresa Monsanto, al igual que Fuller, Gropius y Wachsmann, Neutra... Su proyecto no resultó ganador y tampoco consiguió construir ni una sola vivienda de las desarrolladas.

CABAÑAS EN WELLFLEET. 1945 Y 1948-1949

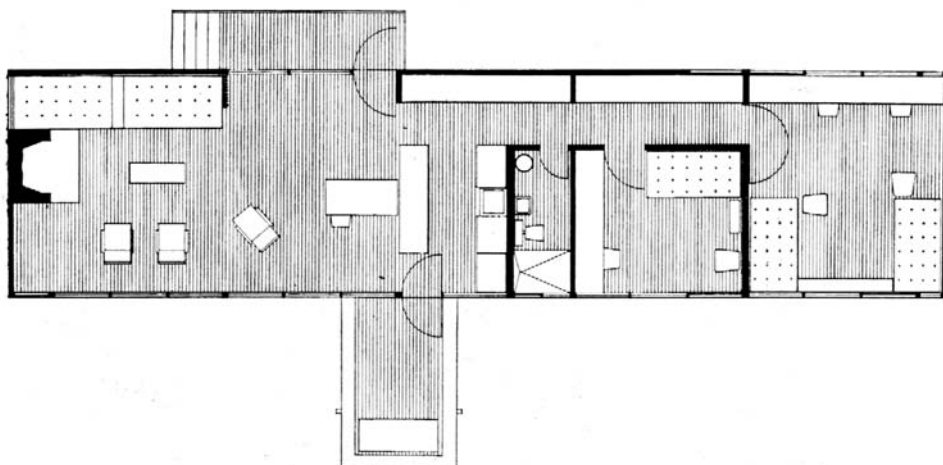
Breuer solía ir de vacaciones a Wellfleet en Cape Code. En el año 1945 emprende el proyecto de construir un conjunto de cabañas, entre 5 y 7, al lado de los lagos Higgins, Herring y Slough, próximos a la casa del arquitecto Chermayeff.

El grupo de cabañas se levantan del suelo mediante postes de madera y el ancho de la crujía viene definido por el ancho de la habitación de 16 pies, el equivalente al doble de la medida de un tablero contrachapado⁹.

7. BREUER, M., *Sun and Shadow...*, cit., p. 70.

8. Ibid, p. 60.

9. Las medidas normalizadas de un tablero contrachapado en Estados Unidos es de 4x8 pies cuadrados.



11

Las cabañas palafíticas que usan simples postes como pies derechos, se proponen como viviendas de vacaciones, de planta alargada, de 16 por 84 pies cuadrados, baratas y de esquema fácilmente ampliable.

Este sistema que usa postes telefónicos o troncos de árboles a modo de pies derechos se denomina *pole building construction*. Era muy económico y funcionaba muy bien para el terreno de la zona que se componía en gran parte de arena, con formaciones dunares, y vegetación de sotobosque con gran abundancia de pinos.

La cabaña se componía de un volumen de madera bien definido que se levantaba del suelo para no tocar ni moldear el terreno existente. Una de sus fachadas se abría con grandes ventanas, se asomaba al paisaje y, a modo de belvedere, disponía de un mirador volado. Este balcón se unía hacia el interior con el comedor y el estar. En la fachada opuesta se disponía la entrada a la vivienda a través de un porche con escalera volada que se posaba sobre suelo. La solución recuerda a la realizada en la cabaña Chamberlain. Hacia este lado, se abrían muy pocos huecos para proteger la intimidad de la familia y se disponían sobre esa fachada un programa de armarios que ampliaba el aislamiento de la pared.

El programa era muy simple se insistía en una casa con dos habitaciones como había hecho en las casas prefabricadas *plast-2-points* o como en las *yankee portables* que separaban el salón y el comedor de las habitaciones colocando en el centro el baño y la cocina. La cocina se abría al comedor y al estar. En el estar, los grandes ventanales y el balcón volado se protegían por un *brise soleil* de madera que se sujetaba a la caja de madera mediante cables de acero, siguiendo las ideas desarrolladas en la casa en voladizo de su segunda vivienda.

“Cada dispositivo que se ha utilizado confirmó que el calor del sol debe de ser detenido fuera del cristal, en lugar de usar persianas o cortinas hacia el interior. Este tipo de elementos (el favorito de algunos arquitectos) ignora que una vez que el calor ha penetrado por el cristal, sólo se puede luchar contra él con aire acondicionado a muy alto precio.

En los ejemplos más recientes que se muestran en estas páginas se han introducido dos principios técnicos para resolver el control solar con eficiencia: en primer lugar el parasol a modo de ceja hecho de láminas en vez de paneles sólidos, por lo que el calor que se acumula fuera de la ventana puede escapar hacia arriba antes de que afecte al interior del edificio. Y segundo, láminas de vidrio solar que absorben el calor y reducen el deslumbramiento, como las gafas de sol¹⁰.

La entrada a la cabaña daba directamente al salón. La chimenea se adosaba al hastial del muro de las zonas públicas de la casa y tiene su propia estructura de soporte mediante unos bloques cerámicos que se apoyaban en el terreno.

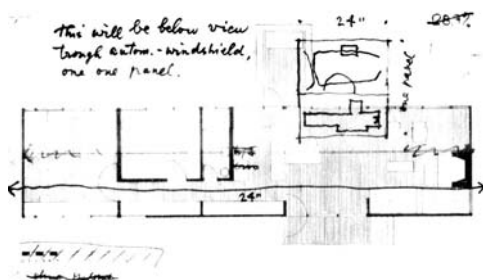
La cabaña queda dividida desde el punto de vista del programa en un sistema binuclear por un lado las zonas de estar, públicas; y por el otro las zonas de dormir, privadas.

Fig. 9. Plast-2-points A.A.A. Smithsonian. 8.17. Frame 1261 Box 28 Reel 5734 (1261-1270). (Tomado de BREUER, M., *Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect*, Dodd, Mead & co. New York., N.Y., 1955).

Fig. 10. Vista de la maqueta (A.A.A. Smithsonian. 8.17 Frame 1267 Box 28 Reel 5734. Tomado de BREUER, M., *Sun and Shadow...*, cit.).

Fig. 11. Planta tipo de las cabañas. (A.A.A. Smithsonian. 8.17 Frame 21 Box 28 Reel 5735. Tomado de 2G n. 17, 2001/1).

10. BREUER, M., op. cit., p. 119.



12

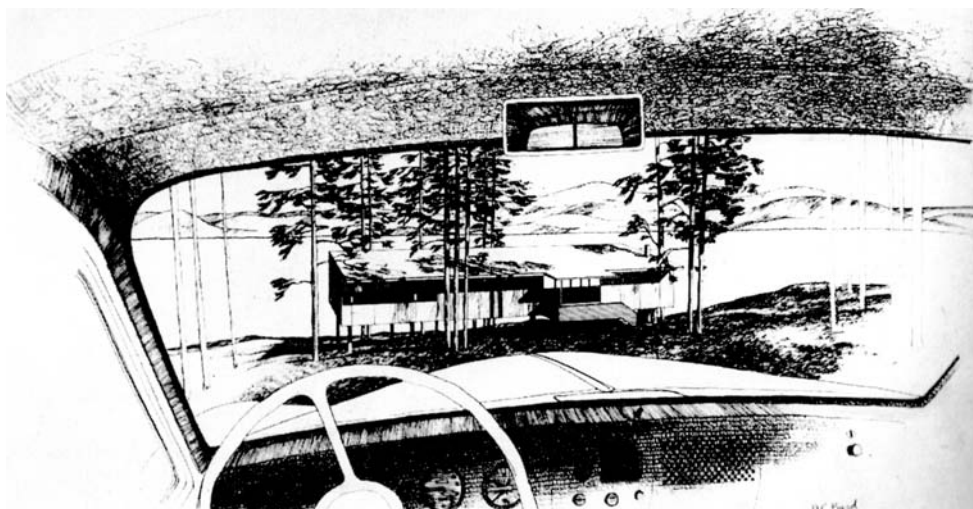


13

Fig. 12. Esquema de planta donde hace indicaciones de la perspectiva desde el coche. (A.A.A. Smithsonian Institution. 8.17. Frame 20 Box 28 Reel 5735. HYMAN, I., op. cit.).

Fig. 13. Ilustración C.D. Byrd (A.A.A. Smithsonian I.8.17. Frame 25 Box 28 Reel 5735. Tomado de 2G n. 17, 2001/1).

Fig. 14. Ilustración C.D. Byrd (A.A.A. Smithsonian Institution. 8.17. Frame 23 Box 28 Reel 5735. HYMAN, I., op. cit.).



14

Este esquema de organización será trabajado tanto en sección como en planta en sus futuras viviendas alargadas, proponiendo un sistema de flexibilización de la planta.

El proyecto de estas cabañas ilustrado por D. C. Byrd, reflejaba su volumetría elevada y su flotamiento sobre el terreno natural sin modificar que contrasta con la geometría abstracta de su arquitectura. En una de estas ilustraciones vemos la cabaña a través de la luna delantera del coche. La lectura de las cabañas a través coche nos aleja del posible carácter urbano; como lo había hecho Le Corbusier, al fotografiar el coche Citroën delante de la Villa Garches. El coche le sirve al urbanita moderno americano como medio para reconciliarse con la naturaleza y le ofrece con la cabaña, un cobijo en medio de la naturaleza. Breuer insiste en que la arquitectura resuelve necesidades humanas y responde a intenciones opuestas: *Sun and Shadow*, concepto que da título a su libro.

Este proyecto de las cabañas no se realizó, pero Breuer ya había comprado en 1944 un terreno bastante grande en Wellfleet, por mediación de Chermayeff¹¹ para su futura casa de vacaciones. Y en 1948, Breuer construye su propia cabaña y la de su amigo y profesor del M.I.T. George Kepes en un solar muy próximo.

De nuevo, vuelve a usar el tablero contrachapado para construir la piel de las cabañas tanto interior como exteriormente, como quedó reflejado en las perspectivas del proyecto realizadas por Byrd.

Entre la cabaña de Kepes y la suya, existen más diferencias programáticas que a nivel constructivo. La cabaña de Breuer sitúa la chimenea en el hastial siguiendo la solución del proyecto de las cabañas, mientras que en la de Kepes, la habitación principal se mueve hasta el final de la pared del salón y tiene una entrada independiente. Así, esta habitación se podía usar como zona de estudio conectada a través del salón.

Esta pequeña diferencia programática hace evolucionar el esquema alargado propuesto por Breuer de zonas privadas y zonas públicas, a zonas de niños y zona de mayores; situando en el centro de la casa el estar, la cocina y el baño. Estos cambios en planta colocan la chimenea de la cabaña de Kepes, en una posición central.

La cabaña se sitúa con una orientación norte-sur, al norte la entrada y hacia el sur la fachada acristalada y el balcón saliente en voladizo apoyado en unos pies derechos triangulados que se unen a los postes de madera que sujetan el volumen de la cabaña. Los soportes tienen continuidad hasta la cubierta utilizando el *balloon frame*. Se eliminan los cables de acero que se habían dibujado en el proyecto para el balcón volado y para el *brise-soleil*. Un pequeño alero que forma parte de la cubierta, acompaña los grandes ventanales de la fachada sur.

Las plagas de mosquitos que aparecen desde mes de abril a julio todos los años en la zona, le obligó a poner mosquiteras de malla en el balcón volado y en los grandes ventanales. Y el clima húmedo de Cape Code, le obligó a añadir un revestimiento exterior en madera de cedro machimbrado en sentido vertical, colocado sobre el tablero contrachapado, soluciones que había probado en su primera casa de Lincoln y en la cabaña Chamberlain.

11. El mismo promotor que le había vendido los terrenos a Chermayeff, le vende a Breuer su parcela. HYMAN, I., op. cit.



Fig. 15. Fachada sur cabaña Breuer. Wellfleet. (Fotografía: Luis de Fontcuberta, julio 2011).

Fig. 16. Porche acceso cabaña Breuer. Wellfleet. (Fotografía: Luis de Fontcuberta, verano 2011).

15



16

El tablero contrachapado se pinta de blanco al interior y las paredes de la chimenea se dejan de ladrillo. La cabaña de Kepes deja el color natural de la madera en el interior que contrasta con el ladrillo del acabado de la chimenea, convirtiéndose en una imagen de cabaña mas al uso que la de Breuer. El constructor que hizo las dos viviendas convenció a Breuer para que en vez de apoyar las chimeneas en piezas cerámicas fuesen bloques de hormigón los que llegasen al terreno.

Más tarde, Breuer construirá en la zona la cabaña Wise y la cabaña Stillman en una duna al lado del mar. En el año 1961, Breuer ampliará su cabaña para hacer un pabellón de invitados que funcionase independiente de la cabaña familiar. Estas dos piezas se unirán mediante un porche común, con una pérgola de entrada a las dos viviendas. Las dos piezas se disponen en forma de "L". La unión elevada de las dos piezas funcionaba como un mirador elevado hacia el lago. También la cabaña Kepes se ampliará siguiendo el mismo esquema.

12. BREUER, M., op. cit., p. 71.

CONCLUSIÓN

“Es interesante que los dos conceptos más importantes de nuestra arquitectura se basen en el concepto de flujo y de movimiento: el flujo del espacio que indaga en una continuidad del espacio y el flujo de las fuerzas estructurales que conduce a una estructura continua, flotando continuamente”⁷¹².

BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL:

www.aaa.si.edu/. Digital Archives of American Arts. Marcel Breuer collection. Smithsonian Institution.

WILK, Christopher, *Marcel Breuer. Furnitures & interiors*, Ed. MOMA, New York, 1981.

DRILLER, J., *Breuer houses*, Ed Phaidon press limited, London, 2000.

ARMESTO, A., KLOTZ, M., SMITHSON, P. y LELYVELD, A., *Textos. Marcel Breuer, 2G*, n. 17, año 2001.

Catálogo *Marcel Breuer. Diseño y arquitectura*, Ed. Vitra Design stiftung gGmbH, 2003.

Las señas de identidad de la arquitectura de Breuer están asociadas con la experimentación y las necesidades humanas. Los modos de vida se relacionan directamente con los métodos de construcción que desarrolla a través de la economía del material y su puesta en obra. Breuer asimila la tradición de la construcción americana para ofrecernos una cabaña que no procede del frágil mundo de la industrialización sino de las propias necesidades humanas, el confort, el calor, el frío el soleamiento, espacios de intimidad, espacios de conversación.

La búsqueda de una respuesta clara del habitar que satisface objetivos opuestos y necesidades es lo que lleva a la arquitectura de la abstracción a dotarla de vida: La transparencia necesita de la solidez. El orden necesita el desorden. La compresión necesita de la tensión. Hay edificio y paisaje. Son los nuevos ideales modernos de la cabaña americana reconciliada ya con la naturaleza.

Aurora Fernández. Profesora titular interina del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSA de la Universidad Politécnica de Madrid. Doctora arquitecto pertenece al consejo de redacción de la revista *Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos* de la que también es jefe de redacción; y es miembro del Grupo de Investigación Arquitectura, Urbanismo y Sostenibilidad GIAU+S.

Luis de Fontcuberta. Profesor asociado de Ideación Gráfica Arquitectónica de la ETSA de la Universidad Politécnica de Madrid. Doctorando arquitecto, actualmente trabaja en Madrid y ha trabajado en España y Estados Unidos. Ha ganado algunos premios internacionales y nacionales en concursos de arquitectura.

UNA CASA DEL FUTURO FINLANDESA A ORILLAS DEL MEDITERRÁNEO

Mónica Mateo García / Carlos Pérez-Carramiñana

Este artículo da a conocer la existencia de una Venturo House en la costa alicantina, inadvertida hasta hoy para la crítica arquitectónica. Esta obra, paradigma de las casas del futuro, iconos del auge del plástico en la arquitectura de los años 60 y 70, constituye una de las pocas Venturo diseñadas por el arquitecto finlandés Matti Suuronen existentes todavía en el mundo. Mediante el estudio y análisis de la edificación, y la elaboración de documentación original, se destacan sus principales características arquitectónicas con el objetivo de su puesta en valor y contribuir a su necesaria rehabilitación.

Palabras clave: *Venturo CF, Matti Suuronen, Polykem*

Keywords: *Venturo CF, Matti Suuronen, Polykem*

EL BOOM DEL PLÁSTICO Y SU UTILIZACIÓN COMO OBJETO DE CONSUMO

La casa Venturo CF supone un valioso referente de la arquitectura icónica de la era espacial de las décadas de los 60 y 70, una época marcada por la carrera espacial que culminó con la llegada del hombre a la luna en 1969.

Las casas de plástico desarrolladas en estas décadas constituyen un magnífico reflejo del optimismo tecnológico de la época, del surgimiento de la sociedad del consumo y del ocio, y de la influencia de los avances de la industria automovilística y aeroespacial en la arquitectura. Estos proyectos de escala doméstica, encontraron en el plástico el material idóneo con el que materializar las visiones futuristas de la época. Propuestas de casas cápsula flexibles y transportables¹ concebidas y materializadas gracias a las propiedades del plástico al permitir paneles prefabricados ligeros y formas redondeadas sin solución de continuidad, inmanentes a las propias características de los productos poliméricos².

A pesar de que los primeros compuestos poliméricos datan del siglo XIX³ y muchos de los productos plásticos que hoy conocemos ya se habían creado en las primeras cuatro décadas del siglo XX⁴, el sector de la construcción se resistía a la intrusión de la química por su desconfianza respecto a un campo en el que existía una experiencia muy corta y en el que la durabilidad era muy dudosa. Al igual que ocurriera con el aluminio, su aplicación masiva en arquitectura se produjo tras la Segunda Guerra Mundial, fruto en gran medida de la traslación al campo civil de los enormes avances realizados por la industria química ante las necesidades de obtener nuevos materiales alternativos fáciles de transportar y ensamblar durante la contienda militar. Como ocurriera en otros conflictos bélicos de la historia, este terrible evento supuso el estímulo necesario para la aplicación, tras la finalización de la guerra, de los avances de la química tanto en el sector de la edificación como en otros sectores industriales⁵.

El gran crecimiento económico tras la Segunda Guerra Mundial derivó, durante la década de los 60, en un boom económico y un gran optimismo con respecto al futuro, influenciado por la confianza en la tecnología para resolver todos los problemas de la raza humana, contribuyendo a la proliferación de la segunda residencia, de uso vacacional, motivada por el auge de la cultura del ocio y el tiempo libre. Estos elementos constituyeron la base socio-económica que posibilitó la potenciación de la prefabricación y el uso de materiales ligeros como los plásticos con el objetivo de reducir los costes de producción de viviendas y los tiempos de fabricación.

El plástico representaba todas las aspiraciones de la cultura consumista apoyada en los nuevos materiales desarrollados por la industria bélica, convirtiendo a la arquitectura en un objeto de consumo más asociado al nuevo modelo del bienestar procedente de Estados Unidos.

¹“La arquitectura moderna formaba parte de una fascinación general, tan atractiva y llena de colorido como otros productos del Good Life (el Buen Vivir): los automóviles, los electrodomésticos, la comida, los juguetes, los muebles, la ropa y el césped. La arquitectura era un objeto más de consumo bien empaquetado”.

1. Arquitectos como el grupo Archigram, Arthur Quarmby, Pascal y Claude Hausermann, Casoni y Casoni o Jean Maneval, entre otros, desarrollaron propuestas futuristas de unidades habitacionales agrupables. QUARMBY, Arthur, *The plastics architect*, Pall Mall Press, London, 1974, p. 115-132.

2. Existe una relación directa entre las características químicas y los procesos de fabricación de los polímeros sintéticos y los aspectos formales derivados del empleo de dichos materiales. DIETZ, Albert G.H., *Plastics for Architects and Builders*, The Massachusetts Institute of Technology. (Versión en castellano: *Plásticos para arquitectos y constructores*, Editorial Reverté, Barcelona, 1973, p. 45).

3. En 1866 se descubrió cómo el estireno se transformaba en una resina cuando se exponía a la acción de la luz o el calor, en un fenómeno que Berthelot denominaría polimerización. GÓMEZ ANTÓN, M^a Rosa; GIL BERCERO, José, *Los Plásticos y el Tratamiento de sus Residuos*, UNED, Madrid, 1997, p. 15.

4. Productos como el fenol-formaldehído, el PVC, los primeros acrílicos, los poliestirenos, las resinas melámicas el poliéster, las siliconas, las resinas epoxi, y el polietileno, ya se habían creado antes de la década de los 50. RICHARSON & LOCKENSGARD, *Industrial Plastics*, Delmar Publishers Inc. an International Thomson Publishing Company, 1997 (versión castellana: *Industria del Plástico-Plástico Industrial*, Editorial Paraninfo, Madrid, 2000, p. 11).

5. La guerra supuso el estímulo necesario para la aplicación de nuevos avances científicos y materiales en edificación. El final del conflicto armado marcó el inicio de la industria moderna del plástico con el lanzamiento al mercado civil de un producto que se había mantenido en secreto durante la época de guerra: el polietileno de baja densidad. RUBIN, Irvin, *Handbook of Plastic Materials and Technology*, John Wiley & Son Inc. (versión castellana: *Materiales Plásticos, Propiedades y Aplicaciones*, Editorial Limusa, S.A. México D.F. 2002, p. 3).

6. COLOMINA, Beatriz, *La Domesticidad en Guerra*, Actar, Barcelona, 2006, p. 6.

7. El plástico se cargó de asociaciones negativas al quedar ligada su imagen a la obsolescencia del material, a su relación con el mundo del consumo y a su origen en los combustibles fósiles. DÍAZ, Cristina; GARCÍA, Efrén, "Obsolescencia o reciclabilidad", en *Tectónica. Plásticos*, n. 19, Madrid, 2005, pp. 4-13.

8. Las fibras de refuerzo añaden al material compuesto mayor resistencia mecánica y, al quedar embebidas en la matriz de resina, quedan protegidas de la humedad y agentes corrosivos externos. ANTEQUERA, Pablo; JIMÉNEZ, Lorenzo; MIRAVETE, Antonio, *Los materiales compuestos de fibra de vidrio*, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1991, p. 16.

9. La vivienda fue diseñada y construida en 1955 por los arquitectos franceses Ionel Schein, Yves Magnant y R.A. Coulon, para la Exposición de París en el salón de artes decorativas de 1956. QUARMBY, A., *The plastics architect*, cit., pp. 45-47.

10. Alison y Peter Smithson construyeron un prototipo de casa ideal al que llamaron "House of the Future" para la Exposición *Daily Mail Ideal Home* ("Daily Mail Ideal Home Exhibition") de 1956 celebrada en Londres. Este proyecto pretendía representar una vivienda imaginaria de 1981.

11. La "Monsanto House of the Future" de los arquitectos Marvin Goody & Richard Hamilton se construyó en 1957 en el área "Tomorrowland" de Disneyland, California.

12. VAN DEN HEUVEL, Dirk; RISSELADA, Max, *Alison y Peter Smithson. De la Casa del Futuro a la casa de hoy*, COAC/Ediciones Poligrafía, Barcelona, 2007, pp. 49-51.

13. *Monsanto "Plastics Home of the Future". A demonstration of structural applications of plastics*. Tríptico editado por la Monsanto Chemical Company, 1960.

14. "Vers une industrialisation de l'habitat", en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 148, Boulogne, 1970, pp. 56-105.

15. Jean Maneval desarrolló en 1964 una unidad residencial, conocida como "Bulle Six Coques", fruto de un programa para equipar un centro de vacaciones experimental en los Pirineos mediante alojamientos baratos. La vivienda empezó a comercializarse en 1968. QUARMBY, A., op. cit. pp. 130-131. Maneval se puso en contacto con la empresa "Pétroles d'Aquitaine" (posteriormente Elf), para financiar la construcción y comercialización del prototipo.

16. En 1965, Jaakko Hiidenkari encargó a Suuronen un refugio de esquí al que llamaron "After-Ski-Cabin". Este fue el primer prototipo que fabricó la empresa Polykem (n. 000). Se terminó a finales de Marzo de 1968 y fue trasladado a la propiedad de Hiidenkari en Turenki en Junio de 1968. HOME, Marko; TAANILA, Miika, *Futuro. Tomorrow's House from Yesterday*, Desura, Helsinki, 2002, p. 12.

17. La empresa Polykem Ltd. se fundó en 1957. Estuvo ubicada en Hiekkaharju, Tikkurila, cerca de Helsinki. Durante los primeros 10 años, produjo cubiertas de material acrílico, llegando a ser el principal productor de claraboyas en Finlandia. Buscando reforzar las claraboyas comenzó nuevos métodos de manufactura mediante plástico reforzado, tal y como se explica en el video promocional de la empresa orientado al mercado soviético lanzado en 1975. "Video Casa Finlandia", Polykem Ltd., 1975.

18. GENZEL, Elke; VOIGT, Pamela, *Kunststoffbauten. Teil 1 – Die Pioniere*, Bauhaus Universitätsverlag, Weimar, 2005, p. 135.

19. En la Feria de exportación Finnfocus, celebrada en Londres en octubre de 1968 para mostrar los avances y diseños innovadores finlandeses de aquella época, se expuso la casa número 002 a la que se apodó por primera vez como "Futuro".

Sin embargo, la subida de los costes de producción de los productos poliméricos provocada por la crisis del petróleo de 1973, supuso el declive del empleo del plástico en la construcción, limitándose, a partir de ese momento, su uso en arquitectura a simples elementos auxiliares o componentes de instalaciones. La crisis también contribuyó a la pérdida de los valores que habían alumbrado el optimismo de la década anterior, llegando a cargarse al plástico de asociaciones negativas⁷.

ARQUITECTURA DE PLÁSTICO CONTEMPORÁNEA

A principios de la década de los cincuenta, una vivienda cualquiera podía convertirse en una casa de ensueño simplemente llenándola con elementos hechos en plástico. En la segunda mitad de esa misma década, los arquitectos experimentales convertirían la casa misma en plástico gracias al desarrollo de materiales compuestos como las resinas de poliéster reforzadas con fibras de vidrio, que sentaron las bases de una nueva técnica en la industria de la construcción⁸ permitiendo la fabricación de paneles prefabricados de fachada autoportantes, ligeros y de gran formato.

Los primeros prototipos de casas unifamiliares realizados en plástico, verían la luz a finales de los cincuenta y durante la década de los sesenta. La primera construcción real realizada entera con este material fue la proyectada por Schein, Magnant y Coulon para la Exposición de París de 1956⁹. Una vivienda basada en un esquema de usos concéntrico, ampliable a medida que la familia creciera.

En estos mismos años encontramos las primeras propuestas de "Casas del Futuro" realizadas en plástico, como la diseñada por Alison y Peter Smithson para la Exposición "Daily Mail Ideal Home" en 1956¹⁰ y la casa Monsanto de Goody & Hamilton en 1957¹¹. La Casa del Futuro de los Smithson, aunque daba la sensación de ser de plástico, realmente estaba hecha a base de contrachapado, escayola y emulsión de pintura, produciendo el efecto de una superficie continua de plástico¹². La Casa del Futuro Monsanto estaba formada por plástico tanto en su acabado exterior como en el mobiliario interior¹³. El prototipo fue el resultado de una investigación realizada por los arquitectos y financiada por la empresa química Monsanto. El objetivo de la investigación era encontrar nuevos mercados para los productos plásticos, así como demostrar todas las posibilidades estructurales y formales de este material para su uso en la construcción.

Sin embargo, todas estas primeras experiencias no acabaron en la fabricación y comercialización de los prototipos residenciales diseñados. No fue hasta principios de la década de los 60 cuando empezaron a aparecer los primeros modelos producidos en serie¹⁴, como la Rondo House de Carlo Casoni, la Bulle Six Coques desarrollada por Jean Maneval¹⁵ o la Futuro House y Venturo House diseñadas por Matti Suuronen.

FUTURO HOUSE

La Futuro House surgió de un encargo realizado al arquitecto finlandés Matti Suuronen en 1965 para diseñar un refugio de esquí que fuera fácil de construir sobre una pendiente y rápidamente calefactable¹⁶. El diseño de este refugio se convirtió en un proyecto de investigación y desarrollo realizado por un grupo de técnicos dirigidos por Suuronen. El fin era producir una casa tipo funcional y técnicamente eficiente con buenas perspectivas de producción en masa. Llevó dos años desarrollar el prototipo, y se hizo conjuntamente con la empresa Polykem Ltd.¹⁷, ganadora del proceso de licitación para construir la casa. Después de ensayar diferentes materiales plásticos, se eligió el poliéster reforzado con fibra de vidrio para la vivienda.

Aunque la elección del poliéster reforzado con fibra de vidrio para la fabricación de la Futuro House fuera resultado de una investigación, este material no era desconocido para Matti Suuronen. Desde finales de la década de los 50 el arquitecto finlandés se había ido familiarizando progresivamente con el plástico reforzado con fibra de vidrio, llegándolo a emplear en 1964 en una claraboya de 8 metros de diámetro para cubrir un silo de grano en Seinäjoki¹⁸.

El prototipo se presentó en la feria Finnfocus de 1968¹⁹ celebrada en Londres. Después de la feria, el interés por la Futuro House empezó a crecer internacionalmente, siendo entonces cuando Polykem decidió fabricar en serie la vivienda. En ese momento empezó la colaboración entre la empresa química y el arquitecto Matti Suuronen, quien diseñó para la empresa entre los años 1968 y 1978 varios prototipos de plástico fáciles de montar y versátiles en cuanto a su uso. Estos modelos se fabricaron en serie con el fin de comercializarlos tanto directamente por la empresa Polykem como bajo licencia por empresas de otros países, entre ellos España, pues muchas empresas extranjeras se interesaron en adquirir los derechos de fabricación.



Fig. 1. Ventura CF-45. Folleto original de venta de Polykem. (Archivo Museo de Arquitectura Finlandesa).

La Futuro era una construcción de estructura de cáscara elipsoide realizada mediante paneles sándwich de poliéster reforzado con fibra de vidrio y alma de espuma de poliuretano que hacía de aislamiento. Medía 3 metros de altura y 7 metros de diámetro. La cáscara se posaba sobre una cimentación circular de acero de la cual salían cuatro patas. Las casas se entregaban como paquetes totalmente terminados con los cuartos húmedos, las instalaciones, y el mobiliario y equipamiento incorporados²⁰.

Para facilitar el transporte, la casa se dividía en 16 piezas que se ensamblaban mediante uniones atornilladas para conformar la envolvente continua de suelo a techo. La casa podía llegar a desmontarse y volver a montarse en dos días, o elevarla de una pieza y transportarla mediante camión o helicóptero al emplazamiento deseado, por ello los enclaves de estos módulos prefabricados fueron muy variados.

El diseño de la Futuro House reflejaba el optimismo de la década de los 60, una época en la que las casas móviles eran la nueva posibilidad para el futuro, ya que permitían que la gente pudiera llevarse su vivienda a donde quisiera con todas las comodidades y así vivir como nómadas modernos. A pesar del interés nacional e internacional que suscitó la Futuro, acabó siendo un fracaso comercial debido a que estaba enfocada al mercado de masas pero resultaba un producto caro y extravagante. Coincidieron además otros factores, por un lado, la falta de experiencia y recursos de la empresa Polykem para un lanzamiento del producto a escala global²¹ y, por otro, la crisis del petróleo de 1973. A principios de los 90, regresaría el interés por las Futuro motivado por su uso en instalaciones de artistas europeos y por el retorno de la cultura pop.

VENTURO CF Y LA SERIE CASA FINLANDIA

Cuando el interés por las casas Futuro empezó a decaer, Polykem lanzó una serie de diseños en poliéster reforzado con fibra de vidrio realizados por Matti Suuronen bajo el nombre de Casa Finlandia. Dentro de esta serie se incluía la estación de servicio CF-100/200 (1969), el quiosco CF-10 (1970) y el edificio residencial/comercial CF-45, más conocido como Ventura (1971). Los números junto al CF (Casa Finlandia) indicaban los metros cuadrados. Todos estos diseños tenían en común su prefabricación, capacidad de producción en serie y fácil transporte y montaje.

La casa Ventura (Fig. 1) estaba destinada a segunda residencia y diseñada para usarse en cualquier clima. En un artículo publicado en diciembre de 1971 en el diario ABC se resaltaban sus posibilidades de desmontarse en pocos minutos para podérsela llevar a la espalda, a modo de caracol, a cualquier parte del mundo:

20. Una puerta a modo de escotilla se desplegaba en su mitad inferior para extraer los escalones, como la puerta de un pequeño avión y dejaba paso a una estancia equipada con seis sillas-cama de plástico con una chimenea central, así como una cocina pequeña y un baño. PATTON, Phil, "Finding Yesteryear's House of Tomorrow", en *Herald Tribune*, 29-07-2005.

21. HOME, M.; TAANILA, M., op. cit., pp. 33-36.



2



3

Fig. 2. Imagen interior de la Venturo CF-45. (Archivo Diario ABC, Madrid, 21-11-1971, p. 173).

Fig. 3. Vista interior de la Venturo CF-45. Folleto original de venta de Polykem. (Archivo Museo de Arquitectura Finlandesa).

Fig. 4. Anuncio de venta en España del modelo Venturo CF por la empresa Cofiglasa. (Archivo Diario ABC, Madrid, 1-2-1974, p. 128).

Fig. 5. Vista exterior de la Venturo de Altea durante la construcción del puerto náutico, 1980. (Archivo fotográfico C.N. Altea).

Fig. 6. Inauguración del primer pantalán y de la sede social del Club Náutico de Altea, verano 1978. (Archivo fotográfico C.N. Altea).

“Miren y vean la casa del futuro. El hombre, caracol que lleva la casa a cuestras, se habrá quitado de en medio humos y contaminaciones, arrabales y rascacielos. Con ella a la espalda –pues toda ella es desmontable en muy pocos minutos– la acampada puede hacerse lo mismo en los hielos de Akulurak que en el pegajoso calor del Matto Grosso, pues resiste a las inclemencias del tiempo y es recogida de dimensiones: siete metros de largo por siete metros de ancho, y tiene dos metros y siete centímetros de altura. A buen seguro Le Corbusier aprobaría la simetría aerodinámica y de este nuevo caballo de Troya del urbanismo que introduce en la arquitectura del futuro la cálida intimidad hogareña”²².

Era un sistema de vivienda modular muy ligera que venía preensamblada de fábrica, lo que reducía los trabajos en obra a sólo cimentación y ensamblaje de los módulos. Las secciones preensambladas, transportadas al lugar normalmente con un tráiler, se instalaban –dependiendo de la superficie del terreno– sobre una superficie plana o sobre 16 pequeños pilares.

Las dimensiones en planta de la unidad básica eran de 6,90 x 6,90 metros, conformando una superficie de aproximadamente 45 m², y su altura total era de 2,90 metros, dejando una altura libre de 2,40 metros dentro de la vivienda. La edificación tenía un peso aproximado de 4 toneladas. Esta unidad básica se suministraba en dos secciones, a y b, una con el baño y la cocina y la otra con las piezas centrales empaquetadas en su interior. Al dividirse en secciones para su transporte al lugar, normalmente por carretera, las dimensiones de éstas quedaban en 2,30 x 6,90 metros²³. El módulo podía crecer bien añadiéndole más cuerpos centrales o bien uniendo varias unidades básicas, pudiendo llegar a tener una superficie de hasta 150 m².

La cubierta y las secciones que formaban las esquinas eran piezas de poliéster reforzado con fibra de vidrio a las que se aplicaba una capa de acabado exterior de gel-coat color crema, y un alma de aislamiento de espuma de poliuretano. La aplicación del gel-coat sobre la superficie exterior ofrecía un acabado liso y duradero. La forma de los canales curvos del techo permitía que el agua discurriese por ellos y no cayese directamente a la fachada. Las secciones de esquina se fijaban entre sí con pernos y la unión se recubría mediante un embellecedor de aluminio. Los cerramientos autoportantes de poliéster reforzado con fibra de vidrio se sustentaban con una estructura soporte de madera compuesta²⁴.

Las fachadas consistían en marcos de aluminio anodizado en el que se adherían paneles de aluminio aislante de colores. Existía una amplia gama de colores, lo que permitía una gran personalización de la imagen de la edificación. El acristalamiento consistía en vidrio aislante de una hoja o dos hojas, lo que permitía adaptar la vivienda a las condiciones climáticas a las que se viese sometida (Figs. 2 y 3).

En 1973, la crisis del petróleo triplicó el precio del plástico provocando la subida de los costes de producción y, por tanto, su falta de rentabilidad. Este hecho, unido a las modas cambiantes, contribuyó a parar el crecimiento del mercado de las casas de plástico. Tras un infructuoso intento de introducirse en el mercado soviético, la empresa paró la fabricación de las casas en 1978 hasta desaparecer totalmente, ya que actualmente no existe.

22. MARTÍNEZ, Florencio, “La casa del día de mañana”, en ABC, Madrid, 21-11-1971, pp. 169-175.

23. En el folleto original de venta de la Venturo CF aparecen todos los datos sobre la unidad básica: dimensiones, transporte al lugar, carta de colores disponibles y composición de los cerramientos. “Venturo CF-45. Casa Finlandia”, Polykem, Helsinki, Archivo Museo de Arquitectura Finlandesa.

24. La construcción y montaje de la vivienda Venturo CF se describe en el video promocional de la empresa orientado al mercado soviético lanzado en 1975. “Video Casa Finlandia”, op. cit.



4



5



6

LA VENTURO CF EN ALTEA

En España, la empresa Cofiglasa²⁵ fue la que adquirió la licencia para fabricar la Venturo CF (Fig. 4). Esta empresa, afincada en Madrid, se dedicaba a realizar construcciones de poliéster reforzado con fibra de vidrio.

El Club Náutico de Altea se constituyó en el año 1977. Tras varios intentos fallidos de crear un club náutico en Altea, la junta directiva recién constituida consideraba prioritario tener una edificación en el menor tiempo posible para generar confianza y demostrar a los posibles socios que la fundación del club náutico iba en serio, por ello buscaban un elemento prefabricado que sirviera de manera temporal como sede social mientras se encargaba y construía la sede definitiva²⁶ (Fig. 5).

La Venturo se encargó en marzo de 1978²⁷ y se instaló ese mismo verano (Fig. 6). En esta edificación se ubicó la sede social y el bar hasta 1985, año en el que se completó el nuevo edificio del Club Náutico y se trasladaron todas las dependencias, manteniéndose esta última como sede definitiva hasta la actualidad²⁸.

El interés por este edificio en concreto se debió al empeño personal del presidente del Club Náutico de aquel momento²⁹. A pesar de que el uso del módulo prefabricado iba a estar vinculado con la náutica, su elección como sede social provisional no estuvo relacionada con su imagen de plástico, asociada a los barcos de poliéster. Según Rafael Bellod, miembro fundador del Club, las razones de la elección del modelo Venturo CF fueron las siguientes:

“La imagen influyó en el sentido de que dentro de la gama de casas prefabricadas nos pareció que esta tenía un mejor aspecto. Estábamos buscando algo efímero pero que tuviese una cierta dignidad. Nos pareció que estaba bien construida y que no ofendía a la vista.

Vimos que era lo mejor para hacer una sede provisional hasta que estuviera construida la definitiva. Nos ofrecía rapidez de ejecución y la posibilidad de venderla posteriormente, ya que donde está ubicada no iba en principio ninguna edificación”³⁰.

El modelo original (Venturo CF-45) medía 6,90 x 6,90 metros y estaba formado por 3 módulos de 2,30 x 6,90 metros. La singularidad de la Venturo del C.N. de Altea es que se trata de un módulo más alargado y de mayor superficie útil, con unas medidas de 6,90 x 11,50 metros³¹, resultado de la adición de dos módulos centrales más que la versión original. Está formada, por

25. Construcciones Fibre-Glass S.A.

26. La premura por tener una sede social en el mínimo tiempo posible queda reflejada en las actas de marzo de 1978, en las que se aprecia que en menos de una semana se reunieron dos veces, una para aprobar el estudio rápido del local social provisional (24 de Marzo de 1978) y otra, para ya contratar una propuesta (29 de Marzo de 1978).

27. En marzo de 1978 la junta directiva del Club decidió encargar la fabricación de la “Venturo”, tal y como se recoge en el Acta de la Junta del 29 de Marzo de 1978: “En ruegos y preguntas se aprueba la propuesta de contratar sobre la plataforma de relleno un módulo prefabricado marca “Venturo” cuya contratación y distribución queda en manos de los Sres. Bravo Morata y Bellod dado que la forma y precio por m² de 18.000 ptas se encuentra muy interesante, pudiendo hacer frente a dicho importe con la venta de los atraques del 2º pantalán provisional”.

28. El actual edificio del C. N. de Altea fue realizado por los arquitectos Rafael Bellod y Juan Castillo, ambos socios y miembros de la junta del Club, y construido entre 1984-1985.

29. El presidente en los inicios del C.N. de Altea fue Rafael Bravo Morata. Éste vio el módulo prefabricado en un viaje por España, lo fotografió y enseñó las fotos al resto de miembros de la junta, especialmente a los arquitectos que formaban parte de ella.

30. Extracto de la entrevista realizada a Rafael Bellod en Altea el 22 de septiembre de 2011.

31. En el Acta del 3 de Junio de 1978 se refleja: “El módulo del club social se acuerda que va ampliado en 4,60 m² con lo cual quedará con una superficie de 6,90 m x 11,50 m, con una distribución que tiene mejores servicios, con un pequeño bar, almacén de pertrechos, despachos y sala social, quedando una zona de terraza para verano. El presupuesto aproximado se estima en 1.500.000 ptas”.

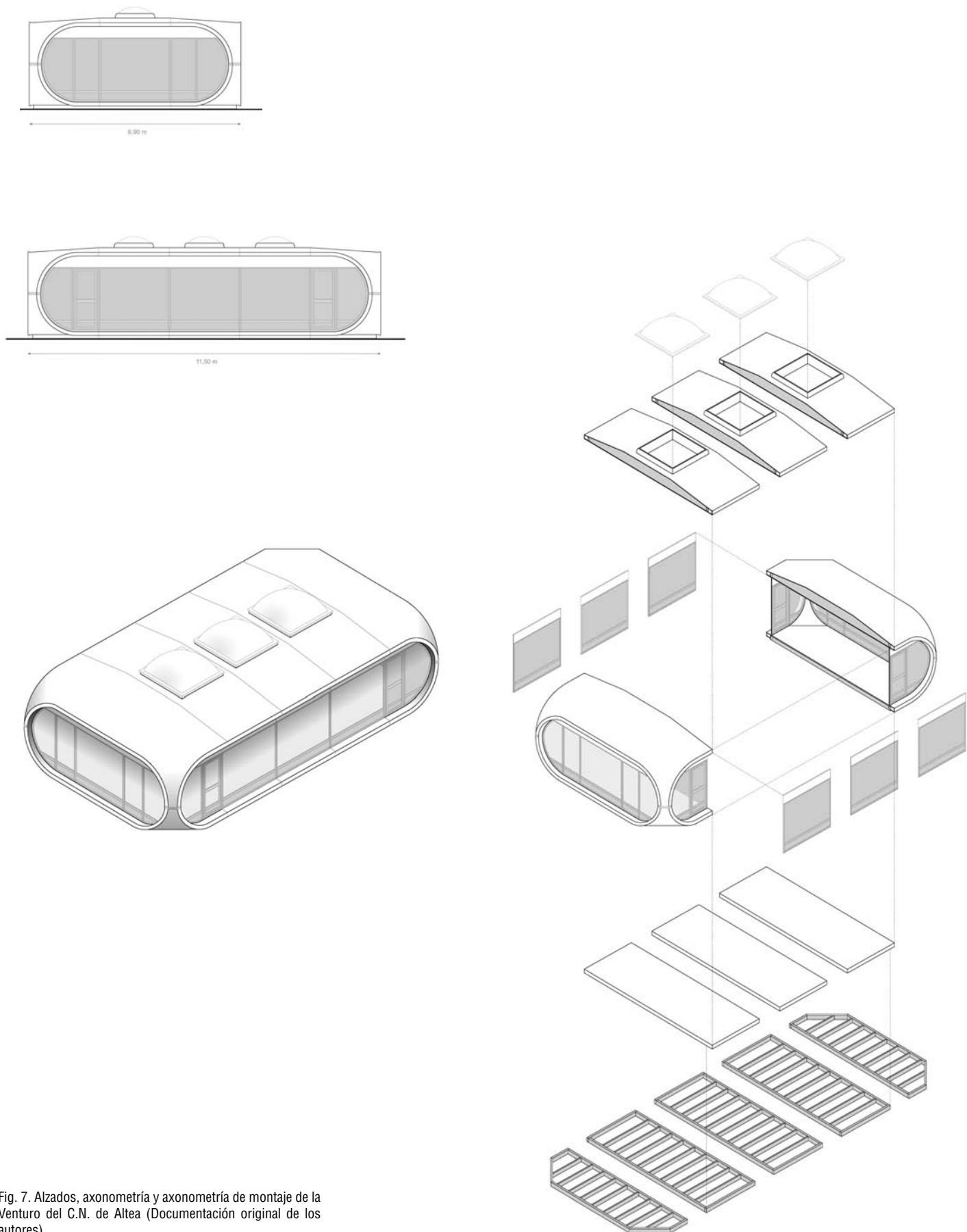


Fig. 7. Alzados, axonometría y axonometría de montaje de la Ventura del C.N. de Altea (Documentación original de los autores).



8

tanto, por 5 módulos de 2,30 x 6,90 metros (Fig. 7). Su configuración mediante cinco módulos prefabricados posibilita que predomine la componente horizontal frente a la vertical, otorgándole una composición arquitectónica más alargada que la del prototipo original Venturo CF-45. Esta proporción alargada, dota a la Venturo de Altea de una condición más edificatoria frente a la estética de módulo cúbico de la propuesta original, por lo que entendemos, resulta más acorde para uso administrativo como sede social de una institución en comparación con el uso residencial-vacacional más acorde con la otra proporción.

Es especialmente interesante esta relación entre proporción del edificio y uso porque viene a demostrar las enormes posibilidades de adaptabilidad ante diferentes programas fruto de las combinatorias que permiten los módulos de la Venturo CF.

Previo al montaje, la empresa fabricante facilitó al Club Náutico un plano inicial con los elementos que necesitaban para apoyar el módulo prefabricado, indicando la cimentación que debían hacer. Con tal fin se instalaron unos soportes de muro de bloque de hormigón para recibir la edificación. Sobre la estructura inferior de madera compuesta de la edificación prefabricada de plástico se dispuso una capa de compresión formada por tableros de madera contrachapada sobre los que se colocó la capa de acabado de linóleo para el pavimento³² (Fig. 7). La cámara inferior generada debajo de los tableros se utilizó para albergar las instalaciones y pertrechos del Club Náutico.

El tiempo transcurrido entre el encargo del módulo prefabricado y la finalización de su montaje fue de aproximadamente unos 3 o 4 meses. El módulo prefabricado se trasladó por carretera en dos piezas y se montó en un par de días.

La flexibilidad de distribución de la Venturo a la hora de su compra permitió a la junta del Club Náutico diseñar la ubicación y tamaño de los espacios, así como la disposición de los cuartos húmedos. Los usos previstos para la edificación consistían en una sala social, despachos, aseos, almacén para pertrechos y cocina para dar servicio a una terraza contigua abierta en verano.

Las compartimentaciones interiores eran ligeras, aunque llama la atención la adaptación que hizo la empresa fabricante de los cuartos húmedos para el mercado español, pues los baños vinieron de origen alicatados. El falso techo de lamas de aluminio también difiere del modelo original fabricado y comercializado por Polykem de placas ligeras (Figs. 8 y 9). El sistema de falso techo de placas empleado por Polykem permitía la integración de los lucernarios al diseño del techo, mientras que con el sistema de lamas de aluminio aplicado a la Venturo de Altea, no se integraron los lucernarios, por lo que nunca se ha disfrutado de la luz proveniente de las claraboyas situadas en el techo. La edificación de Altea, al tener tres secciones centrales lleva tres claraboyas que nunca han cumplido su función de lucernarios por estar cegadas.



9

Fig. 8. Vista actual de la Venturo del C.N. de Altea, octubre 2010. (Fotografía de los autores).

Fig. 9. Interior de la Venturo del C.N. de Altea, enero 2012. (Fotografía de los autores).

32. Sobre el linóleo original se puso una moqueta, tal y como se desprende del Acta de la Junta del 15 de Julio de 1978: "Se acuerda autorizar la compra de muebles necesarios para el club a los miembros de la Junta el señor Vila y el señor Bravo Morata por un importe aproximado de 250.000 ptas así como el enmoquetado del módulo por un importe de 1.000 ptas/m²". Posteriormente se quitó la moqueta y se volvió a poner un linóleo sobre el original, que es el pavimento que existe actualmente.



Fig. 10. Estado actual de la Ventura CF del C.N. de Altea, enero 2012. (Fotografía de los autores).

Después del traslado de la sede social y el bar al nuevo edificio en 1985, la Ventura ha tenido otros usos; primero se convirtió en una tienda de náutica y luego, en la sede de Salvamento Marítimo de la Cruz Roja, que es el uso que tiene actualmente. Junto la sede de la Cruz Roja se ha adosado una edificación destinada a tienda náutica que invade parcialmente el módulo prefabricado, ya que algunas estancias de esta tienda destinadas a almacén se encuentran dentro de la Ventura.

Desde la instalación de la Ventura en el puerto de Altea han pasado más de 30 años, período en el que los miembros del club le han llegado a tomar aprecio a la edificación más por el valor simbólico que representa para la entidad, así como por tratarse de su primera sede y marcar el inicio del club, que por su valor patrimonial. Sin embargo, en el curso de esta investigación y tras la muestra del valor de esta edificación a la Gerencia del Club Náutico, han manifestado su predisposición a rehabilitarla y dotarla de un uso vinculado de nuevo al club, como recepción y capitanía.

LA NECESARIA PUESTA EN VALOR DE LA ARQUITECTURA INDUSTRIALIZADA LIGERA

La Ventura CF del C.N. de Altea no está recogida en ningún catálogo de arquitectura ni en ningún listado de edificios de la ciudad de Altea, por lo que no tiene ningún tipo de protección.

La falta de un mantenimiento adecuado, las sucesivas adaptaciones a usos diversos con la proliferación de instalaciones y anclajes de elementos auxiliares que distorsionan la composición arquitectónica original y deterioran los elementos constructivos, y la ausencia de cualquier tipo de protección patrimonial de este paradigma arquitectónico del siglo pasado, añaden un elevado grado de incertidumbre y un riesgo manifiesto para la perdurabilidad de esta pieza arquitectónica (Fig. 10).

Constatamos una relación directa entre la obsolescencia del material y su mantenimiento. Es un ejemplo cómo este tipo de arquitectura ha demostrado que puede ser mucho más duradera que la realizada con otros materiales, pero mucho más alterable si no se le procura un adecuado mantenimiento. La durabilidad en el tiempo de estas edificaciones está vinculada



a la resistencia superficial de los paneles de acabado, su estanqueidad frente a la acción de la lluvia, su dureza a la abrasión frente a la acción del viento y la acción nociva de éste al arrastrar partículas como la arena de la playa o el polvo, y el impacto sufrido por causas accidentales o acción vandálica. Su merma de durabilidad se debe fundamentalmente a la alteración de los paneles ante la acción de los rayos ultravioleta, por lo que debe procurarse un mantenimiento periódico de su acabado superficial, y al desgaste del sellado de las juntas entre los distintos paneles que configuran la envolvente, lo que facilita una fácil y rápida entrada de agua provocando un deterioro exponencial con el paso del tiempo de los elementos constructivos interiores como la estructura de vigas de madera compuesta, sus uniones atornilladas metálicas y los materiales de acabado interior como falsos techos o el pavimento del suelo.

Se podría llegar a evidenciar un paralelismo entre el mantenimiento de los automóviles para una correcta durabilidad de sus componentes y de este tipo de arquitectura de plástico. Se asume con normalidad que un coche requiera de un control periódico si se pretende evitar un rápido deterioro con el paso del tiempo, lo que permite observar coches de mucha antigüedad en perfecto estado de conservación. Sin embargo, este tipo de mantenimiento periódico parece no asumirse tan fácilmente para una edificación.

Actualmente, existe de nuevo una opinión favorable sobre el plástico y un creciente interés por este tipo de arquitectura de formas suaves y redondeadas, lo que ha facilitado que hayan surgido en los últimos años una serie de iniciativas encaminadas a la rehabilitación de este tipo de construcciones. Proyectos de rehabilitación como el realizado sobre la Futuro 001³³, o la recuperación de la Venturo CF como kiosco y punto de información en el “Kivik Art Center” en 2009 (Fig. 11), demuestran que se pueden llevar a cabo una serie de intervenciones que pongan en valor y muestren la belleza y potencialidades detrás de las señales del paso del tiempo de estos módulos prefabricados y constituyen una buena muestra de sus posibilidades funcionales y arquitectónicas, manifestando su absoluta vigencia en la actualidad. Por ello, toda puesta en valor de esta obra debe pasar por su rehabilitación y su adecuado mantenimiento posterior.

Fig. 11. Venturo CF rehabilitada dedicada a cafetería en el Kivik Art Center, Österlen, Suecia. (Fotografía de Hans Nerstu).

33. KUITUNEN, Anna-Maija, *Futuro n. 001 - documentation and evaluation of preservation needs*, Helsinki, 2010, Bachelor's Thesis, Conservation Historical Interiors, Metropolia University of Applied Sciences. Disponible en el repositorio Teseo de Finlandia, <https://publications.theseus.fi/handle/10024/15865>.

La Venturo House de Altea, como tantas otras obras representativas de la arquitectura de construcción industrializada ligera de la segunda mitad de siglo XX, corre el riesgo de pasar desapercibida a la crítica arquitectónica en particular y a la sociedad en general, deteriorándose hasta su abandono o eliminación y, con ello, perdiéndose para la posteridad uno de los escasos ejemplos de este tipo de arquitectura que hoy todavía perduran en el mundo.

*Este artículo forma parte del material de una tesis en curso sobre las Influencias de la industria de la construcción ligera en el pensamiento arquitectónico, enmarcada en el último cuarto de siglo XX y circunscrita a la provincia de Alicante.

Toda la documentación gráfica está elaborada por los autores. Agradecemos a Mikko Tuovinen su colaboración al facilitarnos los escaneados realizados del folleto original de venta de Casa Finlandia en el Museo de Arquitectura Finlandesa de Helsinki.

Mónica Mateo García. (Alicante, 1979). Arquitecta por la Escuela Politécnica Superior de la Universidad de Alicante y profesora de Materiales de Construcción para los sistemas constructivos en la Escuela de Arquitectura de Alicante. Su investigación teórica se centra en la historia de la construcción contemporánea y, en particular, en la construcción industrializada ligera. Actualmente se encuentra en fase de redacción de la tesis doctoral. Ha colaborado en la revista *VIA Arquitectura* y en el libro *La piedra natural en la arquitectura contemporánea*. Su proyecto *In Between* fue seleccionado para la Exposición Internacional de Arquitectura *Archilab* en Orleans en 2002. Ha participado en numerosos congresos nacionales e internacionales y en proyectos de investigación tanto públicos como privados.

Carlos Pérez Carramiñana. (Barcelona, 1977). Doctor Arquitecto por la Escuela Politécnica Superior de la Universidad de Alicante y profesor de Construcción en la Escuela de Arquitectura de Alicante. Profesor del Master de Fachadas Ligeras en la ETSA de la Universidad del País Vasco y del Master en Dirección Integrada de Proyectos de Construcción de la UPM. Su investigación teórica se centra en la historia de la construcción contemporánea y, en particular, en la construcción industrializada ligera, de cuyo resultado destaca la tesis presentada "Influencia de los nuevos materiales ligeros y sistemas constructivos industrializados en la evolución de la envolvente arquitectónica en Europa occidental y Estados Unidos. Desde la Segunda Guerra Mundial hasta la crisis del petróleo (1945-1975)". Ha participado en numerosos congresos nacionales e internacionales y en proyectos de investigación tanto públicos como privados.

REVISITANDO A SCHINDLER, COMPRENDIENDO A GEHRY, LOS ÁNGELES 1921-1978

Carlos Labarta Aizpún

El estudio de la obra de Schindler no sólo nace del interés de recoger el eco del más olvidado de los pioneros de la arquitectura moderna sino que surge, principalmente, desde la percepción de que su obra anticipa y coincide en determinados planteamientos que la vanguardia y la crítica contemporáneas han atribuido, con cierto aire de singular y exclusiva originalidad, al arquitecto canadiense-californiano Frank Gehry. El inicio de su trayectoria más conocida, que culmina con su propia casa en Santa Mónica, está directamente relacionada con las actitudes, búsquedas y construcciones de Schindler, hasta el extremo de que no es posible, como la crítica especializada ha mantenido, sostener por más tiempo la mitificación de una supuesta vanguardia escondiendo las fuentes de donde surgió.

Palabras clave: Rudolph Schindler, Frank Gehry, revisión, modernidad, arquitectura californiana

Keywords: Rudolph Schindler, Frank Gehry, revision, modernity, californian architecture

Rudolph Schindler, nacido en Viena en 1887, encontrará su lugar definitivo de residencia y trabajo en Los Ángeles, cautivado quizá por la misma magia que años más tarde conquistaría a un canadiense de Toronto llamado Frank Gehry. No sólo el hecho de ser ambos extranjeros en Los Ángeles, algo por otra parte habitual entre los habitantes de la ciudad californiana, unirá sus trayectorias. Ambos comparten actitudes e intereses arquitectónicos, que van descifrándose en este artículo, concluyendo que la evolución formal de la arquitectura de Gehry no puede entenderse sin el reconocimiento explícito de la trayectoria de Schindler. Olvidado, incluso marginado desde la ortodoxia instaurada por sus contemporáneos, el arquitecto de origen austriaco se convierte en pionero, no sólo de su tiempo, sino en antecedente y referencia para la arquitectura del último cuarto de siglo en California. La práctica y crítica arquitectónicas de su tiempo no fueron especialmente condescendientes con sus innovaciones. Fue el menos comprendido y el menos apreciado de los pioneros americanos de la arquitectura moderna. Hoy, a la luz de los penúltimos acontecimientos, cabe revisar su influencia en el escenario de la arquitectura del siglo XX, singularmente en los orígenes de la trayectoria de Frank Gehry.

La llegada de Schindler a Los Ángeles está precedida de un viaje iniciático por Nuevo Méjico, 1915, donde descubre los valores de las tradiciones, las culturas primitivas y las lecciones del paisaje. Desde la experiencia de estas realidades anticipa la búsqueda de alternativas al lenguaje occidental. Un ejemplo temprano y admirable de esta pasión por las realidades vernáculas será su proyecto de la Casa Martin en Taos, Nuevo Méjico, 1915 (Fig. 1), de indudable influencia en su propia casa en Kings Road, 1921. Desde la distancia, como se observa en la perspectiva dibujada por el arquitecto, los gruesos muros de adobe le confieren un aire tradicional próximo al mimetismo populista. En realidad el edificio no se agota en esta lectura. La irregularidad y el pintoresquismo usual en las construcciones tradicionales de Nuevo Méjico fueron completamente transformadas en las manos de Schindler. Como advierte David Gebhard:

“En la Casa Martin, la propia estructura, los muros circundantes, las piscinas, los jardines y el patio central son rígidamente simétricos, una simetría que en carácter era a la vez wagneriana y wrightiana”¹.

Una constante en la obra de Schindler, como en la de Gehry, será la inserción de la contradicción que aporta lo inesperado frente a los cánones establecidos. En esta casa, donde la fluidez asimétrica característica de los movimientos vernáculos parecía evidente, el arquitecto austriaco-californiano opta por contraponer al lirismo que de por sí y potencialmente transmiten las construcciones vernáculas el rigor de la geometría patrimonio de la arquitectura académica.

Otra característica que aproxima a Schindler a las vanguardias contemporáneas es el permanente juego de contradicciones bajo el que se puede leer su obra. Es quizá el primer arquitecto que hace de la ambigüedad un método válido para la arquitectura. La ambigüedad entendida no como falta de rigor o de criterio, sino más bien como aceptación de implicaciones plurales

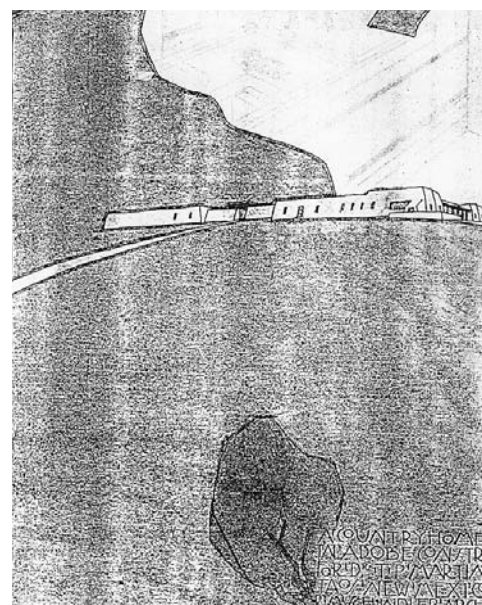


Fig. 1. Perspectiva de la Casa Martin de Rudolph Schindler, Taos, Nuevo Méjico, 1915. (Tomada de GEBHARD, David, *Schindler*, The Viking Press, New York, 1971, p. 28).

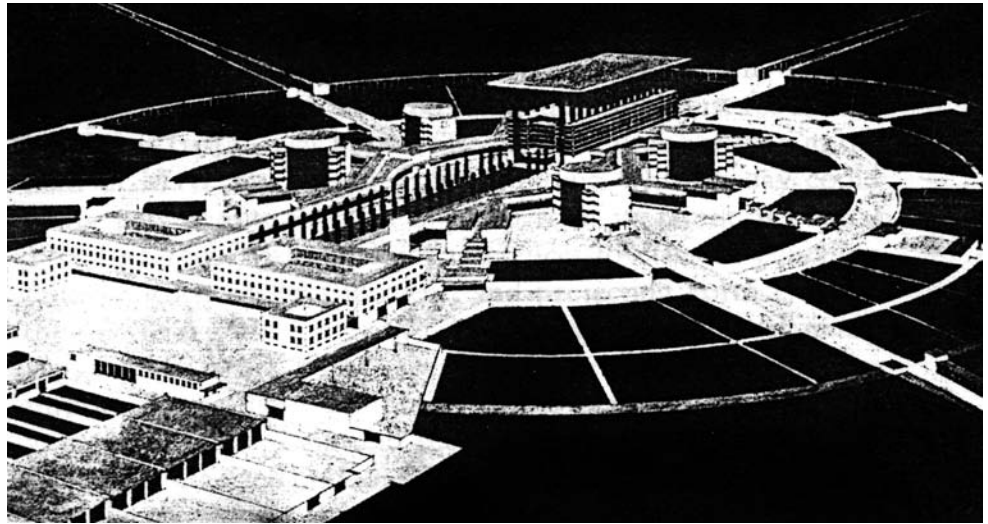
1. GEBHARD, David, "Ambiguity in the work of R. M. Schindler", *Lotus* n. 5, 1963, p. 112, traducción del autor.



2



3



4

Fig. 2. Frank Gehry. Casa Danziger, Los Ángeles, 1964. (Fotografía: Carlos Labarta).

Fig. 3. Frank Gehry. Ayuntamiento, Cochiti Lake, New Mexico, 1973. (Tomada de GEHRY, Frank, *Buildings and Projects*, Rizzoli, New York, 1985, p. 71).

Fig. 4. Rudolph Schindler. Capilla y crematorio, Proyecto fin de carrera, 1912. (Tomada de GEBHARD, D., op. cit., p. 16).

al margen de una única verdad dogmática. Y esto, en los difíciles años de la explosión del Movimiento Moderno, es, sin duda alguna, una aportación todavía no justamente valorada por la crítica arquitectónica.

También la arquitectura de Gehry, entronca en sus inicios con la tradición mejicana, inesperado primer punto en común con Schindler. La Casa Danziger, Los Ángeles, 1964 (Fig. 2), es una muestra de ello. El arquitecto combina el vocabulario moderno con la tradición reduciendo el contacto con el exterior a la expresión de unos muros ciegos que protegen, como en la Casa Martin de Schindler, una obra introvertida. El recorrido por la primera obra de Gehry está impregnado de recurrencias al entorno inmediato y a la transposición de localismos. De este modo puede comprenderse el Ayuntamiento en Cochiti Lake, New Mexico, 1973 (Fig. 3), en el que el arquitecto continúa con la reinterpretación de las estructuras vernáculas.

La primera característica en común que extraemos de esta coincidencia es la pasión de los dos arquitectos por las costumbres y formas de hacer autóctonas de unas culturas que inicialmente nada tenían que ver con los orígenes de sus autores, uno austriaco y el otro canadiense. Esto demuestra también una similitud en el carácter errante y adaptable a un medio que les fascina y al que se someten aceptándolo abiertamente como si fuera realmente suyo². Desde esta visión universal, en la que ambos coinciden, asumen la realidad cosmopolita a la vez que se enamoran de las tradiciones primarias.

LA INDEPENDENCIA ESTILÍSTICA: EL ESPACIO COMO RAZÓN DE LA ARQUITECTURA

Schindler mantiene desde los inicios de su carrera una decidida búsqueda de las posibilidades espaciales de la arquitectura evitando la adscripción a cualquier clasificación estilística. Más allá de la educación recibida y de la formación con Otto Wagner abordará, ya desde sus años de estudiante, una intensa investigación sobre el espacio arquitectónico. Basta recordar su proyecto final de estudios, una capilla y un crematorio para una ciudad de cinco millones de habitantes (Fig. 4), para comprender la radicalidad de sus búsquedas. Estas reflexiones no tardarán en plasmarse en un manifiesto inicial que nos revela, a la luz de la contemporaneidad, la decisiva importancia de tan lejanas afirmaciones, equiparables a las verdaderas revoluciones del concepto de espacio introducidas en la arquitectura moderna por Wright y Le Corbusier. Así, Schindler, todavía estudiante, escribía en 1912:

“Los viejos problemas han sido resueltos y los estilos están muertos...El arquitecto ha descubierto finalmente el medio de su arte: el ESPACIO. Un nuevo problema arquitectónico ha nacido”³.

Esta desvinculación respecto de la ortodoxia instaurada, contra la que el joven Schindler, repetidamente se rebela, acaso como premonición de otras revoluciones, se ejemplifica en unos textos del propio Schindler referidos a los trabajos de De Stijl y de la Bauhaus:

“Expresión de las mentes de una gente que han vivido la Primera Guerra Mundial, parapetados en uniformes, forzados a la máxima eficacia y resistencia, sin que cupiera ningún resquicio para la alegría, el cariño o el calor”⁴.

2. Referir a COLL-BARREU, Juan, “Los Ángeles de Schindler”, *Arquitectura Viva*, n. 76, 2001.

3. MCCOY, Esther, *Five California Architects*, Praeger Publishers, New York, 1960, p. 152, traducción del autor.

4. Ibid., p. 153, traducción del autor.



5



6



7



8

Fig. 5. Rudolph Schindler, Apartamentos Falk, Silver Lake, Los Ángeles, 1939. (Fotografía: Carlos Labarta).

Fig. 6. Rudolph Schindler, Casa Van Patten, Silver Lake, Los Ángeles, 1934-1935. (Fotografía: Carlos Labarta).

Fig. 7. Rudolph Schindler, Casa Schindler, Kings Road, Los Ángeles, 1921. (Fotografía: Carlos Labarta).

Fig. 8. Frank Gehry, Casa Gehry, Santa Monica, California, 1978. (Fotografía: Carlos Labarta).

Esta visión del verdadero problema de la arquitectura le llevará a independizarse definitivamente de cualquier colaboración con otros arquitectos –conocida es su intensa relación profesional con Wright y su dramática separación⁵– y a abordar una concepción casi mesiánica de la profesión, iniciando su revolucionaria visión con la construcción de su propia casa en Kings Road, Los Ángeles, 1921 (Fig. 7). Esta vivienda cabe interpretarla desde la revolución del programa (¿acaso no lo es la reformulación de las relaciones familiares en los nuevos espacios y los dormitorios al aire libre en cestas sobre el tejado?) o la revolución de la construcción, ambiguamente insertada entre la caverna y la tienda de campaña (al mecanicismo seriado de los muros fabricados in situ y elevados manualmente, con la colaboración de una simple polea, se opone la ligereza de las fachadas móviles interiores de vidrio sobre marcos de madera). Casualmente también Gehry reformulará su arquitectura desde la construcción de su propia vivienda en Santa Mónica, 1978 (Fig. 8).

Distanciándose paulatinamente de la blanca abstracción moderna (Fig. 5), Schindler comienza a utilizar la madera, con sus cualidades expresivas, así como incorpora en sus viviendas el uso de la cubierta inclinada, signo inequívoco de su distancia respecto a los cánones establecidos. La presencia de estos elementos discordantes ha sido siempre esencial en la obra de Schindler. Estas disonancias en la sumisión a un estilo contribuyen a la imposibilidad de una clasificación estilística, anticipando la actitud de Gehry. Incluso en la época de máximo esplendor del movimiento *De Stijl*, Schindler utilizó una superposición de distintas formas de tejados en las Casas Oliver, Van Patten (Fig. 6) o Walker⁶.

5. La relación profesional entre Wright y Schindler, así como sus diferentes avatares, queda descrita en el artículo mencionado de Esther McCoy. Podemos tomar dos frases extremas reveladoras de los polos de su convivencia. La devoción inicial del discípulo Schindler por su maestro es evidente: “Su libertad es perfección. No tiene tradición que superar ni prejuicio contra el que luchar. Su trabajo crece silenciosamente desde su interior. El es el maestro de cada material, y la máquina moderna está en la base de su creación formal”. (p. 155). La frase final, tras su ruptura, refleja la distancia insalvable, como escribió en su diario en 1927: “Nosotros mismos somos los guardianes de nuestros sentimientos. Depende solo de nosotros el sobrellevarlos calladamente”.

6. La realización de estas viviendas impregnadas de localismos le llevó a no participar del círculo de poder arquitectónico del momento. Nunca volvió a Europa, lo que no deja de ser un hecho interesante en sí mismo. No es de extrañar, en consecuencia, que no manifestase interés alguno en publicar sus trabajos en las revistas internacionales. Una revisión de la bibliografía nos indica su escasa participación en las publicaciones del momento, a diferencia de Neutra que, incluso por razones estilísticas y de concepción de la arquitectura, siempre estuvo más cercano al poder de las revistas.



10

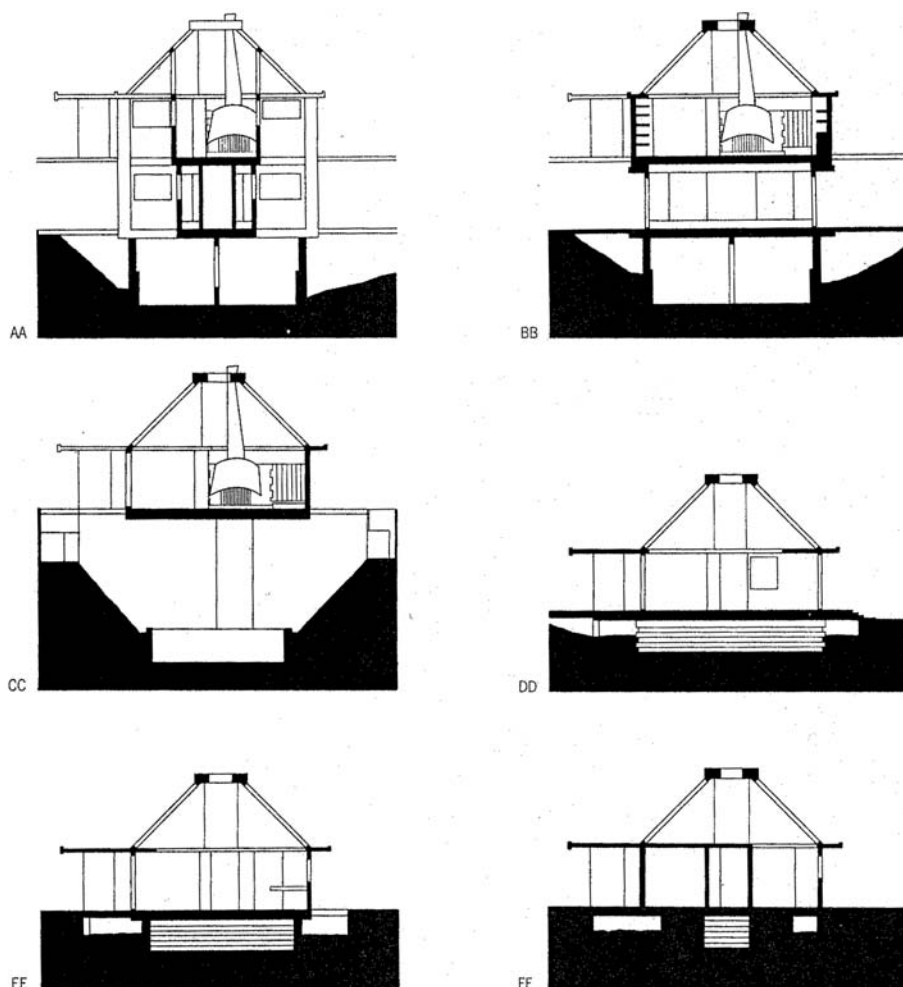


Fig. 9. Rudolph Schindler, Casa Tischler, California, 1948-1950. (Tomada de la revista 2G, n. 7, 1998).

Fig. 10. Frank Gehry, Granero, San Juan Capistrano, California, 1968. (Tomada de GEHRY, F., *Buildings and Projects*, Rizzoli, New York, 1985, p. 41).

9

Esta independencia estilística y la apuesta por el espacio como razón de la arquitectura tiene indudables influencias en Gehry. De entre todas las casas acaso podamos señalar la Casa Tischler, Westwood, California, 1949-1950 (Fig. 9), como una de las que Gehry extraerá lecciones casi literales. Schindler anticipa las técnicas visuales que tanto interesarán al arquitecto de origen canadiense a partir de finales de los sesenta: la versatilidad de los espacios interiores, la variedad de las secciones y la incorporación del uso del color. En un mundo todavía dominado por las influencias de la ortodoxia moderna Schindler irrumpe con la fuerza de los genios para incorporar la concatenación espacial (o su interrupción donde entiende necesario) sin ninguna atadura estilística lo que explicita posteriormente en su artículo "Visual Techniques", 1952. El volumen horizontal intersecciona con varias formas geométricas advirtiéndole ya de las posibilidades de la explosión formal. Schindler, en una nueva investigación, inicia la disolución del alzado frontal como expresión directa del interior, rompiendo la insistencia moderna sobre la legibilidad del interior en el exterior. Como advertimos, toda una cadena de anticipaciones a los acontecimientos de los ochenta.

La independencia estilística es otra de las búsquedas de Gehry desde el inicio de los setenta. Tras unos desconocidos años en su trayectoria en los que colaboró con firmas comerciales como la de Victor Gruen, e influenciado igualmente por la versatilidad de la realidad californiana, iniciará su propio proceso de independencia, compartiendo esta pasión por las realidades espaciales de la arquitectura, con el proyecto para Ron Davis de 1972, consecuencia directa, a su vez, de su proyecto para granero en San Juan Capistrano, California 1968 (Fig. 10). Con ellos inicia la parte más interesante, y corta, de su carrera, la que podríamos definir genéricamente como regional deconstructivismo⁷, en el sentido de que sus propuestas, informadas por las revoluciones plásticas constructivistas, reinterpretan las condiciones del entorno de la California de los setenta.

7. Esta época de la arquitectura de Gehry nos atrevemos a denominarla deconstructiva, con toda la distancia que esta expresión aplicada a la arquitectura requiere. No en vano, cuando entre los críticos de arquitectura explota este término, la obra de Gehry llevaba más de una década construida. Fue el incombustible Philip Johnson, y el joven y brillante Mark Wigley, quienes en el verano de 1988 (del 23 de junio al 30 de agosto) promovieron la denominación de la arquitectura deconstructiva englobando a siete arquitectos: Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Zaha Hadid, Coop Himmelblau, Frank Gehry, Daniel Libeskind y Bernard Tschumi.

Las especulaciones de Schindler encuentran eco entre los intereses de Gehry. El proyecto del granero es el primero en el que el arquitecto se permite a sí mismo el lujo de hacer de la forma el tema central comenzando las especulaciones formales y el abandono de la ortogonalidad. La condición mínima del programa le permitió iniciar sus investigaciones espaciales con mayor libertad, —aquella que Schindler ya había alcanzado— y aproximarse a las propuestas de los escultores minimalistas. Una estructura de madera con postes de teléfono (creyendo iniciar la aventura por recuperar cualquier elemento industrial del medio como material de construcción no hace sino seguir el ejemplo de Schindler en la Casa Janson, 1949) soporta una cubierta de chapa ondulada. La investigación espacial se extiende a la inclinación de la cubierta rectangular sobre sus diagonales provocando una estructura minimalista con ciertas referencias a las producciones de Carl André o Donald Judd.

Previamente a la construcción de su propia casa, Gehry diseña otra vivienda unifamiliar en la que reafirma su nueva actitud ante la arquitectura asociada a la investigación espacial. En la casa para el pintor Ron Davis (Fig. 11) por primera vez en su arquitectura se inician las manipulaciones en planta con formas trapezoidales. El abandono de la ortogonalidad se extiende paralelamente al creciente interés por las diagonales siguiendo las investigaciones de la escultura constructivista. La manipulación de las perspectivas, como ya hiciera Schindler, se convierte en objeto del proyecto. La geometría trapezoidal de la planta de la vivienda se repite en el lucernario. Esta secuencia de geometrías no ortogonales genera nuevas perspectivas sobre las que el espectador no tiene preconcepciones. La evolución que este proyecto tuvo en la propia pintura de Davis, así como en las nuevas posibilidades de la perspectiva, ha sido analizado por Rosemarie Haag Bletter:

“La importancia y significación del estudio de Ron Davis no es sólo la de constituir una formulación nueva de la representación en perspectiva, va más allá porque abre amplias vías de diálogo con la obra creativa de Davis...Gehry dio un paso adelante en el sistema de ilusiones ópticas bidimensionales de Davis entrando en el mundo del artificio espacial al imponer al objeto tridimensional una visión determinada en perspectiva”⁸.

La apuesta de Schindler por el espacio⁹ le acerca a la vanguardia de los ochenta y le aleja de sus contemporáneos¹⁰. Judith Scheine lo relata de este modo:

“Schindler entendía bien la diferencia entre su obra y la de los arquitectos más consagrados del movimiento moderno y así distingue claramente su obra de la de los seguidores del estilo internacional en un artículo de 1934, “Space Architecture”, donde critica a los impulsores del estilo como meros ‘racionalistas’, obsesionados por “el ideal de la perfección... la máquina”. Las viviendas de Schindler no son máquinas para habitar”¹¹.

Como arquitecto especialmente sensibilizado por las escenografías espaciales, Gehry desarrollará en la segunda parte de su trayectoria un complejo sistema de intersecciones de las geometrías utilizadas. También en esto Schindler había iniciado ya el camino, sobre todo en las casas Armon, Lechner y Skolnik, caracterizadas por el uso de geometrías que derivan en un dinamismo espacial fruto de una rica concatenación de distintas unidades que asumen la pérdida de la ortogonalidad.

LA PÉRDIDA DE LA ORTOGONALIDAD

En Schindler confluyen dos razones por las que entiende que el sometimiento al orden regular y ortogonal establecido por la arquitectura occidental no es inviolable. Por un lado la influencia de culturas primitivas de las que podemos reinterpretar sus aportaciones. Así se entiende por ejemplo la inclinación exterior de las esquinas de la Casa Schindler en clara referencia a la arquitectura mejicana o la paradigmática Casa Janson tan cercana a movimientos vernáculos. Por otro su concepción de la arquitectura en términos no superficiales sino volumétricos en los que las propias vivencias del hombre debían reflejarse. Evidentemente Schindler no podía acotar un mundo formal que expresase dichas vivencias. Los sentimientos y las sensaciones del hombre en Schindler no pueden someterse al rigor de la ortogonalidad. Por todo ello sus volúmenes no podían parecerse a una simple caja o suma de cajas sino que debían entenderse como una compleja y contradictoria relación que sólo podía ser descifrada desde la experiencia interior y exterior de los mismos.

Su obra del final de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta es de singular importancia para entender el desarrollo de la trayectoria de Gehry. La pérdida del concepto de



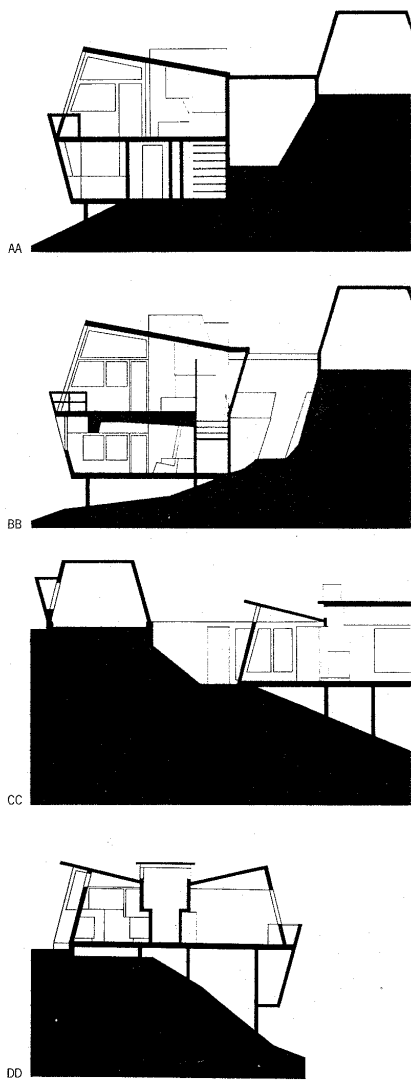
Fig. 11. Frank Gehry, Casa Ron Davis, Malibu, California, 1972. (Tomada de GEHRY, F., op. cit., p. 62).

8. BLETTER, Rosemarie Haag, “Las reconstrucciones espaciales de Frank Gehry”, en *La arquitectura de Frank Gehry*, Gustavo Gili, Barcelona, 1988, p. 25.

9. Referir a SCHINDLER, R., “Space Architecture”, en *Dune Forum*, Oceano, California, febrero 1934, pp. 44-46. Igualmente es necesario referir al artículo de SCHEINE, Judith, en *2G*, n. 7, 1998, p. 11, para comprender las implicaciones técnicas en la exploración espacial: “En el artículo “The Schindler Frame” (La estructura de Schindler), que se publicó en 1947 en la sección Architectural Engineering: Technical News and Research de la revista *Architectural Record* (R.M. Schindler, “Schindler Frame”, en *Architectural Record*, New York, vol. 101, May 1947, pp. 143-146), Schindler describe el económico sistema de construcción que había desarrollado en Los Ángeles para crear sus formas espaciales. Sin embargo, este artículo, que aparentemente trata sobre la construcción, se refiere en realidad a su “arquitectura espacial” y codifica las características esenciales de su obra, desarrolladas a lo largo de toda su trayectoria pero especialmente relevantes en sus últimas obras de la década de los cuarenta y cincuenta. Estas características se pueden resumir en siete puntos: grandes aberturas en los muros; techos de diversas alturas; niveles de referencia horizontales; disposición de ventanas horizontales en la parte superior de las paredes; amplios voladizos; suelos interiores al nivel del terreno exterior; y continuidad entre “unidades espaciales” (o habitaciones) contiguas.

10. El trabajo de Schindler fue excluido de la célebre Exposición de Arquitectura Moderna organizada por Philip Johnson y Henry Russell Hitchcock en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1931 por entender que no era apropiada. Esto nos indica claramente la posición lateral de Schindler en su tiempo. Schindler mantuvo siempre su confianza en sus propias posibilidades lo que le llevaba a denunciar la política de doctrinas arquitectónicas y de slogans estilísticos tan propios del Estilo Internacional.

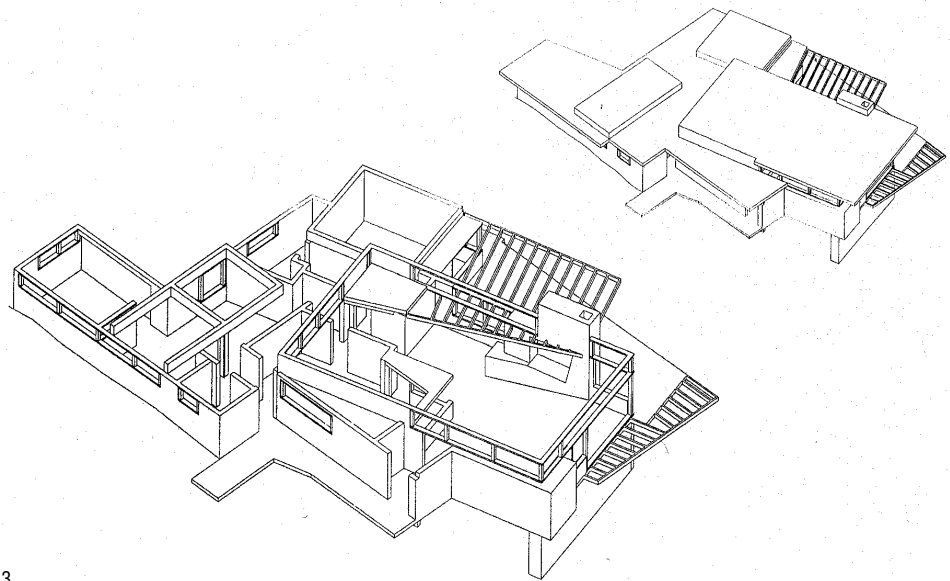
11. SCHEINE, J., *2G*, n. 7, 1998, p. 5.



12

Fig. 12. R. Schindler, Casa Kallis, Los Ángeles, 1946-1951. (Tomada de la revista 2G, n. 7, 1998).

Fig. 13. R. Schindler, Casa Armon, Los Ángeles, California, 1946-1949. (Tomada de la revista 2G, n. 7, 1998).



13

verticalidad y horizontalidad tiene su esplendor en la Casa Janson de 1949 a la que hay que añadir las propuestas para la Casa Armon, 1946-1949 o la Casa Kallis, 1946-1951, ambas en Los Ángeles. La Casa Armon (Fig. 13), como las primeras obras de Gehry, parece casi banal en una primera aproximación. Como sucede en otras obras de Schindler la casa se va paulatinamente revelando según la pendiente o las vistas adaptándose según una multiplicidad de geometrías. En un lenguaje actual se diría que la casa se deconstruye hacia el interior de la parcela y las vistas.

La Casa Armon recurre igualmente al uso de la diagonal como dirección de la percepción y la organización espacial. En esta obra Schindler trata de integrar las múltiples geometrías dentro del espacio principal de tal forma que, anticipando el abandono de la ortogonalidad, el proyecto no se fragmenta en diferentes piezas. La Casa Kallis (Fig. 12), como posteriormente la Casa Janson, incide en nuestro argumento de búsqueda espacial desde el abandono de la ortodoxia ofreciendo ese aire casual y desenfadado tan directamente relacionado con una arquitectura más próxima al bricolaje que a la construcción mecanizada. Su construcción en madera según el sistema estructural Schindler (Schindler Frame), con contrachapado y entablillado de madera en el exterior así lo expresa. La riqueza de las secciones se explicita hacia el exterior confiriendo un aspecto casual y dinámico.

De este modo Schindler introduce el dinamismo que Gehry explotará años más tarde. Igualmente la Casa Lechner (1946-1948) y la Casa Skolnik (1950-1952) continúan las investigaciones iniciadas en la Casa Armon creando unos artefactos de creciente complejidad espacial. Schindler, efectivamente, anticipa con estas casas una complejidad espacial basada en el protagonismo de la diagonal así como la concatenación de unidades espaciales, todo ello, según un dinamismo formal, impropio para la década de los cuarenta, pero asombrosamente fértil, en la década de los ochenta y noventa. También en esta casa se establecen ejes diagonales. Recordemos que las investigaciones de Gehry a partir de la Casa Ron Davis incluyen, como prioridad, el estudio de perspectivas en las que predomina la diagonal.

LA ARQUITECTURA ARTESANAL, EL USO DE LA MADERA Y LA ARQUITECTURIZACIÓN DE LO BANAL

Ambos arquitectos coinciden, a lo largo del periodo objeto de este artículo, en una verdadera pasión por el trabajo físico y manual con los materiales con los que construyen. Su propia forma de trabajo se acomoda más al trabajo manual que a la tradicional formalización del dibujo como medio de expresión del arquitecto. De ahí se deriva una arquitectura que reinterpreta la labor artesanal y constructiva del arquitecto adaptándola a la situación californiana de su momento. La apuesta de Schindler, a principios de los años veinte, por la sinceridad constructiva y por la expresividad de los materiales es claramente pionera de expresiones posteriores de este siglo (Fig. 14).



14



15

Fig. 14. R. Schindler, Casa Schindler, Kings Road, Los Ángeles, 1921. (Fotografía: Carlos Labarta).

Fig. 15. F. Gehry, Centro Edgemar, Los Ángeles, 1988. (Fotografía: Carlos Labarta).

Si bien Schindler comenzó sus casas¹², al igual que Gehry, recurriendo a acabados en estuco, pronto modificaría su estrategia para aceptar el uso de la madera como material de revestimiento así como expuesto en elementos estructurales. Gehry y Schindler participan de una evolución similar en su lenguaje partiendo de dos realidades comunes: las tradiciones californianas y el uso de la madera que de ellas se derivan. Con este gesto se estaba inconscientemente mirando en la tradición constructiva californiana a la vez que se empezaba a manifestar una estética constructivista.

Había además otras circunstancias que invitaban a trabajar con materiales como los chapados de madera, lo que los americanos llaman el *plywood*. Esta palabra me produce cierta satisfacción fuera del contexto de Gehry, verdadero enamorado de este material quien lo nombra constantemente en la genuina evolución de su arquitectura, pero en los años treinta era ya un material apetecible para Schindler:

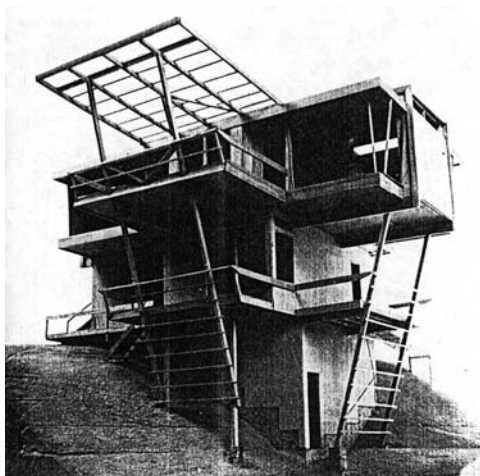
“El *plywood* empezaba en aquellos años a producirse en cantidades industriales que facilitaban unos precios competitivos para la construcción de viviendas. Para el arquitecto moderno tenía además otra ventaja: podía funcionar simultáneamente como madera, y por consiguiente como un material tradicional, y como un nuevo producto industrial que en los años treinta se promocionaba en revistas populares y técnicas”¹³.

El arquitecto podía sentir la felicidad de haber aunado en un solo material la querida simbiosis dialéctica de lo nuevo frente a lo antiguo, lo artesanal y tradicional frente a lo industrializado, lo permanente frente a lo efímero. Realmente Schindler inició un camino en la California de los treinta que algunos anduvieron unas cuantas décadas más tarde.

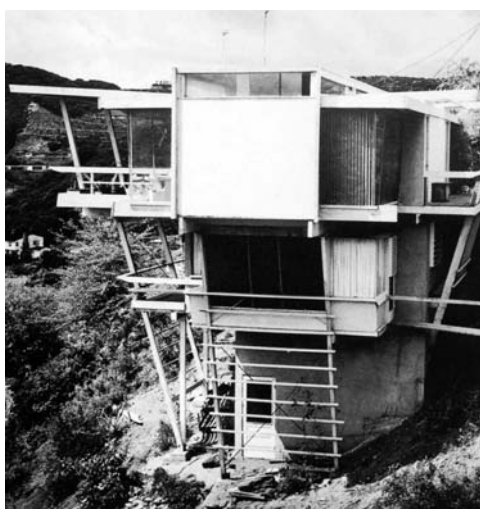
Ambos arquitectos coinciden en el uso de este material por varias razones: la primera su carácter económico que posibilita el acceso a cualquier tipo de vivienda sin depender de las posibilidades económicas del cliente (esto es importante conocido el carácter social que los dos arquitectos pretenden dar a su obra); la segunda su adaptabilidad a todo tipo de situaciones arquitectónicas, ya sea como material de recubrimiento, como paneles divisorios de espacios interiores, como material incorporable al diseño de muebles (pasión que ambos comparten); y la tercera, y más significativa, porque parece un material ordinario, vulgar, de uso común. La incorporación de lo ordinario, aun lo banal, a la construcción elevándolo al grado de arquitectura va a significar la búsqueda y la mejor aportación de Gehry a la historia de la arquitectura de nuestro siglo (Fig. 15). Una vez más esta característica tiene un claro precedente en la actitud y en la personalidad insondable de Rudolph Michael Schindler, el olvidado.

12. Para una visión de la evolución de la arquitectura moderna en California referir a COLL-BARREU, Juan, *Construcción de los paisajes inventados: Los Ángeles doméstico 1900-1960*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2004.

13. GEBHARD, D., op. cit., p. 169, traducción del autor.



16



17

Fig. 16. R. Schindler, Maqueta de la Casa Janson, Century City, Los Ángeles, 1949. (Tomada de la revista *Bauwelt*, n. 39, octubre, 1984).

Fig. 17. R. Schindler, Casa Janson, Century City, Los Ángeles, 1949. (Tomada de STEELE, James, *R.M. Schindler*, Taschen, Köln, 2001, p. 160).

14. La llegada hasta la misma supone un constante zig-zag por las carreteras que desde Santa Mónica Boulevard suben hasta los barrios residenciales de la clase media acomodada. El barrio en la actualidad está consolidado con viviendas unifamiliares que se disponen plácidamente entre las amplias parcelas. La carretera de acceso desemboca en la parte superior de la accidentada parcela de la Casa Janson. Desde allí simplemente se puede intuir uno de los laterales de la casa. Para descubrirla en su totalidad es preciso descender hasta la calle que discurre por la parte inferior. Una vez allí, entre unas empinadas rocas, aparece frágil e imperfecta, desafiando las vicisitudes geográficas, la estructura libre y flotante que Schindler vino a llamar Casa Janson.

15. SCHINDLER, R., Carta a Elizabeth Mock en el Museo de Arte Moderno, 10 de agosto de 1943. (Recogida por MCCOY, E., op. cit., traducción del autor).

LA PARADIGMÁTICA CASA JANSON: EL CONSTRUCTIVISMO Y LA ARQUITECTURA DE LA SEGUNDA MATERIALIDAD

La obra que significa el cenit de las propuestas revolucionarias de Schindler es la Casa Janson construida en Los Ángeles en 1949. Esta casa constituye uno de sus últimos diseños y se plantea como una vivienda económica en una de las múltiples colinas que rodean por su vertiente norte la ciudad de Los Ángeles¹⁴. Hoy, transcurridos sesenta y tres años desde su construcción, la casa conserva la misma expresión de fragilidad. ¿Acaso no sea una fragilidad consolidada? Schindler había demostrado ya a lo largo de su carrera una preferencia por la apariencia frágil de sus construcciones. Incluso la imagen del hormigón utilizado en sus primeras obras no expresaba exclusivamente solidez, sino que, combinado con alguna estructura puntualmente más aérea, perdía su natural carácter tectónico para dulcificar su expresión. Schindler sentía una cierta e inevitable atracción por lo no permanente.

La fragilidad de la Casa Janson se apoya en la búsqueda del uso expresivo de la madera como material sustentante (Fig. 16). La arquitectura de Schindler, y en especial esta casa, presenta constantemente la cualidad de evidenciar el funcionamiento de la estructura y la construcción. Con ello se consigue la expresión, al mismo tiempo, del proceso y el fin de la obra. Cuando la secuencia se confunde con la culminación o cuando, dicho de otra manera, la explicación del proceso constituye un fin en sí mismo, asistimos a la vinculación con las intenciones del movimiento constructivista.

De la revolución que estaba llevando a cabo, Schindler se sentía de alguna manera consciente:

“Me considero a mí mismo el primero y todavía de los pocos arquitectos que conscientemente abandonaron la arquitectura escultórica estilística en favor de desarrollar el espacio como medio de arte. Creo que fuera de Frank Lloyd Wright soy el único arquitecto en los Estados Unidos que ha conseguido una forma distinta de lenguaje personal y local”¹⁵.

Al margen de la vanidad implícita en tal afirmación hemos de compartir su criterio en lo que se refiere a la búsqueda de un nuevo lenguaje (Fig. 17). De esta búsqueda es de la que hoy podemos extraer precedentes para las vanguardias contemporáneas. De ningún otro arquitecto americano, con excepción de Wright, se derivan innovaciones de tal magnitud en el lenguaje y concepción de la arquitectura.

Más allá de las transformaciones en el lenguaje la Casa Janson introdujo una aportación fundamental como precedente a la arquitectura de Gehry: la utilización de materiales transformados industrialmente. La paternidad de la arquitectura de la segunda materialidad, otorgada, entre otros a Gehry, tiene en Schindler su pionero. Las casas Janson y Tischler, ambas de 1949, incorporan, revolucionariamente, el plástico corrugado como material de cerramiento de fachadas y cubiertas. Además, trascendiendo la tradición californiana del uso de la madera como material estructural, dota a la misma de una expresividad que aleja su arquitectura de posiciones modernas imperantes en Europa, para aproximarse a las vanguardias constructivistas y, por ende, constituye un antecedente de los postulados deconstructivistas de inicios de los ochenta.

Al reflexionar sobre la utilización del plástico corrugado me ocurre algo similar a lo que relataba con la expresión del *plywood*. Al haber escuchado repetidas veces con admiración a Gehry en sus conferencias su pasión por la manipulación de los materiales y sus expresiones acerca del *corrugated plastic*, no dejo de satisfacerme descubriendo la frágil fortaleza de las propuestas casi anónimas, construidas con ese material, de un Schindler olvidado.

Lo importante en ambos casos no es la primacía de la novedad sino el compromiso real de la arquitectura con las circunstancias de su tiempo, incluso con aquellas que inicialmente parecen lejanas a la misma por desarrollarse en las esferas de lo manipulable y lo banal. Materiales de transformación, como los contrachapados o el plástico, no figuraban en las listas comunes de los arquitectos. Tanto Schindler como Gehry nos transmiten la lección de extraer extraordinarios efectos sensoriales y espaciales desde los ámbitos más ordinarios, y aun rutinarios, de la existencia¹⁶. Los planteamientos conceptuales que soportan ambas arquitecturas surgen, evidentemente, desde la privilegiada situación de dos arquitectos que más allá de órdenes establecidos optan por una arquitectura verdaderamente inmersa en la realidad.



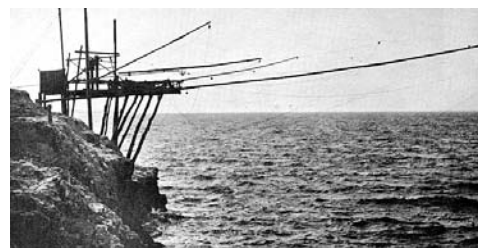
18

Esta situación de Schindler es analizada lógicamente con reservas y dudas desde la crítica de su tiempo. El mismo Hitchcock creía conocer los planteamientos de Schindler aunque no los aprobaba en su totalidad:

“En el caso de Schindler declaro no entenderlo en su totalidad. Hay ciertamente una inmensa vitalidad, algo que quizá se eche en falta entre los mejores arquitectos de la Costa del Pacífico. Pero esta vitalidad parece conducir, en general, a efectos arbitrarios y brutales. Incluso su trabajo de los últimos años nos recuerdan inevitablemente los extremos del trabajo expresionista y neoplasticista de mediados de los años veinte. Las maneras de Schindler parecen no madurar. Su continuada reflexión de ese aire psicológico de la región, del que se han intentado proteger todos los demás, produce todavía algo de las visiones para una 'película well-siana del futuro'”¹⁷.

Este aire desconcertante de la arquitectura de Schindler, particularmente de la paradigmática Casa Janson (Fig. 18), nos ilumina otras conexiones con fenómenos no ilustrados y vernáculos. Su interés por el valor de lo no gravitatorio y por la creación de estructuras espaciales puede referir a los orígenes del constructivismo ruso y los trabajos de El Lissitzky entroncando con una tradición que se asemeja a la producción vernácula. La Casa Janson puede también independientemente asemejarse a estructuras encontradas en otros lugares surgidas de la espontánea resolución plástica de problemas funcionales. No me resisto a presentar la similitud que esta arquitectura iniciada con Schindler tiene con las estructuras construidas por los pescadores de Vieste, en Italia (Fig. 19), o más indirectamente de Stanleyville en el Congo¹⁸. La estructura en ambos casos, al igual que en el trabajo de los constructivistas, se convierte en el fin de la creación y nos permite esbozar una serie de características comunes a estas experiencias así como a los trabajos de la deconstrucción¹⁹: la aparente casualidad de la disposición; la enfatización del poder plástico de la línea frente al vacío; la manifestación explícita del proceso de construcción conectando con los caminos abiertos por las estructuras espaciales de Rodchenko; la transmisión de un cierto aire de trabajo inacabado que precisamente tiene su fin y su fuerza en ese estado y la creación de una arquitectura estructural. La Casa Janson, al igual que estas construcciones vernáculas, surgen de una concepción absolutamente original e independiente de cualquier método de creación del espacio²⁰.

Anticipándose a la crítica, la Casa Janson permanece hoy como un hito infranqueable entre las colinas de Los Ángeles (Fig. 20) a la vez que resuelve la espacialidad interior de una vivienda. Fiel a su filosofía Schindler parece constantemente conciliar lo irreconciliable. Esta forma en el espacio, suspendida, no niega la naturaleza. La forma es, al mismo tiempo, en su plenitud, estructura que se muestra desnuda para manifestar su autenticidad. Transcurridas seis décadas desde su construcción lo que quizá verdaderamente nos conmueva es la manifestación de autenticidad que se transmite desde su fragilidad. Estamos acostumbrados a entender como más cer-



19



20

Fig. 18. R. Schindler, Casa Janson, Century City, Los Ángeles, 1949. (Fotografía: Carlos Labarta).

Fig. 19. Estructura para pescadores. (Tomada de RUDOFISKY, B., *Architecture without architects*, University of New Mexico Press, fotografía 107).

Fig. 20. R. Schindler, Casa Janson, Century City, Los Ángeles, 1949. (Fotografía: Carlos Labarta).

16. Judith Scheine refiere específicamente al uso de los paneles de fibra de vidrio: “En construcciones de finales de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta donde se utilizan paneles de fibra de vidrio ondulada: la casa Janson, con paneles de fibra de vidrio en los muros; la casa Skolnik, en la que se ilumina el espacio interior con paneles de fibra de vidrio en una parte de la cubierta; la casa Tischler, en la cual la cubierta se transforma toda ella en un cielo traslúcido de color azul”, op. cit., p. 19.

17. HITCHCOCK, H., “An eastern critic looks at western architecture”, diciembre 1940, recogido por GEBHARD, D., *Schindler*, cit., p. 176, traducción del autor.

18. Referir a las fotografías tomadas de RUDOFISKY, B., *Architecture without architects*, University of New Mexico Press, 1964.

19. No en vano en el programa de la exposición “Deconstructivist Architecture”, MoMA NY, 23 de junio-30 de agosto, 1988, comisariada por Philip Johnson y Mark Wigley, aparecen dos fotografías: una de ellas, sorprendentemente, es una pequeña cabaña de pastores, Spring House, Nevada, 1860.

20. En particular desafía la concepción de Bruno Zevi sobre el espacio arquitectónico. Para Zevi la arquitectura debe referirse al espacio convirtiéndolo en el protagonista de la misma. Considera el valor espacial arquitectónico creado en el interior diferenciándolo del valor externo que es diferente a la arquitectura. El rasgo característico de ésta es precisamente ese valor interno espacial. Schindler, defensor del espacio como único medio de la arquitectura, unirá una vez más los extremos que plantearía más tarde Zevi.

Fig. 21. F. Gehry, Casa Gehry, Santa Monica, California, 1978. (Fotografía: Carlos Labarta).



21. El contenido de este artículo forma parte de mi tesis doctoral inédita "Meditación ante un cambio: huellas, razones e incertidumbres en torno a la deconstrucción construida", bajo la dirección del Dr. Javier Carvajal, ETSAUN, 2000. Próximo a finalizar la misma me percaté de la publicación monográfica sobre la figura de Schindler (revista *2G*, n. 7, 1998) que recoge un artículo de Margaret Crawford "Olvidando y recordando a Schindler: la historia social de una reputación arquitectónica". Me llenó de satisfacción comprobar que las líneas dibujadas para conectar a Schindler con Gehry no forman parte de la especulación de un viajero por las arquitecturas de California sino que son compartidas por otros críticos. Mis viajes y escritos de 1991 a 1994 se ven refrendados con estas reflexiones de la profesora Crawford.

tero aquello que se nos presenta sólidamente, no sólo en arquitectura sino en otros órdenes del quehacer humano. La permanencia de la fragilidad es lo que magnifica hoy la presencia de Schindler entre las vanguardias. Desde este entendimiento Schindler fue el primero que incorporó a la arquitectura una nueva formalización más allá de la imagen simbólica de la máquina, a la vez que incorporó las manifestaciones populistas de las realidades del sur de California. Esta fusión significa una incuestionable aportación que Gehry extenderá entre clamores de contemporaneidad²¹ (Fig. 21).

Carlos Labarta Aizpún. Arquitecto, ETSA, Universidad de Navarra, 1987; Becado Fulbright Ministerio de Educación y Master in Design Studies, GSD, Universidad de Harvard, 1990; Premio Extraordinario de Doctorado, 2000, en la ETSA de la Universidad de Navarra, escuela en la que ha desarrollado su labor docente e investigadora desde la finalización de sus estudios y de la que es Profesor Visitante. Profesor Titular de Proyectos Arquitectónicos en la Escuela de Valladolid (2004-2009) y de la Escuela de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad de Zaragoza desde 2009. En 2006 logra la Beca Eisenhower. Su labor investigadora, fundamentalmente sobre la arquitectura del siglo XX, en especial la modernidad arquitectónica, ha sido difundida en revistas especializadas, libros conjuntos así como en diversos congresos internacionales. Es coautor del libro *Arquitectura racionalista en Huesca* (2009), y coeditor de *Metodología docente del proyecto arquitectónico* (2011).

PACO GÓMEZ: FOTÓGRAFO DE LA REVISTA ARQUITECTURA

Amparo Bernal López-Sanvicente

La relevancia de Francisco Gómez Martínez en el panorama de la fotografía contemporánea española ha suscitado muchas miradas y reflexiones sobre su trayectoria profesional. Es el fotógrafo de los muros, de las huellas del tiempo y de la naturaleza inerte. La revista Arquitectura ejerció con él un auténtico mecenazgo sobre la fotografía contemporánea. En su colaboración con la revista, desarrolló una actividad profesional que le permitió ahondar en el retrato del paisaje urbano, de la arquitectura vernácula y de la realidad social del país, llegando a ser uno de los fotógrafos más apreciados por los arquitectos españoles durante la década de los sesenta.

Palabras clave: Francisco Gómez, Fotografía, Revistas de Arquitectura

Keywords: Francisco Gómez, Photography, Architectural Magazines

EL AZAR EN EL ENCUENTRO

A Paco Gómez (Pamplona 1918-Madrid 1998) le gustaba definirse como un fotógrafo *amateur*¹, quizás por eso, su trabajo profesional para la revista *Arquitectura*, desarrollado desde 1959 hasta 1974, ha permanecido en un segundo plano y al margen del estudio de su obra².

Fotógrafo aficionado, de formación autodidacta, se inició en la fotografía al borde de los cuarenta años. Es uno de los autores más importantes en la fotografía española de los años sesenta y setenta; miembro de la generación renovadora de la Escuela de Madrid, e integrante del grupo *La Palangana*. Su personalidad artística mantiene una línea conceptual coherente durante toda su trayectoria. Una línea que el autor cultiva voluntariamente y que evoluciona desde sus primeras obras, realizadas a finales de los años cincuenta, a su fotografía más culta y consciente.

Cuando en 1956 Paco Gómez comienza su vida pública, integrándose en la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, en el panorama fotográfico de nuestro país predominaba el pictoralismo, corriente estética nacida a finales del XIX que durante los años treinta se había ido progresivamente abandonando, al igual que en el resto de Europa, por influencia de las vanguardias artísticas contemporáneas.

Aunque la ruptura con la fotografía artística de imitación a la pintura y el figurativismo se había producido en España paralelamente al resto de Europa, este proceso había quedado truncado tras la guerra civil. Entre los fotógrafos que permanecieron en el país durante la contienda surgió la necesidad de captar con sus imágenes las consecuencias de la guerra, por lo que la fotografía llegaría a ser el medio más eficaz para difundir estas vivencias más allá de nuestras fronteras. De hecho, el nivel alcanzado por la fotografía en aquellos años propició que ésta fuera utilizada como el principal factor de propaganda de la España republicana³.

Tras la guerra, desaparecen el clima de tolerancia y de libertad de expresión de la etapa anterior y la fotografía, en cuanto manifestación cultural, sufre consecuencias inmediatas. Sólo se mantuvieron las agrupaciones fotográficas de aficionados de directrices ideológicamente inocuas para el nuevo Régimen. Se abandona la trayectoria de vanguardia, que puntualmente liderarían en el exilio nuestros autores más carismáticos, y entre los que se quedaron en el país, se vuelve a la estética pictoralista de décadas pasadas. Evidentemente, este tipo de fotografía de mirada idealizada, no cuestionaba la realidad circundante y su única ambición era la especulación artística para el goce y enriquecimiento del espectador.

El enlace histórico en la creación artística lo ejerció José Ortiz Echagüe, que será considerado por la historia, como el único clásico de la fotografía española⁴. Sus publicaciones se dilataron hasta 1964 convirtiéndose por ello, en el maestro y predecesor del medio, para el conjunto de jóvenes que en los años cincuenta y sesenta formarán la Escuela de Madrid. Se trata de un grupo inquieto que renovó el panorama de la fotografía contemporánea, abandonando el pictora-



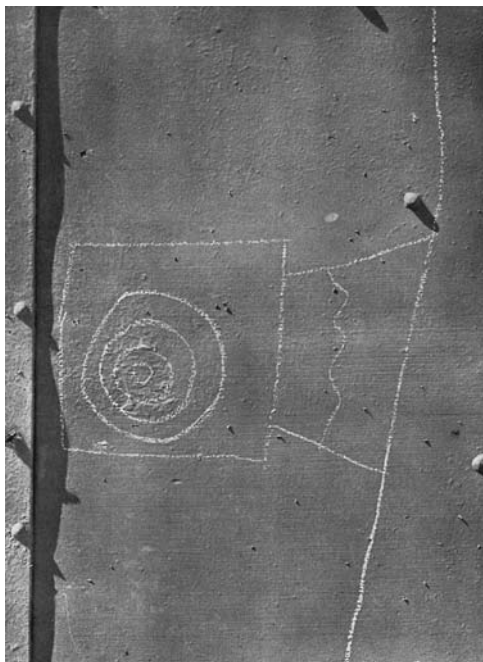
Fig. 1. Autorretrato en puerta de pueblo con niñas, 1962. (En Paco Gómez, *La Fábrica*, Madrid, 2008).

* Los derechos de reproducción de la obra original de Paco Gómez pertenecen a la fundación Foto Colectania, © Paco Gómez / Fundació Foto Colectania.

1. El extracto de la autobiografía redactada para la exposición fotográfica del *Grupo Afal* en París, en 1959, decía: "De profesión profesor mercantil. Propietario de un negocio de tejidos y confecciones. Aficionado a la fotografía desde 1943. Con laboratorio propio desde 1952. Colaborador de la revista *Arquitectura* (...)" Cfr. en TERRÉ, Laura, *Historia del grupo fotográfico AFAL, 1956/1963*, Photovision, IG Fotoe-ditor, S.L., 2006, p. 402.

2. El archivo fotográfico de Paco Gómez pertenece a la fundación Foto Colectania desde el 7 de noviembre de 2001, por donación de su hija. La sección de *Arquitectura* del archivo está aún sin catalogar.

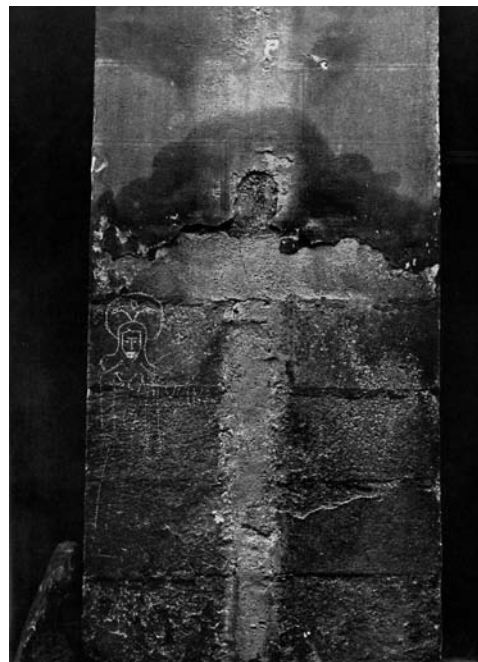
3. En la exposición internacional de París de Artes y Técnicas de 1937 se utilizó la fotografía para la narración de la España republicana. Los protagonistas fueron José Ortiz Echagüe, con fotografías de tipos y trajes, y los fotomontajes de Joseph Renau. Cfr. SANCHEZ VIGIL, Juan Miguel, "II. De la restauración a la guerra civil", *Summa Artis, Historia General del Arte*, Espasa Calpe S.A., Madrid, 2001, pp. 358-359.



2



3



4

4. MASPONS, Oriol, "Carta abierta para D. Raimundo Costa Terradellas", *Afal*, 10, 1957, Almería VII-VIII.

5. En septiembre de 1958 obtiene el primer premio en el IX Salón del Mar de Almería. En mayo de 1959 obtiene el premio Luís Navarro de la Asociación Fotográfica Catalana.

6. Gómez escribió a Jose M^a Artero, director de la revista *Afal*, tras su exposición junto a Cualladó, el 21 de octubre de 1958, en la Real Sociedad Fotográfica: "Como esperábamos, no gustó, unos no decían nada, otros que ellos no entendían esa fotografía pero que la respetaban, (...). Lo que sí es cierto es que se armaron discusiones, se habló, se comentó y se meneó un poco aquel ambiente apolillado". Cfr. TERRE, L., op. cit., p. 198.

7. El fotógrafo Nicolás de Lekuona encontró apoyo en Ramón González de la Serna y Joaquín Gomis, especializado en la fotografía de arquitectura, formará junto a Miró, Sert y Prats el grupo ADLAN. Cfr. SANCHEZ VIGIL, J. M., op. cit., p. 265.

8. FONTCUBERTA, Joan, "III. De la posguerra al siglo XXI", *Summa Artis...* cit., p. 425.

9. Un arquitecto navarro amigo suyo, Rafael Alfonso Corral, le presentó a Carlos de Miguel. Cfr. MIGUEL, C. de, *Arquitectura*, 169-170, 1973, p. 57.

10. En 1936, se suspende la publicación de *Arquitectura*. Desde 1940 a 1958, la Dirección General de Arquitectura editó la *Revista Nacional de Arquitectura*. En 1959, la revista recupera su nombre y edición como órgano del Colegio de Arquitectos de Madrid.

lismo establecido y avanzando conceptualmente hacia el neorrealismo social que ya imperaba en Europa.

Con su ingreso en la Real Sociedad Fotográfica, Gómez se integra en los círculos y tertulias de intelectuales de Madrid. La relación con otros autores le permitirá orientar la difusión y el reconocimiento de su obra y así satisfacer su necesidad intelectual de compartir y cultivar su talento creador. Su inquietud artística le llevará a la creación del grupo *La Palangana* junto a Cualladó, Rubio Camín, Masats, Cantero y Ontañón. Todos ellos eran miembros de la Escuela de Madrid y compañeros de tertulias fotográficas. Un año más tarde se asoció al *Grupo AFAL*, que aglutinaba a los fotógrafos más dinámicos del país.

Desde el inicio de su actividad pública se suceden las exposiciones y premios en los diferentes salones a los que acude⁵. En un principio, su necesidad de reconocimiento artístico choca frontalmente con la estética complaciente de la Real Sociedad Fotográfica. Sus primeras exposiciones junto a Gabriel Cualladó en el circuito salonista no habían gustado, pero habían conseguido generar desconcierto en ese ambiente costumbrista y encorsetado⁶. Desde entonces, Paco Gómez intentará difundir su obra al margen de los cauces establecidos por las asociaciones fotográficas, buscando el reconocimiento a su talento entre aquellos otros artistas contemporáneos que también procuraban huir de los convencionalismos establecidos, buscando una expresión más libre y profunda.

Al igual que había sucedido en la etapa vanguardista de los años anteriores a la guerra civil, existía un apoyo mutuo entre los asistentes a los círculos y tertulias de la capital, sin fronteras excluyentes condicionadas por las disciplinas que cada uno de ellos cultivara⁷. En este sentido, Paco Gómez encontrará el apoyo a su carrera profesional entre los arquitectos; ya que la naturaleza inerte de sus fotografías, su cualidad de retratista de las huellas del tiempo en los muros y medianerías, o su intuición para captar el lirismo en los materiales más banales⁸; le acercaban de forma natural al lenguaje de la arquitectura.

Es posible que sus orígenes navarros le acercaran a la revista *Arquitectura*; en todo caso, la calidad artística de sus imágenes, despertaron el interés de su director, Carlos de Miguel⁹. En 1959 la revista *Arquitectura* recuperaba su edición como órgano oficial del Colegio de Arquitectos de Madrid tras el paréntesis editorial originado por la guerra civil y el periodo de publicación como *Revista Nacional de Arquitectura*¹⁰. Carlos de Miguel realizó la transición entre ambas revistas, y afrontó el reto de renovar su línea editorial, recogiendo las virtudes alcanzadas por su predecesora. Durante ese año se define la línea editorial de *Arquitectura*, que contemplaría, entre otros objetivos, el de contribuir a la formación técnica y humanística de los arquitectos. Para ello decide evitar el aislacionismo de la disciplina incorporando a sus ejemplares las cola-



5

boraciones de otros profesionales. Entre estas colaboraciones se incluían las secciones de crítica de arte contemporáneo, de economía y de filosofía estética¹¹.

Carlos de Miguel, Luis Moya y Curro Inza no buscaban un simple fotógrafo para realizar los reportajes de arquitectura. En el primer portafolio que les presentó Paco Gómez encontraron el material adecuado para ilustrar la revista y conseguir la ambición cultural que deseaban¹². Las revistas de arquitectura anteriores a la guerra civil que tenían como referentes, también se habían caracterizado por cuidar especialmente la composición gráfica y la fotografía¹³. En este contexto se planteó la colaboración con Paco Gómez, que permanecería íntimamente ligada a su relación personal con el equipo de redacción. Es por ello que, cuando en 1973 Carlos de Miguel abandona su cargo de director de la revista, Paco Gómez decide poner fin a esa fructífera relación.

Para el objetivo de la redacción, Paco Gómez era el fotógrafo cuya abstracción temática mejor se identificaba con los valores estéticos de la arquitectura que propugnaban. A diferencia de otros fotógrafos profesionales, como Catalá Roca y Kindel que, en décadas anteriores, hicieron del fotoperiodismo un arte y se especializaron en la fotografía de arquitectura, Gómez se inició en la fotografía como aficionado, sin formación técnica previa, y encontró en ella el medio de expresión adecuado para su vocación artística¹⁴.

Durante los quince años que duró su colaboración con la revista se van sucediendo distintas etapas, que no se corresponden con un recorrido lineal, sino que son fases de evolución sincrónica, en las que se van compaginando los intereses de la trayectoria profesional del artista, con los requerimientos editoriales de *Arquitectura*. Esta relación de enriquecimiento mutuo, le permitió explorar otros registros y su lenguaje fue evolucionando desde la abstracción gráfica de sus primeras composiciones, al lenguaje de documentación periodística, que convirtió a Paco Gómez en un fotógrafo de arquitectura.



6

Fig. 2. S/T. (Tomada de *Arquitectura*, 9, 1959, p. 2).

Fig. 3. Las murallas de Ávila. (Tomada de *Arquitectura*, 9, 1959, p. 44).

Fig. 4. Cristo. (Tomada de *Arquitectura*, 50, 1963, p. 37).

Fig. 5. Laguardia. (Tomada de *Arquitectura*, 53, 1963, p. 14).

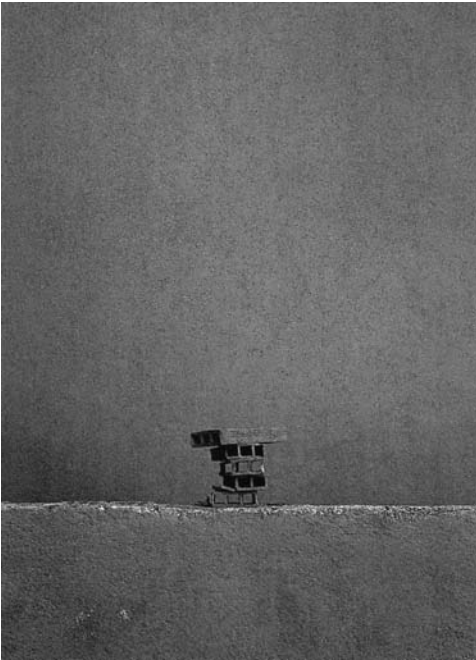
Fig. 6. S/T. (Tomada de *Arquitectura*, 83, 1965, p. 9).

11. SÁENZ DE OÍZA, Francisco, "Perspectivas de una revista española de arquitectura", *Arquitectura*, 3, 1959, pp. 2-10.

12. *Arquitectura* se editaba de forma casi artesanal, con el esfuerzo de los tres arquitectos que formaban la redacción. Cfr. INZA, Francisco de, "Contestación", *Arquitectura*, 32, 1961, p. 0.

13. Las revistas de arte jugaron un papel importante en el desarrollo de la fotografía vanguardista, entre ellas destaca la revista *AC*. Cfr. SANCHEZ VIGIL, J. M., op. cit., p. 256.

14. A este respecto Gómez escribe en *Afa*: "Mis fotografías serán mejores o peores, pero lo que sí pretendo es que sean mías y huelan a frescas. (...) Admiro la técnica, pero considero que una fotografía es verdaderamente buena cuando el que la contempla no lo tiene en cuenta si carece de ella". Cfr. GÓMEZ, F., *Afa*, 1958, p. 13.



7



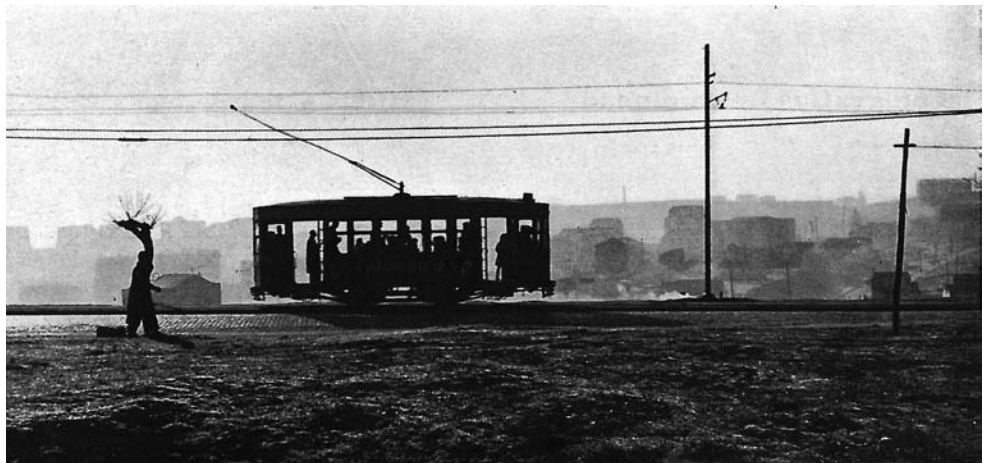
10



8



9



11

ARQUITECTURA DESCUBRE AL POETA DE LOS MUROS Y LAS HUELLAS DEL TIEMPO

La poética que caracteriza las fotografías de Paco Gómez las convertía en imágenes más aptas como complemento artístico, que como documento descriptivo para la revista. *Arquitectura* reconoció esta cualidad estética, al incorporarlas en sus ejemplares como ilustración de ensayos y portadas¹⁵.

Entre sus páginas se reproducen las fotografías de Paco Gómez con el tratamiento que requieren las obras de arte; láminas de gran formato, montadas “a sangre”, ocupando toda la página, e indicando el nombre del autor¹⁶. Además de publicar su obra, la redacción asumió el papel de divulgar la trayectoria del fotógrafo. Por ello, la revista *Arquitectura* ejerció un verdadero mecenazgo sobre la fotografía contemporánea desarrollada por la Escuela de Madrid, cuando ésta no encontraba reconocimiento en los cauces salonistas.

En las páginas de esta revista los lectores han podido ver publicadas unas fotografías de un poeta, quien en vez de una pluma utiliza como medio de expresión el artificio mecánico de una máquina. Sin trucos, ni luces, ni enfoques raros, poniendo en la empresa únicamente su enorme sensibilidad (...) ¹⁷.

Los recientes contactos de Paco Gómez entre los arquitectos y artistas vinculados a *Arquitectura*, le permitieron acceder a la programación de la *Sala Darro* en Madrid. La galería, que había

15. Las primeras fotografías aparecen en marzo de 1959: SÁENZ DE OÍZA, F., op. cit., p. 2; y meses después ocupan la portada: *Arquitectura*, 5, 1959.

16. Sobre el tratamiento artístico de la fotografía cfr. CASADEMONT, Joseph, M^a, “La Escuela de Madrid. Un análisis frustrado”, *Fotógrafos de la Escuela de Madrid. Obra 1950/1975*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1988, p. 49-60.

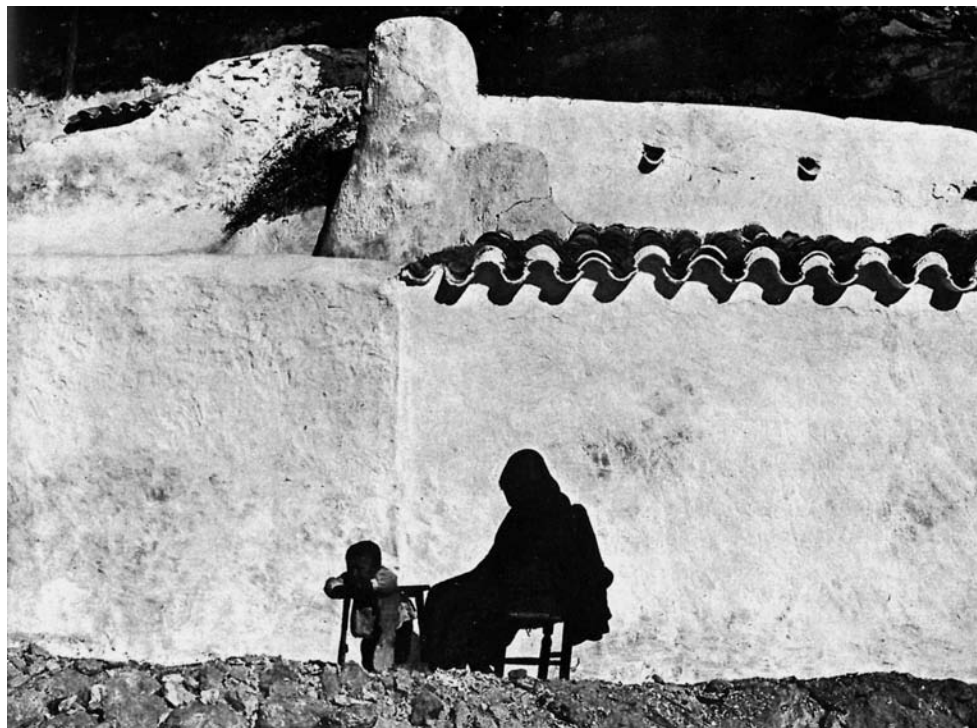
17. Meses después de iniciar la colaboración, se publica una selección de fotografías. Cfr. La Redacción, “Fotografías”, *Arquitectura*, 9, 1959, pp. 41-44.



12



14



13



15



16

Fig. 7. Bodegón con ladrillos. (Tomada de *Arquitectura*, 123, 1969, portada).

Fig. 8. Esquina en la calle Arturo Soria. (Tomada de *Arquitectura*, 11, 1959, p. 3).

Fig. 9. Paco Gómez junto a otros diez fotógrafos españoles en París, 1962. (En *Paco Gómez, La Fábrica*, Madrid, 2008).

Fig. 10. S/T. (En "La calle de una sola acera", *Arquitectura*, 92, 1966, p. 63).

Fig. 11. Tranvía en el Paseo de Extremadura, Madrid. (Tomada de *Arquitectura*, 15, 1960, p. 14).

Fig. 12. París. (Tomada de *Arquitectura*, 88, 1966, p. 13).

Fig. 13. Laguardia. (Tomada de *Arquitectura*, 53, 1963, p. 7).

Fig. 14. San Sebastián. (Tomada de *Arquitectura*, 69, 1964, portada).

Fig. 15. Tembleque. (Tomada de *Arquitectura*, 67, 1964, p. 50).

Fig. 16. Esquina. (Tomada de *Arquitectura*, 53, 1963, p. 21).

acogido la obra de pintores contemporáneos como Zobel y Millares, apostó por la fotografía incluyendo en su programación una exposición conjunta de Gómez y Cualladó en enero de 1960. En la inauguración, Gómez contaría con el apoyo de sus patrocinadores y amigos arquitectos, todos ellos habituales de la sala. Tras el éxito de esta exposición, en la cual, los fotógrafos habían obtenido el reconocimiento a su trabajo entre el público más selecto de Madrid, mostrarían su obra en otras salas de Barcelona y Bilbao¹⁸.

Tanto en la reseña de la exposición que Carlos de Miguel escribió para la revista fotográfica *Afal*¹⁹, como en el artículo de Luis Moya para *Arquitectura*, se intuía el orgullo de su patrocinio²⁰. A partir de ese momento, conscientes del impulso de su mecenazgo, incluirán en sus portadas imágenes de fotógrafos como Schommer, Masats y Ontañón entre otros.

18. A la exposición acuden los arquitectos: Carlos de Miguel, Fernández del Amo, Cavestany, Carvajal y Fisac y los artistas: Canogar, Labra, José Luis Sánchez, Viola y Rubio Camín entre otros. Cfr. TERRÉ, L., op. cit., p. 198.

19. MIGUEL, Carlos de, "Cualladó/Gómez", *Afal*, abril-mayo, 23, 1960.

20. MOYA, Luis, "Fotografías de la ciudad. Francisco Gómez", *Arquitectura*, 15, 1960, pp. 13-16.



17

Fig. 17. Laguardia. (Tomada de *Arquitectura*, 53, 1963, p. 13).



18

Fig. 18. S/T. (Tomada de *Arquitectura*, 15, 1960, p. 15).

21. El logro de establecer puentes con el extranjero e impulsar la fotografía española, del cual se beneficiaron los integrantes de esta generación, a diferencia de sus predecesores en el medio de las décadas anteriores, se le atribuye principalmente a la labor de difusión realizada por el *Grupo AFAL* y a su revista, que se publicó de 1956 a 1962. TERRÉ, L., op. cit., p. 91. Como consecuencia de la difusión de su trabajo, en 1962, la sociedad "Turismo francés en España", invitó a once fotógrafos españoles a fotografiar París durante quince días, para celebrar una exposición en diversas salas españolas promocionando una visión diferente de la capital francesa. Los fotógrafos invitados fueron: Basté, Cantero, Colom, Cualladó, Cubaró, Forcano, Gómez, Masats, Maspons, Miserachs y Ontañón (Fig. 9).

22. El urbanismo ocupa el 21,96% de las páginas publicadas desde 1960 a 1970, según el análisis bibliométrico. Cfr. BERNAL, Amparo, *Las revistas Arquitectura y Cuadernos de Arquitectura: 1960-1970*, Tesis doctoral, Escuela de Arquitectura, Universidad de Valladolid, 2011, p. 176.

23. Algunas de las Sesiones de Crítica de Arquitectura se publican con sus fotografías. Cfr. "La Ciudad Lineal", *Arquitectura*, 11, 1959, pp. 2-9.

24. Gómez fue uno de los invitados (cfr. Nota 21) y algunas de sus fotografías se publicaron en *Arquitectura*. GÓMEZ, F. (fotografías) en: GARCÍA PABLOS, Rodolfo, "Esquema Director para la Ordenación Urbana de la Región de París. 1965", *Arquitectura*, 88, 1966, p. 7-30; y en: La Redacción, "París en las retinas españolas", *Arquitectura*, 49, 1963, pp. 59-60.

25. GÓMEZ, F. (fotografías) en el ejemplar dedicado a la ciudad donostiarra: *Arquitectura*, 69, 1964.

El nivel de calidad exhibido por la fotografía moderna había despertado la admiración del público en general, que descubrió en ella pretensiones culturales inexistentes en la fotografía pictoralista. El reconocimiento entre los propios artistas contribuyó a su incorporación en los Concursos Nacionales de la Dirección General de Bellas Artes en 1962 y con ello, se abrían nuevos horizontes para esta generación de fotógrafos que también había alcanzado ya un cierto prestigio internacional²¹.

Los dos primeros años de colaboración serán especialmente prolíficos en la publicación de las fotografías de "autor" de Paco Gómez, objetivo que, aunque no se abandonará nunca, va perdiendo presencia a medida que su vínculo con *Arquitectura* va comprometiéndole en otras tareas profesionales que demandaba la redacción.

TESTIGO DE LA TRANSFORMACIÓN DEL PAISAJE URBANO

Apoyándose en esa relación de correspondencia de intereses y paralelamente a la difusión de su obra más personal comienza su recorrido como fotógrafo de la revista. Sus imágenes aportaron el material gráfico al principal tema de debate intelectual de *Arquitectura* en los años sesenta: el urbanismo²². El autor encontró en el reportismo, la que sería una de las características más importantes de su obra; su sensibilidad para retratar la realidad social, el paisaje urbano y la belleza de la arquitectura anónima.

Su relación con la revista le obligaba a ejercer un fotoperiodismo que no pretendía, y por ello, Paco Gómez disoció su trayectoria como autor, del inicio de esta tarea profesional. Los reportajes por encargo iban contra su propia voluntad de ser un fotógrafo *amateur*. La fotografía era la expresión de su libertad creadora y la obligación de ejercer el fotoperiodismo anulaba ese deseo. Sin embargo, este compromiso profesional le brindó la oportunidad de enfrentarse al reto de ampliar su mirada, manteniendo la coherencia conceptual de su obra.

Lo que posiblemente despertaron estos primeros reportajes es la apertura de un amplio horizonte de intereses comunes entre la redacción y Paco Gómez. Las imágenes del artista proporcionaban el guion gráfico para generar debate a través de la revista²³, y las propuestas de la redacción, aunque "por encargo", le permitirían realizar algunas de sus mejores creaciones.

La mayoría de estos trabajos corresponden al retrato de las ciudades. Los reportajes de calles y barrios de Madrid se van sucediendo durante los quince años de colaboración. Sus fotografías ilustran también los estudios de urbanísticos de otras ciudades, para los cuales, en ocasiones, Gómez cederá imágenes de su archivo. A través de *Arquitectura* conocemos algunas fotografías realizadas durante su estancia en París invitado por la Sociedad de Turismo francés²⁴ (Figs. 9 y 12), así como durante sus veraneos en San Sebastián²⁵ (Fig. 14).



19

La afición de Paco Gómez por realizar excursiones, fotografiando barrios y pueblos de los alrededores de Madrid para “hacer ARTE”²⁶, permitirá a la revista documentar gráficamente los drásticos cambios que están afectando a la sociedad española. La belleza de sus imágenes idealizaba el recuerdo de una época pasada. Su documentación de la arquitectura vernácula ofrecía a Luis Moya y Curro Inza el argumento gráfico para defender la necesidad de profundizar en los valores que encerraba nuestra tradición, e incorporarlos a la arquitectura contemporánea²⁷.

Su labor como reportero va tomando un mayor protagonismo estimulado por la progresiva implicación de la revista en los temas urbanísticos. *Arquitectura* participaba de las preocupaciones sociales de la década de los sesenta que comprometían a los arquitectos: el problema de la vivienda, la inmigración, el turismo y el crecimiento caótico de las ciudades²⁸. A través de la mirada de Paco Gómez, somos testigos de las transformaciones urbanas que se desencadenaron en la periferia de nuestras ciudades, ya que sus imágenes acompañaban a los estudios de planeamiento que la revista publicaba con fines divulgativos²⁹.

Coincidiendo con el incremento de su actividad más periodística, *Arquitectura* reconoció a Paco Gómez como fotógrafo oficial de la revista y desde julio de 1965, su nombre aparece ya en el sumario, junto al equipo de redacción.

LA ARQUITECTURA DE SUS IMÁGENES

Cuando Paco Gómez empieza a colaborar con *Arquitectura*, la redacción publicaba los artículos de arquitectura reuniendo los reportajes enviados por los arquitectos, que personalmente habían encargado las fotografías de sus obras. Así entre sus páginas, aparecen imágenes de algunos de los fotógrafos más reconocidos del panorama nacional; Pando, Dolcet, Schommer, Dasch, Kindel y Catalá Roca, entre otros.

Desde que en 1959, aparecen en *Arquitectura* las primeras fotografías de Gómez, su obra empieza a ser conocida por los arquitectos a través de la revista, pero la exposición en la *Sala Darro* concentrará sus miradas y pondrá en valor el conjunto de su trayectoria. A partir de ese momento surgen los primeros encargos entre aquellos que habían asistido a dicha inauguración³⁰, pero será tras su incorporación al equipo de redacción en 1965, cuando se sucederán las publicaciones de sus reportajes de arquitectura.

Para esta nueva labor profesional en la que deriva su colaboración, Paco Gómez experimentará nuevos registros hasta alcanzar desde la fotografía de arquitectura, la coherencia conceptual que había mantenido durante toda su trayectoria³¹. Corresponde ésta, a la última etapa del fotógrafo en la revista, cuando su complicidad con los arquitectos con los que habitualmente trabaja,



20

Fig. 19. S/T. (Tomada de *Arquitectura*, 42, 1962, p. 50).

Fig. 20. Abuelo y nieto. (Tomada de *Arquitectura*, 83, 1965, p. 39).

26. Una afición compartida por todos los miembros de *La Palangana*. Cfr. MASATS, Ramón, “La sutil elegancia del ladrillo”, Paco Gómez, La Fábrica, Madrid, 2008.

27. Los reportajes fotográficos de Gómez ilustran la defensa del urbanismo y la arquitectura anónima. Cfr. “Laguardía, un pueblo manchego”, *Arquitectura*, 53, 1963, pp. 2-21; “Tembleque”, *Arquitectura*, 67, 1964, pp. 43-54.

28. A partir de 1964, *Arquitectura* afronta las críticas a los resultados del Plan Nacional de Vivienda de 1961. Cfr. BERNAL, A., op. cit., pp. 483-502.

29. Destaca su aportación a los ejemplares: “El éxodo del campo a la ciudad”, *Arquitectura*, 83, 1965; “Barrio de la Concepción de Madrid”, *Arquitectura*, 92, 1966.

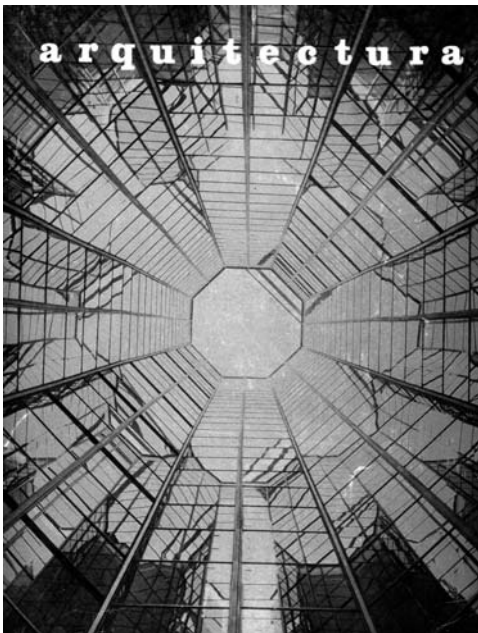
30. El primer reportaje publicado es un encargo de Fisac y lo realizan conjuntamente: GÓMEZ, F., CUALLADÓ G. y SUSANNA, E. (fotografías) en: FISAC, M., “Teologado de San Pedro Mártir, en Madrid”, *Arquitectura*, 17, 1960, pp. 9-19.

31. Gómez reconoce su evolución en una entrevista realizada por Rafael Lavenfeld: “(...) Creo que con el tiempo llegué a entender de arquitectura (...) Todo esto me llevó a conocer a muchos arquitectos, y la confrontación de nuestros puntos de vista dio lugar, creo, a una mejor disquisición de la estética por mi parte (...)”. Cfr. GÓMEZ, F. (fotografías), CÁNOVAS, Carlos, *La emoción construida*, La Caixa y Lunwerg Ediciones, Barcelona, 1995.

32. MARTÍN, Alberto, “Paco Gómez. Arquitectura, paisaje urbano y poética del espacio”, Conferencia del Simposio “Paco Gómez y la fotografía de su época”, Fundación Foto Colectania, 4 febrero 2011.



21



22

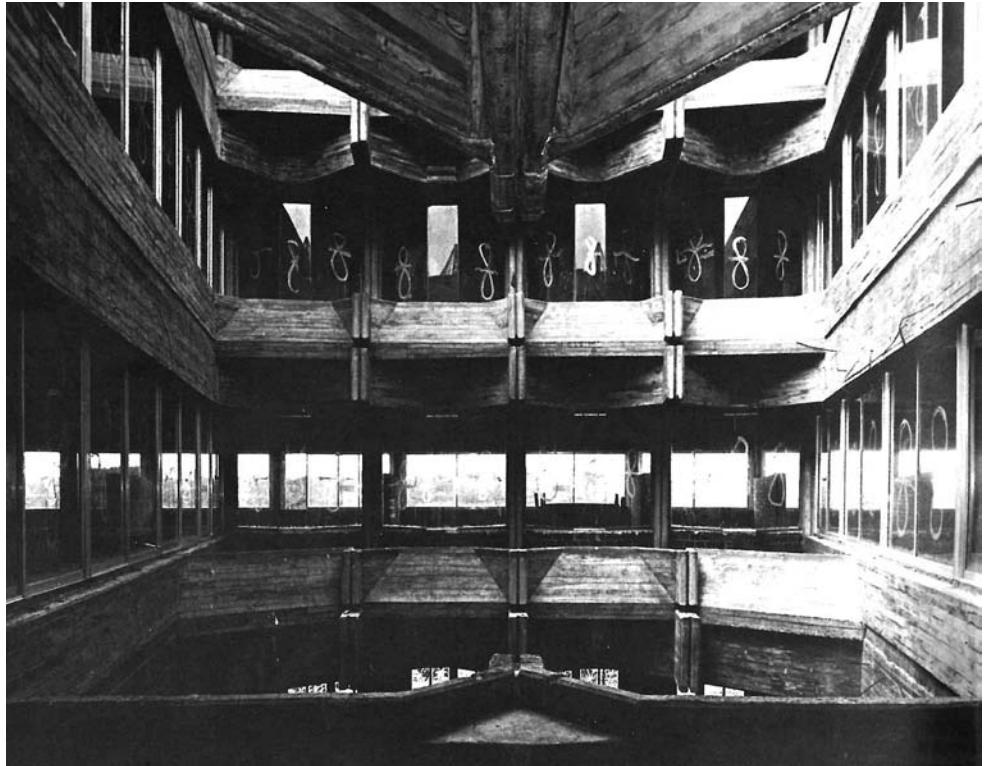
Fig. 21. Torres Blancas. (Tomada de *Arquitectura*, 120, 1968, p. 22).

Fig. 22. S/T. (En "Edificio Centro. Alas y Casariego", *Arquitectura*, 119, 1968, portada).

Fig. 23. S/T. (En "Centro de restauraciones artísticas. Higuera y Miró", *Arquitectura*, 144, 1970, p. 50).

33. Laura Terré lo define como "un autor de gusto ortogonal. Pocas veces hace uso de las perspectivas profundas, de los planos oblicuos (...)". Cfr. TERRÉ, L., *Paco Gómez. Fotografías*, RM Verlag, S.L., Barcelona, 2010, p. 21.

34. Respecto al carácter gráfico de su fotografía de creación véase: CÁNOVAS, Carlos, *Paco Gómez. Un trazado propio*, Conferencia del Simposio "Paco Gómez y la fotografía de su época", Fundación Foto Colectania, 4 febrero 2011.



23

y su conocimiento de la arquitectura, le llevan a una fotografía capaz de transmitir la emoción del espacio y el volumen; es la etapa en la que cultiva la poética del espacio³².

La fotografía de creación, con la que se inició en este medio de expresión, le había llevado a desarrollar un lenguaje de enfoques frontales³³, mediante los cuales, conseguía la abstracción de las figuras que retrataba convirtiéndolas en manchas casi abstractas. De esta forma, en sus fotografías, la realidad de tres dimensiones quedaba reducida a dos³⁴. Su sensibilidad frente al hecho arquitectónico y el reto de captar el espacio definiendo las formas geométricas que lo limitan, le llevarán a evolucionar ampliando ese registro.

En sus fotografías de arquitectura desaparecen los encuadres de detalles, los enfoques frontales y la lectura evocadora de formas en las imágenes. Escoge los puntos de vista forzando perspectivas anguladas que potencien los volúmenes y amplía los encuadres buscando los límites que definen el espacio. Sin embargo, mantiene el positivado de fuertes contrastes de negro y blanco, técnica con la cual conseguía la abstracción de formas en sus composiciones. Dramatiza el juego de luces y sombras enfrentando las texturas del edificio contra el fondo blanco del cielo para darles un carácter escultórico (Fig. 21).

La experimentación en la arquitectura de sus imágenes le llevará al punto de partida y en ese retorno encontramos la coherencia con el resto de su obra. Paco Gómez volverá a utilizar los enfoques frontales para conseguir la abstracción del espacio arquitectónico y convertirlo así en una composición geométrica plana (Figs. 22 y 23).

Lamentablemente, tras el reconocimiento de su colaboración profesional en el sumario de la revista, muchos de los reportajes publicados no aparecen firmados, incluso se omite su autoría para las portadas. La coherencia con el resto de su obra, nos llevaría en muchos casos a atribuirse los, pero tan sólo la catalogación del total de su archivo, nos dará la certeza necesaria para el estudio del conjunto de su obra como fotógrafo de la revista *Arquitectura*.

Amparo Bernal López-Sanvicente. Arquitecto por la Universidad de Navarra y doctor Arquitecto por la Universidad de Valladolid. Profesora titular de Escuela Universitaria de Expresión Gráfica Arquitectónica en la Universidad de Burgos, donde actualmente dirige el Departamento de Expresión Gráfica de la Escuela Politécnica Superior. Sus líneas de investigación prioritarias son la Arquitectura española y las revistas *Arquitectura* y *Cuadernos de Arquitectura* en los años sesenta. Colabora con la Fundación Fotocolectania en la catalogación del archivo fotográfico de arquitectura de Paco Gómez.

APUNTES PARA UNA VALORACIÓN DEL RETRATO FOTOGRÁFICO DEL ARQUITECTO: PACO GÓMEZ Y JUAN DANIEL FULLAONDO

Iñaki Bergera Serrano / Lucía C. Pérez Moreno

La epistemología contemporánea de la fotografía aborda aspectos clave para valorar y entender el alcance del retrato, género fotográfico que ha sustituido al retrato pictórico como instrumento visual para representar la identidad física y caracterológica de los individuos. El arquitecto es retratado en sociedad, para poder asociar su imagen personal a su obra o viceversa. Durante los años sesenta, el protagonismo que la revista Nueva Forma otorga al retrato de los arquitectos en sus portadas contrasta con los criterios coetáneos de la revista Arquitectura, cuyo fotógrafo Paco Gómez, sin embargo, sí que realizó un notable número de retratos a arquitectos. Estos dos casos de estudio sirven en el presente texto como excusa y desencadenante para analizar –a nivel disciplinar, formal y teórico– este género en el ámbito de la arquitectura española y, junto a otras referencias, articular una primera reflexión sobre su naturaleza y alcance crítico.

Palabras clave: Fotografía, retrato, Francisco Gómez, Nueva Forma, Juan Daniel Fullaondo

Keywords: Photography, portrait, Francisco Gómez, Nueva Forma, Juan Daniel Fullaondo



Fig. 1. Retrato del artista francés Jean Pierre Pophillat, 1965. (© Paco Gómez / Fundació Foto Colectania. Se trata de un ejemplo explícito e irónico de esta coreografía formal y simbólica entre identidad y construcción de una imagen).

“La Fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad”.

Roland Barthes¹

Como ocurre de alguna manera con la fotografía de arquitectura, en el retrato hay un primer y sustancial interés por atrapar documentalmente a la persona². El fotógrafo roba y autentifica la imagen del protagonista porque ese rostro demanda una proyección pública y mediática. El encuadre de la cámara y la congelación gestual del rostro es el cincel que esculpe para la sociedad y la historia el busto bidimensional del personaje encorsetado. Tanto es así que, finalmente, esta visión es la que trasciende: la imposible convivencia con todo protagonista confiere más valor a su imagen encapsulada. El retrato es tal y adquiere toda su condición cuando el tiempo o el espacio hacen desaparecer al retratado embalsamado, al referente. Y esa es, paradójicamente, su esencia, a saber: la nostálgica, narcisista y espectral voluntad del retratado de permanecer y perpetuarse. Rara vez el retrato es frío y aséptico –quizá cuando el personaje lo sea–, y mucho menos objetivo. Incluso si fuera el de una ficha policial, cuando el retrato a

1. BARTHES, Roland, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 2004, p. 40.

2. Como referencias generales al tema del retrato fotográfico puede verse: KOZLOFF, Max, *The Theatre of the Face. Portrait Photography Since 1900*, Phaidon, London, 2007; CLARKE, Graham, (ed.), *The Portrait in Photography*, Reaktion, London, 1992; EWING, William A., *Face: The New Photographic Portrait*, Thames & Hudson, London, 2006.



2

Fig. 2. Retrato de José Antonio Coderch en la portada del número 106 de la revista *Nueva Forma* (noviembre de 1974).

Fig. 3. Portadas representativas de la revista *Arquitectura* con fotografías de Paco Gómez: número 21 (1960), número 49 (1963) y número 51 (1963).



3

modo de cristalización taxidérmica es meramente probatorio y biométrico, la imagen nunca es inocua. Cuando el fotógrafo retrata, a modo de biógrafo visual, hay en él un deseo irrefutable, ontológico y platónico de captar con fidelidad la naturaleza de la cosa. Un buen retrato desvela y hace inteligible al retratado, trae al presente —cuando vemos la fotografía— el espíritu de quién habitaba ese rostro. Así, el retrato siempre expresa y anuncia pero no debe ser persuasivo ya que, siéndolo, prevalece la impostura del actor frente a la naturaleza originaria del personaje. Tal y como explica Gadamer, “el hombre representado se representa a sí mismo en su retrato y es representado por su retrato. El retrato no es sólo un cuadro y sin duda no es una mera copia, sino que pertenece al presente o a la memoria actual del hombre representado. Esto es lo que constituye su verdadera naturaleza”³ (Fig. 1).

Observando los retratos canónicos de los maestros modernos, como por ejemplo los realizados a Le Corbusier por René Burri o Lucien Hervé⁴, se percibe que la relación entre el fotógrafo y el arquitecto retratado implica necesariamente una confrontación artificial de subjetividades: la del individuo obsesionado por la imagen revelada que de él quede y la del fotógrafo preocupado por sacar lo máximo del personaje a través de lo mejor de su propia y subjetiva manera de mirar. En el ámbito español, José Antonio Coderch representa un caso paradigmático donde se condensan y superponen esas dos voluntades: Coderch es retratado y retrata. Maestro de la materia y de la forma esculpida por la luz, sus íntimos retratos de colegas —entre otros Sert, Neutra, Rudofsky o Bakema— o de bellos y serenos rostros femeninos, comparten la misma atmósfera que su arquitectura y evidencian idénticas estrategias de sencillez, rigor, elegancia, pureza y esencialidad: formas simples, perfiles definidos y delicados claroscuros plasmados en un película de alta sensibilidad en blanco y negro⁵. La proyección pública de Coderch desvelaba, como su arquitectura, a un arquitecto alejado de la inmediatez y la trivialidad. Su retrato en la portada de *Nueva Forma* (Fig. 2) muestra un descodificado rostro clásico de mirada penetrante, de rasgos severos, enfáticos y viriles, siendo la máxima expresión denotativa de la identidad y el carácter fuerte, hermético y distante del arquitecto. Coderch aguantaba la mirada interpelando así a la cámara. “Antes que cualquier otra cosa —escribe Jean-Luc Nancy— el retrato mira: no hace más que eso, y en eso se concentra, se envía y se pierde. Su autonomía reúne y aglutina el cuadro, el rostro todo, en la mirada: ella es la meta y el lugar de su autonomía”. En el retrato, cuando se mira a la cámara, otorgamos a los demás —a modo de regalo— aquello que no podemos darnos a nosotros mismos: nuestra propia mirada⁶. Regalar un retrato —como tenían por costumbre grandes pensadores y prohombres como Freud, Heidegger o Schopenhauer— es un generoso fetichismo, es dar a los demás lo que la vanidad no puede saciar. Y en un segundo nivel, firmar la fotografía es proceder a su etiquetado y decir “este soy yo y doy fe de ello”. Se trata, en suma, de un discurso indexical que conecta a su vez con el tema *benjaminiano* del aura, la reproducibilidad y la autenticidad⁷, que en la postmodernidad difuminó el límite entre la realidad y el simulacro, entre la imagen y el imaginario, entre la ética y la estética.

En 1961, Carlos Flores presentó en su *Arquitectura Española Contemporánea* una España moderna basada en la antología de proyectos —canónicamente retratados— como carta de presentación⁸. Simultáneamente, Paco Gómez, en sintonía editorial con Carlos de Miguel, ilustraba la revista del Colegio de Arquitectos de Madrid con fotografías de un imaginario

3. GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1993, pp. 198-199.

4. Cfr. BURRI, René, *Le Corbusier: moments in the life of a great architect*, Birkhäuser Verlag, Basel, 1999; SBRIGLIO, Jacques, *Le Corbusier & Lucien Hervé: a dialogue between architect and photographer*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2011.

5. Cfr. FOCH, Carles, *Coderch, fotógrafo*, Arquithemas, n. 5, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2000, p. 99.

6. Dice Jaques Derrida: “Cuando doy a alguien mi mirada, mi cara, el doble fotográfico de mi aspecto, le doy algo con lo cual yo veo pero que yo mismo no puedo ver”. DERRIDA, Jacques, *Copy, Archive, Signature. A conversation on Photography*, Stanford University Press, California, 2010, pp. 31-32.

7. Cfr. BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México D.F., 2003 y BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2004. En “Pequeña historia de la fotografía”, publicado por Benjamin en *Die Literarische Welt* en 1931, establece dos periodos en dicha historia iniciática siendo determinante para ese cambio, justamente, la decadencia del gusto burgués que condujo a la mercantilización indiscriminada del retrato fotográfico.

8. Cfr. FLORES, Carlos, *Arquitectura Española Contemporánea*, Aguilar, Madrid, 1961. Para valorar el protagonismo y el papel de la fotografía en este libro esencial, cfr. ALCOLEA, Rubén A., “Kindel en Caño Roto, sobre el fondo de una síntesis panorámica de la arquitectura moderna española”, en *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra*, T6 Ediciones, Pamplona, 2004, pp. 147-159.



Fig. 4. Portadas representativas de la revista *Nueva Forma* con fotografías de retratos: Carlos de Miguel (número 53, junio 1970), Julio Lafuente (número 88, mayo 1973) y Bruno Zevi (número 105, octubre 1974)

alternativo: muros desconchados, medianerías, *graffitis*, descampados con gente, escombreras, arrabales y todo aquello que extraído de su contexto y salpicado del contrapunto plástico de un detalle —árboles, personas, etc.— aportaba una nueva poética visual de corte neorrealista (Fig. 3). Poco después, Juan Daniel Fullaondo utilizó fotografías de Numay, Catalá Roca, Carlos Jiménez o Pérez Aparisi, entre otros, para documentar gráficamente las páginas de *Nueva Forma*⁹. Frente a las portadas de *Arquitectura* que prefirieron adornarse de esa imagen realista y despersonalizada, *Nueva Forma* optó en las suyas por potenciar mediante el retrato un nominalismo caractereológico. Una decisión que eludía la inicial herramienta de trabajo de Flores, la imagen del objeto arquitectónico o su representación abstracta y bidimensional, para ofrecer el retrato como la consagración mediática y reivindicativa de un determinado tipo de arquitecto (Fig. 4). El fotógrafo Richard Avedon, gurú del retrato¹⁰, afirma que sus mejores fotografías son las de aquellas personas a las que conoció justo en el momento de fotografiarlas, lo que nos anima a pensar que la mirada del fotógrafo será más pura cuanto más desprejuiciadamente se persiga. Mientras, para Dorothea Lange, todo retrato de otra persona es un autorretrato del fotógrafo, pues el retrato —particularmente el de nosotros mismos— puede llegar a ser alienante y deshonesto. Así, entre retrato desnudo y retrato alienado, entre los de Paco Gómez y los de *Nueva Forma*, existe una paradójica tensión que puede denotar sugerentes interpretaciones y, desde ahí, valorar el uso de estas y otras imágenes en los relatos de la arquitectura. Porque, tal y como apuntó Colomina¹¹, no es otro el juego de la modernidad: la orquestación intencionada de imágenes y mitificaciones personales a través de los medios de comunicación de masas.

LOS RETRATOS DE PACO GÓMEZ: CONTEXTO Y REPRESENTACIÓN

Paco Gómez fue desde 1959 hasta 1974 el fotógrafo oficial de la revista *Arquitectura* del Colegio de Arquitectos de Madrid. Junto a Joaquín del Palacio, *Kindel* o Francesc Català-Roca¹², fue el relator visual del esplendor de la arquitectura española de la modernidad, un esplendor modesto y sencillo pero lleno de poesía y abstracción. Sus fotografías llamaron la atención a Carlos de Miguel y propiciaron su acercamiento a la arquitectura¹³. Una malla rota, un bodegón con ladrillos, un muro de ladrillo encalado, las sombras de las tejas sobre otro muro y el contrapunto lírico de un árbol pelado sirvieron de fondo para unas portadas abstractas pero densas. Aunque la arquitectura española que quiso contar Gómez fue la de la pobreza y la mugre, cuando tuvo que retratar a arquitectos —Fisac, Cano Lasso, Fernández Alba, Inza, Zuazo, Fullaondo, Barbero, etc.¹⁴—, el “poeta de paredes cochambrosas”, como le gustaba a él mismo denominarse, lo hizo con una sensibilidad especial¹⁵. En todos los retratos de Gómez se observa, apuntando hacia la relación entre identidad del retratado y mirada del fotógrafo, una nítida voluntad de realismo y sinceridad, bañada acaso por su contagiosa timidez. El personaje se adivina despojado de cualquier careta, como si la intermediación del retratado con el carácter franco y honesto del fotógrafo animara a este a renunciar a cualquier impostura. Por eso son, en general, retratos fríos y asépticos, sazonados de una cierta corrección agarrotada y abstracta.

No es fácil, por ejemplo (Fig. 6), casar la natural reserva del fotógrafo con el carácter bravo de Miguel Fisac. El gesto forzado del arquitecto manchego se subraya con el fruncimiento del ceño

9. La revista comenzó su andadura, a cargo de Gabino Alejandro Carriedo, en febrero de 1966 con el nombre de *El inmueble*. En 1967 Juan Daniel Fullaondo se hizo cargo de la revista, pasando a denominarse *Nueva Forma* hasta su desaparición en 1975.

10. Cfr. *Richard Avedon portraits*, Metropolitan Museum of Art, New York, 2002.

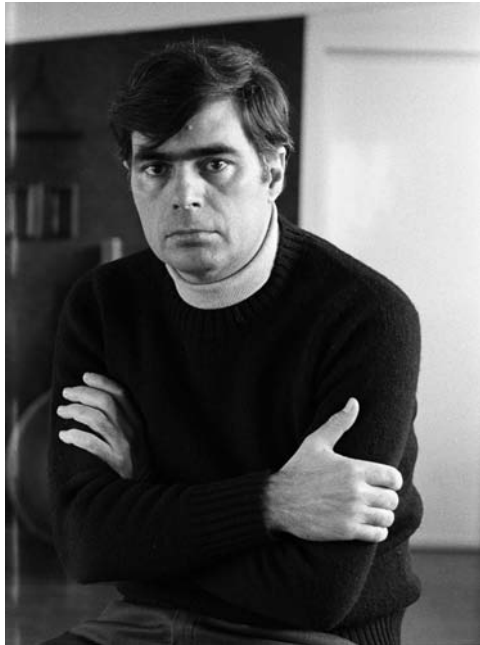
11. Cfr. COLOMINA, Beatriz, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, The MIT Press, Cambridge, 1996.

12. Cfr. ZARZA, Rafael (ed.), *Kindel: fotografía de arquitectura*, Fundación COAM, Madrid, 2007; AA.VV., *Català-Roca: obras maestras*, La Fábrica, Madrid, 2010.

13. “El comienzo de esta labor se produjo cuando mostré una carpeta de imágenes a un arquitecto navarro amigo mío; le gustaron y me pidió si se las podía enseñar al director de la revista *Arquitectura*, Carlos de Miguel. Al día siguiente me llamó para solicitarme cinco o seis imágenes para portadas de la revista”. GÓMEZ, Francisco, *La emoción construida*, La Caixa y Lunweg, Barcelona, 1995.

14. Los autores del texto quieren agradecer a Irene Mendoza y a Jaime Ribera, de la Fundación Foto Colectania, la generosa aportación de la documentación relativa a los retratos de arquitectos y artistas presentes en el fondo fotográfico de Paco Gómez.

15. El propio fotógrafo pensó que bien pudieran haber merecido una exposición. Cfr. TERRÉ, Laura, *Paco Gómez, Orden y desorden*, Catálogo de la exposición, Fundación Foto Colectania, Madrid, 2010, p. 26.



5



6



7

Fig. 5. Retrato del arquitecto Antonio Fernández Alba, 1972. (© Paco Gómez / Fundació Foto Colectania).

Fig. 6. Retratos de los arquitectos Miguel Fisac, 1975 y Curro Inza, 1971. (© Paco Gómez / Fundació Foto Colectania).

Fig. 7. Autorretrato, 1960. (© Paco Gómez / Fundació Foto Colectania).

16. BARTHES, R., op. cit., p. 164.

17. Relata Susan Sontag como August Sander, en su empeño por retratar a los tipos de su pueblo, situaba a cada cual en su contexto: “Los profesionales y los ricos suelen fotografiarse en interiores sin aditamentos. Hablan por sí mismos. Los obreros y desclasados suelen estar fotografiados en un escenario que los ubica, que habla en su nombre, como si no pudiera superponérseles la personalidad definida que se desarrolla normalmente en las clases media y alta”. SONTAG, S., *Sobre la fotografía*, Debolsillo, Barcelona, 2010, p. 66. Véase también, de esta misma autora en relación a este tema: SONTAG, S., *Regarding the Pain of Others*, Picador, New York, 2004.

y con su mirada alicaída. La personalidad de Fisac cristaliza irrefutablemente en el retrato captado por Gómez. Como aséptica parece la aportación del fotógrafo, por contraste, con la desinhibida y fogosa personalidad de Curro Inza. La arquitectura, sobria y moderna, actúa como telón de fondo para captar la personalidad de un arquitecto desprejuiciado que se ríe de sí mismo y que juega como lo harían sus tres hijos, tuba en mano y con una vestimenta casual, a desmitificar la imagen arquetípica que, aún entonces, se le presuponía a la figura del arquitecto. El “cazador de sorpresas” espera acaso que, de entre un repertorio de instantáneas que constituyen la coreografía de cada sesión fotográfica, saliera el retrato certero y preciso, parco en la forma y la retórica pero intenso en el mensaje. A ese juego se presta, por ejemplo, el arquitecto Antonio Fernández Alba (Fig. 5) en las treinta fotos repartidas en unas cinco poses diversas con distintas ópticas y encuadres. Al final, entendemos que el rostro cejijunto y de mirada reflexiva del arquitecto salmantino no demanda, en su honestidad y franqueza castellana, de nada más. Por algo Barthes termina de condensar su ensayo en el término ‘aire’, aquello que con evidente naturalidad expresa mejor y moralmente la esencia de la identidad no forzada: “el aire es así la sombra luminosa que acompaña al cuerpo; y si la foto no alcanza a mostrar ese aire, entonces el cuerpo es un cuerpo sin sombra”¹⁶. El retrato alcanza así su clímax, cuando axiológicamente no ofrece dudas sino certidumbres.

Los retratos de Paco Gómez no pertenecen a la obra que él mismo consideraba de autor —el material que personalmente positivaba— ni al trabajo fotográfico de arquitectura pura. Si bien surgen a raíz de este menester, es decir, el de documentar proyectos para la revista *Arquitectura*, sus retratos no tienen el lirismo de sus fotografías tanto artísticas como arquitectónicas. Gómez no se sentía cómodo con el reportaje social. Quizá el mencionado recatamiento, su discreción y timidez, le llevaban a mantener una distancia, incluso física, respecto al retratado. No es ya sólo la distancia: el retrato —salvo los primeros planos— interactúa siempre con su escenografía¹⁷. Así, la mayoría de los retratos de Gómez incluyen un escenario donde ubicar y contextualizar al personaje. Empezando por sus autorretratos, en los que él se sitúa como un elemento más de sus omnipresentes muros (Fig. 7), se posiciona generalmente a una distancia notable, acostumbrado quizá a las ópticas angulares de arquitectura más que a los teleobjetivos que podrían acorralar al rostro. Algunos de sus retratos se realizan en el contexto de una entrevista, de forma que la fotografía es más gestual y natural al solidificar retazos de un diálogo en el que el fotógrafo no participa.

Ocurre así, por ejemplo, en las series realizadas en 1968 al propio Carlos de Miguel o a Secundino Zuazo (Fig. 8). Otros arquitectos aparecen situados en un contexto reconocible, en el taller o en su estudio. Cano Lasso es retratado en su proyecto del Centro de Comunicaciones de Buitrago, sentado en una silla y con aire de nobleza en un espacio neutro y moderno.



8



9

Su porte, de hombre sobrio y elegante, concuerda con el ideario del retrato. Igualmente, la compostura añeja de Secundino Zuazo casa con el espacio cargado y densificado por las paredes oscuras, los cuadros moldurados y el sofá chéster. En otras ocasiones, ante la falta de un escenario explicativo, se recurre a poner en primer plano elementos del imaginario arquitectónico –los planos enrollados del estudio o el propio tablero de trabajo– como en los retratos de Manuel Barbero, Luis de Miguel o Antonio Fernández Alba (Fig. 9)¹⁸.

El retrato se ornamenta desde el escenario y el contexto pero, en ocasiones, también a través de la vestimenta. “El continuo espacial desde la perspectiva de la cámara recubre el fenómeno espacial del objeto conocido, la similitud con él desfigura los contornos de su ‘historia’”, escribe Siegfried Kracauer. En el fondo, para no confiarlo todo al rostro, se complementa la personalidad desde la representación: el espacio, las cosas y la vestimenta contribuyen, junto con el gesto o la pose, a la caracterización. ¿Acaso se hace necesaria esa escenificación para conocer algo más de lo que cuenta el rostro? ¿Qué aporta la aparición del personaje, el arquitecto, en su estudio de trabajo, sobre su mesa de trabajo rodeada por planos? La codificación aditiva del contexto contribuye, si es caso, a entender el retrato como una narrativa y un ensayo visual de corte literario: no sólo nos habla del personaje sino de un personaje que actúa y dicha interacción de índole fenomenológica constituye acaso un ornamento tan rico como innecesario para desenmascarar al personaje.

Armado con la cámara, el fotógrafo agrade al retratado y le obliga a desdoblarse –mediante el parecido de la imagen– en realidad y apariencia. Escribe Barthes: “Cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de ‘posar’, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen”¹⁹. En este sentido, la sesión de retratos de Paco Gómez a Fullaondo es significativa en su dispersión, acaso como si el fotógrafo estuviera pinchando una y otra vez en hueso. Prueba primero a situar al personaje en sus muros, en el umbral de una puerta o más allá, en otro estancia continua. Poco a poco, Gómez parece perder el miedo y tras arrinconar al arquitecto en su mesa de trabajo, decide enfrentarse con el rostro. Intimidado, Fullaondo posa (Fig. 10). Su rostro se difumina en su alopecia y

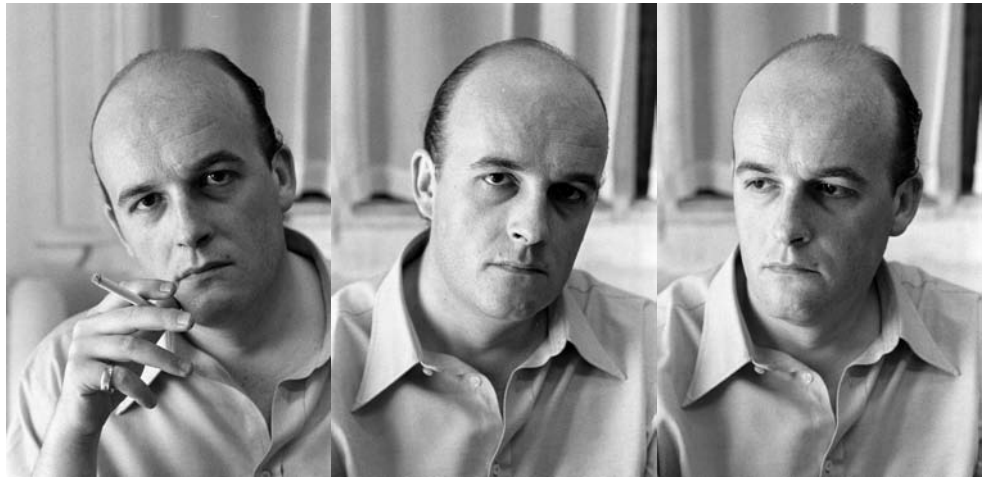
Fig. 8. Retrato de los arquitectos Carlos de Miguel, Julio Cano Lasso y Secundino Zuazo (1968). (© Paco Gómez / Fundació Foto Colectania).

Fig. 9. Retrato de los arquitectos Manuel Barbero (1970), Luis de Miguel (1971) y Antonio Fernández Alba (1972). (© Paco Gómez / Fundació Foto Colectania).

18. El mismo recurso es utilizado en la portada del número doble de *Nueva Forma* dedicado al estudio de arquitectura conducido por Fernando Higueras y Antonio Miró. La pareja es fotografiada con el resto de los componentes del estudio con maquetas, tubos de planos, etc.

19. BARTHES, R., op. cit., p. 38.

Fig. 10. Retrato del arquitecto Juan Daniel Fullaondo, 1972. (© Paco Gómez / Fundació Foto Colectania).



en unos ojos pequeños, hundidos y tristes. Por eso se siente obligado a ornamentar el retrato levantando una ceja o gesticulando con un cigarro, liturgias que nos hablan de esa tensión irresuelta de quien asiste –como apunta Barthes– a la plasmación de una apariencia, a la construcción de una máscara que los demás puedan dar por aceptable. El buen retrato aspira, sin embargo, a no generar la máscara del simulacro sino a eliminarla: saca la esencia del retratado al coincidir con el ‘yo’, transformando así el sujeto en objeto. Quizá la obsesión imposible del fotógrafo retratista sería la de plasmar con la cámara la caricatura del retratado, entendida ésta no como una simple exageración crítica y amplificada de los rasgos, si no más bien como la concentración enfática y selectiva de las cualidades esenciales del personaje, el modelo añorado, lo que nos gustaría que los demás vieran. Como apunta López-Peláez, “en la búsqueda de lo esencial que la abstracción persigue, y que se halla en el fundamento de las caricaturas, existe necesariamente la referencia a un modelo ideal”²⁰.

Saul Steinberg, obseso y genial escudriñador de la identidad individual a través de sus dibujos caligráficos, protagonizó entre 1959 y 1963 un trabajo en colaboración con la fotógrafa Inge Morath que consistió en retratar a diferentes personajes con máscaras dibujadas sobre cartón o sobre bolsas de papel²¹. El satírico trabajo resulta revelador de cuánto un retrato no es sino la representación enmascarada, teatral y amanerada de aquello que queremos ser o los demás quieren ver en nosotros. El verbo que empleaban Morath y Steinberg para su particular proyecto es significativo, *to impersonate*, que traducido sería ‘hacerse pasar por’. Un retrato es justamente eso, hacernos pasar por nosotros mismos, representarnos. La anestésica máscara, como el disfraz, nos envuelve y nos representa en sociedad, al tiempo que nos deja desnudos frente a nuestro yo. “Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquél que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte”²². Retratar es de esta manera un constructo impostor, una suerte de tarea imposible, fallida en su mismo planteamiento. En el retrato hay tantas sorpresas como matices esconde la coreografía gestual de un rostro humano como catalizador de estados de ánimo o como lienzo para plasmar las cicatrices que confiere el paso del tiempo. La escritora danesa Isak Dinesen, retratada también magistralmente por Richard Avedon en 1958, apunta: “En verdad llevamos máscaras según vamos envejeciendo, las máscaras de nuestra edad, y los jóvenes creen que somos como parecemos, lo cual no es el caso”. Cajal decía, sarcásticamente, que la vejez despersonaliza, porque lo más parecido a nuestra calavera es justamente otra calavera.

20. LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel, “Caricaturas”, en *Circo*, n. 26, 1995, p. 10. Véase también, a este respecto, GOMBRICH, E. H. y KRIS, E., *Caricature*, King Penguin, London, 1940.

21. Cfr. MORATH, Inge, *Saul Steinberg Masquerade*, Viking Studio, New York, 2000.

22. BARTHES, R., op. cit., p. 42.

23. Los autores del artículo quieren agradecer a Beatriz García Posadas, directora de la Biblioteca de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valladolid, la generosa ayuda y colaboración para acceder y seleccionar el material documental inédito presente en el Legado de la revista *Nueva Forma*.

LOS RETRATOS EN *NUEVA FORMA*: DOCUMENTACIÓN Y REIVINDICACIÓN

El posado fotográfico es, por tanto, una suerte de coreografía ceremonial donde cada foto es simplemente una pequeña variación de la anterior pero donde ese pequeño gesto, esa mueca, esa mirada acaba por ser determinante. La secuencia fotográfica de Claude Parent y Paul Virilio (Fig. 11) para el número 25 de *Nueva Forma*²³ ejemplifica la preocupación por elegir la instantánea adecuada, aquella que, siguiendo con la nomenclatura de Barthes, tiene *punctum*, algo que atraiga e impacte al observador. Pero al mismo tiempo, pone de manifiesto una intención comunicativa y una interpretación buscada. Los fundadores del grupo experimental y utópico *Architectura Principe* posan serenos e impávidos con traje negro y camisa blanca, entrecruzando sus miradas en una ubicación abstracta de límites irreconocibles. Cuando fotografías como estas



Fig. 11. Pierre Bérenger, hoja de contactos con la secuencia de retratos de Claude Parent y Paul Virilio (© Legado *Nueva Forma*, Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Valladolid) y portada definitiva del número 25 de la revista *Nueva Forma*, (febrero 1968).

Fig. 12. Retratos de Fernando García Mercadal y José Manuel Aizpurúa en las portadas de los números 69 (octubre 1971) y 33 (octubre 1968) de la revista *Nueva Forma*.

11



12

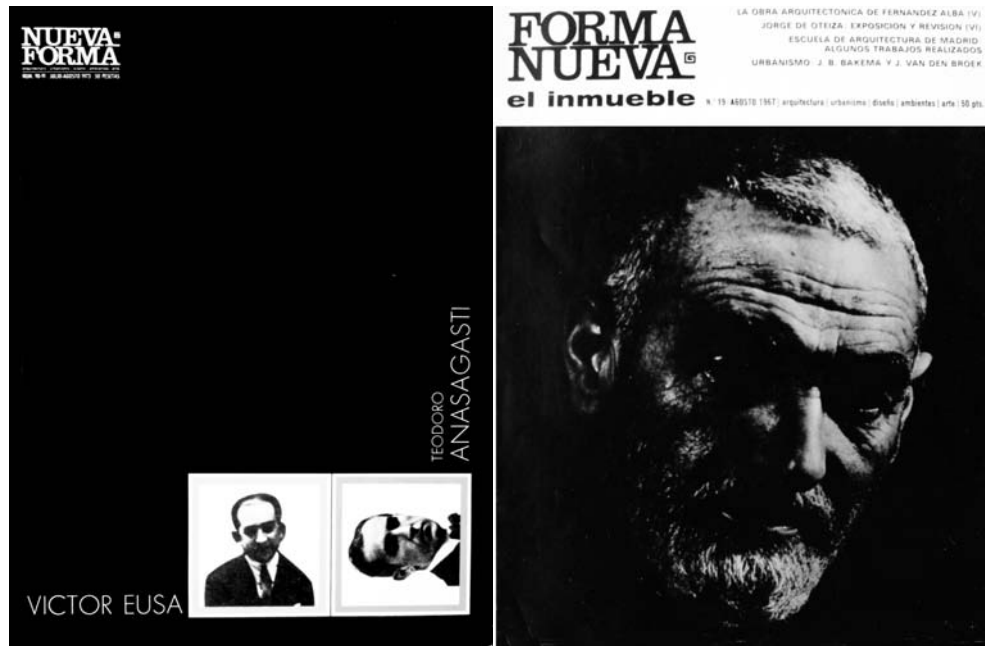
caen en manos de Juan Daniel Fullaondo para ser publicadas, la imagen se ve sometida a otro nivel de interpretación que va más allá de la necesidad de poner cara a un artista, a un escritor o a un arquitecto. El retrato es necesario para clasificar, encasillar, indexar, ordenar, relacionar, y, a posteriori, identificar cognoscitivamente la naturaleza de las obras con la esencia caracterológica que nos desvela el retrato publicado. El observador se queda finalmente tranquilo tras verificar la asociación: *este*, el retrato, es *este*, el personaje, el mito.

Esta necesidad de clasificar y ‘poner cara’ al mito moderno fue la principal característica de las portadas de *Nueva Forma*. Si bien si existen algunas portadas austeras, como la de Coderch o la de Parent y Virilio, en la mayoría de ellas la fotografía utilizada se encuentra sometida a una manipulación que infiere una interpretación de dicha imagen. Fullaondo trata así de desbrozar y personalizar un determinada interpretación hacia el lector, como él mismo sugiere: “La actuación de una entidad publicista, no puede, no debe, limitarse a una crónica de la realidad inmediata. La necesidad informativa, el testimonio directo, debe ir lógicamente contrabalanceada de una función orientadora y crítica del panorama cultural”²⁴. Para Fullaondo, por tanto, resulta fundamental identificar al *quien* de la arquitectura. Se entiende mejor la obra cuando se coteja mediante el retrato la identidad fisonómica del creador o, mejor aún, cuando conectamos la información que transmite la expresión del rostro con la intersubjetividad del personaje.

24. FULLAONDO, Juan Daniel, “Jorge de Oteiza, escultor”, *Forma Nueva-el Inmueble*, n. 14, marzo 1967, p. 12.

Fig. 13. Retratos de Víctor Eusa y Teodoro Anasagasti en la portada del número 90-91 (julio-agosto 1973) de la revista *Nueva Forma* y de Jorge Oteiza en el número 17 de la revista *Forma Nueva-el Inmueble* (agosto 1967).

Fig. 14. Retratos de Eduardo Torroja y Alberto del Palacio en las portadas de los números 32 (septiembre 1968) y 60-61 (enero-febrero 1971) de la revista *Nueva Forma*.

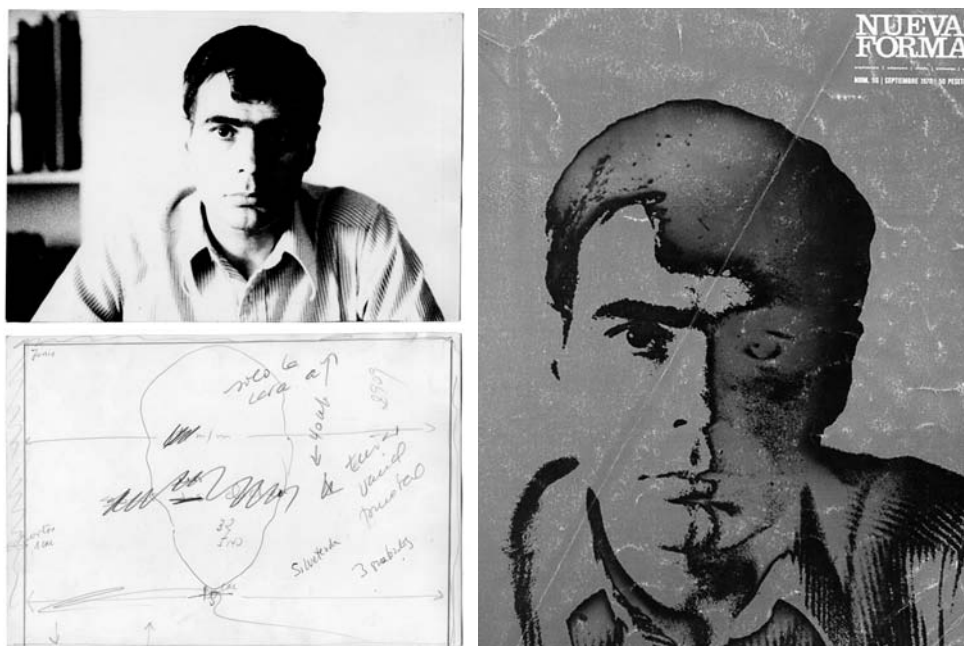


13



14

Sin embargo, en otras ocasiones, los retratos empleados en las portadas representan una mera copia del retratado para levantar acta de su existencia en un tiempo y en un lugar. Impresos y manipulados en la revista, los retratos pierden su bonhomía y se adornan de la tensión dialéctica que ofrece el discurso interpretativo, historiográfico o teórico, de la propia revista. Por ejemplo, *Nueva Forma* dedicó varios volúmenes a reivindicar una mayor atención a la labor de los Grupos Centro y Norte del GATEPAC, como contrapunto a la revalorización del Grupo Este que en 1970 emprendió Oriol Bohigas. Se explica así la aparición en portada de un pequeño retrato enmarcado de un jovial y joven Fernando García Mercadal o una instantánea de José Manuel Aizpurúa en otra portada que rememoraba la nostálgica llegada del arquitecto vasco al Congreso del CIRPAC en 1932 (Fig. 12). Igualmente, otros números monográficos como el dedicado a Víctor Eusa y Teodoro Anasagasti o al escultor Jorge Oteiza venían a reivindicar, retrato en mano, un mayor interés por la labor de los artistas y arquitectos vasco-navarros como foco cultural del país (Fig. 13). Otros números lanzaron miradas a focos de modernidad alter-

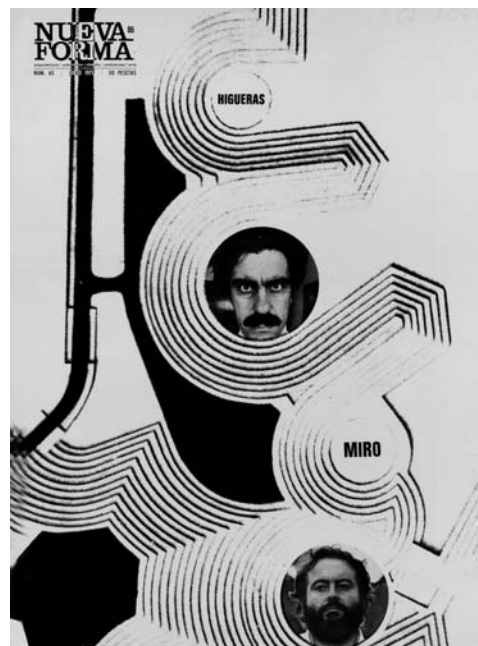


15

nativos en la arquitectura española. Figuras no disciplinares como Eduardo Torroja o Alberto del Palacio (Fig. 14) fueron portada de dos números monográficos que proponían una revalorización del papel de la técnica en la evolución de la arquitectura española.

En continuidad con aquél proceder incoado décadas antes por la Bauhaus²⁵, estas portadas de retratos de *Nueva Forma* se diseñan mediante una intensa manipulación gráfica y fotográfica, representando la solidificación visual de una particular interpretación. El retratado es aquel, y no otro, que Fullaondo quiere mostrar. Las diferentes portadas no persiguen la obtención de una buena imagen, bella, sino una nueva, original y creativa forma de mostrar al personaje objeto de estudio. Las fotografías manipuladas –no necesariamente de buena calidad técnica– suelen ser abstractas y puras, haciendo prevalecer la fuerza constructiva de los elementos morfológicos del rostro o la cabeza, por un lado, pero sobre todo se manipulan aportando un nuevo encuadre, unos claroscuros inexistentes, un nuevo perfilado de las sombras u ofreciendo un collage sugerente. “Solo la cara (...) silueteada”: las indicaciones escritas en el reverso de la fotografía original de Antonio Fernández Alba evidencian explícitamente el argumento gráfico del diseño de la portada del correspondiente número monográfico de *Nueva Forma* (Fig. 15). El rostro queda así impreso sobre un intenso fondo verde cardenillo, una manipulación de color y contraste similar también, por ejemplo, a la que se aplica sobre la fotografía original de Oteiza (Fig. 13) a fin de tensionar su agria personalidad y presentar a un intelectual apesadumbrado ante su incompreensión. También el perfil de Torroja (Fig. 14), fuertemente contrastado con un fondo negro, destila una mirada técnica, tajante, conclusiva, segura e impávida. Otros retratos, como los de Fernando Higuera y Antonio Miró, son sometidos a un mayor nivel de manipulación gráfica, insertados formalmente en la propia planimetría de uno de sus proyectos (Fig. 16).

La necesidad de construir un mito, una imagen –falsa o verdadera–, de nuestra idealizada y característica interpretación de un personaje supone una nueva dimensión en la exploración de este. ¿Qué nos ofrece esta dialéctica entre el poder de autenticación y poder de representación? Susan Sontag apunta ciertas claves: “La sabiduría esencial de la imagen fotográfica afirma: ‘Esa es la superficie. Ahora piensen qué hay más allá, cómo debe ser la realidad si esta es su apariencia’. Las fotografías, que en sí mismas no explican nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía”²⁶. Suponiendo que el retrato autentifique o que “la foto posea una fuerza constativa”²⁷ estas imágenes en las portadas de *Nueva Forma* no hacen sino abrir una nueva página a la especulación, son una puerta abierta a la reflexión y a la interpretación de lo que fue la trayectoria vital de sus protagonistas. Tal y como explicó Proust: “No somos una identidad constituida en materia, idéntica para todos, que cada uno puede examinar como una lista de especificaciones o un testamento; nuestra personalidad social es una creación del



16

Fig. 15. Enrique Martín, retrato original de Antonio Fernández Alba (© Legado *Nueva Forma*, Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Valladolid) y portada del número 56 de *Nueva Forma* (septiembre 1970).

Fig. 16. Fernando Higuera y Antonio Miró. Portada del número 65 (junio 1971) de la revista *Nueva Forma*.

25. Cfr. AA.VV., *Bauhaus photography*, The MIT Press, Cambridge, 1985.

26. SONTAG, S., *Sobre la fotografía...*, cit., p. 32.

27. BARTHES, R., op. cit., p. 137.

pensamiento de otras personas”²⁸. En los artículos críticos de *Nueva Forma* latía la cuestión sobre la construcción de la historia de la arquitectura. Juan Daniel Fullaondo se planteaba: “¿Debe ser la marea anónima de edificaciones que construyen el paisaje de nuestras ciudades, las realidades construidas que se sitúan en la punta de lanza del progreso arquitectónico o las intuiciones e ideas dibujadas condenadas a morir en el papel?”²⁹. Su impulsivo rechazo a las construcciones históricas sustentadas en una serie de ‘excepciones’ arquitectónicas elegidas por un sujeto ajeno en favor de una historia escrita a través de la trayectoria vital de sus autores, propició un acercamiento biográfico y psicológico a los arquitectos publicados en la revista. Una mirada que dio lugar al uso del retrato como muestra de la conciencia de la propia identidad de cada autor³⁰. El rostro de cada uno de ellos era la única imagen donde todas las ideas dibujadas, construidas o visionadas, encontraban un lugar común.

Con distintos registros, para Fullaondo –como para Paco Gómez o José Antonio Coderch– el retrato es esencialmente comunicación. Como ha explicado Gerardo Mosquera³¹, el retrato fotográfico, el signo, interpela e intercambia información, une puntos al asociar –en un contexto y un tiempo– las connotaciones simbólicas o icónicas que evidencia el rostro con los arquetipos y prejuicios que cabría esperar del responsable de una determinada obra. El retrato como comunicación es la búsqueda de la autenticidad mediante una coreografía semiótica entre significativo y significado, entre el rostro que vemos y la esencia que intuimos. Retratar es así hacer visible lo invisible, es desmenuzar el parecido. La visión moderna encontró en la nueva objetividad uno de los principales rasgos de su renovador impulso. Mientras que los objetos, retratados en su aislamiento, decantan la esencia de su forma y por tanto de su belleza es difícil pensar que puede haber un retrato personal objetivo: podemos clasificar o enjuiciar el rostro por su belleza formal, pero la persona es en su esencia más importante por lo que no vemos –lo subjetivo– que por aquello que nos revela físicamente las facciones de su rostro. Lo dice Diane Arbus: “Una fotografía es un secreto acerca de un secreto. Cuanto más te dice menos sabes”. El retrato es así paradójico y metafórico, la solidificación visual de un misterio, quizá, como la propia arquitectura.

28. PROUST, Marcel, *The remembrance of Things Past*, (trad. C. K. Scott-Moncrieff), Londres, 1925, p. 23.

29. FULLAONDO, Juan Daniel, “Las tres historias”, *Forma Nueva-el inmueble*, n. 15, abril 1967, p. 16.

30. Sobre el tema de Identidad en el retrato fotográfico cfr. MARTÍN, Alberto, “Rostro, cuerpo, identidad”, en AA.VV., *De lo humano. Fotografía Internacional 1950-2000*, Turner, Junta de Andalucía, Madrid, 2008.

31. Cfr. MOSQUERA, Gerardo (ed.), *Interfaces. Retrato y comunicación*, PHEBooks, La Fábrica Editorial, Madrid, 2011.

Iñaki Bergera Serrano. Arquitecto y Doctor por la ETSAUN en 1997 y 2002. Becado por la ‘La Caixa’, en 2002 se graduó con Premio Extraordinario en el MDes de Harvard. Su tesis fue publicada por la Caja de Arquitectos (2005) y obtuvo el Premio de Cultura del COAVN (2007). Ha sido Profesor de Proyectos en la ETSAUN (1997-2006) y en la ESAYA de Madrid (2007-2009) y desde 2009 es Profesor Contratado Doctor en la Escuela de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad de Zaragoza (EINA). Es especialista en arquitectura moderna española y recientemente centra su investigación en temas relativos a arquitectura, fotografía y paisaje urbano. Ha publicado y editado numerosos libros y contribuido a más de 10 congresos internacionales. Ha comisariado exposiciones y participado en varios proyectos de investigación nacionales e internacionales perteneciendo actualmente al grupo PUPC de la EINA.

Lucía C. Pérez Moreno. Es arquitecta por la ETSAUN en 2003, donde obtuvo el Premio Extraordinario Fin de Carrera y el Segundo Premio Nacional de Estudios Universitarios. En 2008 se graduó en el Master of Science in Advance Architectural Design en la Graduate School of Architecture, Planning, and Preservation (GSAPP) de Columbia University. Ha llevado a cabo investigaciones en la Aalto University (Helsinki, Finlandia) y el Politécnico di Milano. Actualmente desarrolla su Tesis Doctoral, un análisis histórico-crítico sobre la revista *Nueva Forma*, en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid (ETSAM) y participa en el proyecto de investigación PUPC ‘Paisajes urbanos y proyecto contemporáneo’ de la EINA y en el PIUNA ‘Huarte, mecenas de la Arquitectura y del Arte español del s. XX’ de la ETSAUN. Desde 2008, es profesora ayudante en el área de Composición Arquitectónica en la EINA.

LAS REVISTAS DE ARQUITECTURA (1900-1975): CRÓNICAS, MANIFIESTOS, PROPAGANDA

Héctor García-Diego

Con el título Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda se celebró la pasada primavera (2012) la octava edición del ya tradicional Congreso Internacional Historia de la Arquitectura Moderna Española en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra. Una escuela perfectamente engalanada para la ocasión, recibía al gran número de investigadores e historiadores que decidieron participar en este foro de debate, el mayor que nunca se hubiera congregado para tal acontecimiento. Y es que los congresos de Pamplona han logrado hacerse un hueco significativo en el calendario del historiador de la arquitectura, tanto a nivel nacional como internacional, por méritos propios.

Palabras clave: *Revistas de Arquitectura, crónicas, manifiestos, propaganda*

Keywords: *Architectural magazines, chronicles, manifestos, propaganda*

Examinar revistas es una tarea habitual del historiador, más si cabe en el ámbito de la arquitectura, donde el contenido visual periódico adquiere un relieve mayúsculo. Sin embargo, el ejercicio se ve envuelto inevitablemente por la 'bidimensionalidad' del propio medio, el cual representa la realidad y es realidad en sí misma. Lo que es, precisamente, la misma paradoja que espolea y paraliza al investigador en todos los ámbitos. Por ello, contemplar las revistas de arquitectura del siglo pasado significa asomarse a través de una ventana bien definida a los hechos que se sucedieron; pero significa también evaluar y analizar las características de dicha ventana, sus dimensiones y orientación. Lo que en conjunto permite comprender algunas de las claves del devenir de la disciplina a lo largo del siglo XX.

Más allá de la pura naturaleza instrumental que presentan las revistas, su estudio arroja luz sobre cuestiones cardinales a la hora de comprender los hechos de uno de los siglos más convulsos —si no el que más— de toda la historia de la arquitectura. Adentrarse en el estudio de la prensa especializada de la época equivale a situarse en el espacio que separa dos espejos enfrentados, en el que uno de ellos —la realidad—, proyecta su imagen sobre el otro —las revistas—, y viceversa, en una repetición infinita que conduce a que ambos espejos acaben conformando la misma imagen. Una imagen cuya existencia es inexplicable sin la acción simultánea de ambos. Por tanto, la percepción y los hechos, lo real y lo mediado, o más bien sus imágenes reales y virtuales, se reflejan incesantemente, rebotando una en la otra, o más bien remitiendo la una a la otra, hasta alcanzar un punto en el que ya no son discernibles.

Esta coalescencia entre el hecho y el relato ha hecho que las revistas hayan jugado un papel determinante. No sólo sirvieron como vehículo para la transmisión de información en el panorama arquitectónico del siglo pasado, sino que además adoptaron un papel crucial en la propia gestación de la etapa moderna. Y así se expuso desde el 'call for papers' del congreso, al considerar que “en los años de la irrupción de la modernidad se convirtieron en medios para fortalecer las convicciones y reafirmar los logros, y cauce ordinario para los manifiestos, la difusión de las ideas y la defensa y exposición de los nuevos principios estéticos y de los logros alcanzados”. Aunque si bien es cierto que tal vez pueda considerarse estos años como la 'época dorada' de las revistas de arquitectura, no es menos la extraordinaria proliferación que han experimentado con los años. En realidad, una bendición y maldición al mismo tiempo, que tal vez haya sido responsable, en cierto grado, de que muchas de las nuevas revistas ya no relumbren como las primeras.

No es de extrañar que, ante la importancia de esta intuida evolución en la naturaleza conceptual de la revista, y dada la ambición con la que esta iniciativa había sido puesta en marcha, se organizara una fase previa al congreso con la intención de conformar un sustrato fértil sobre el que exponer —más adelante y en mejor disposición—, cuestiones más pormenorizadas. Un preludio que, no obstante, estaba plenamente contenido en el congreso y coordinado en él, en una



Fig. 1. *Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda*. Portada de las “Actas Preliminares” en donde se recogen las ponencias y comunicaciones que participaron en la fase final celebrada en Pamplona.



2

Fig. 2. *Revistas de arquitectura: representaciones urbanas y paradigmas disciplinares en la arquitectura moderna*. Cartel promocional del simposio preliminar celebrado en la Pontificia Universidad Católica de Chile el 4 y 5 de octubre de 2011.

Fig. 3. *What Happened to the Architectural Manifesto?* Cartel promocional del simposio preliminar celebrado en Columbia University el 18 de noviembre de 2011.



3

1. Este tipo de simposio preliminar al congreso en colaboración con Columbia University ya había sido ensayado dos años antes con motivo del anterior congreso. El éxito de aquella intensa jornada de debate, por aquél entonces circunscrita al tema de “Los Viajes del Arquitecto” obtuvo el fruto añadido de la publicación conjunta en la que se recogían las diferentes aportaciones. Cfr. AA.VV. (Ed. Craig Buckley, Pollyana Rhee), *Architects' Journeys*, GSAPP Books / T6 Ediciones, New York / Pamplona, 2011.

2. La fase final del congreso quedó configurada en dos partes diferenciadas. En la jornada del 3 de mayo se desarrolló bajo el título ‘Las revistas y la génesis de la arquitectura moderna’, centrándose las presentaciones en el estudio del concepto de revista de arquitectura, a su misión y objetivos, a los contenidos –tanto los reales como los deseables o pretendidos–, a su carácter –artístico, estético, reflexivo-conceptual o técnico–, a su autoridad y a su valor documental. El segundo panel del congreso, titulado ‘La arquitectura española y las revistas’, tuvo lugar al día siguiente. A lo largo del día se visualizaron diferentes estudios e investigaciones acerca del papel que las revistas de arquitectura desempeñaron en la formación y maduración de la arquitectura española moderna. Los paneles se completaban cada día con la lectura de una selección de comunicaciones de manera simultánea.

fructífera sucesión de acontecimientos que ha venido a dotar a la iniciativa de un movimiento sostenido y prolongado, adquiriendo una inercia que ha sido responsable, en gran medida, del éxito de participación cosechado en la fase final celebrada en Pamplona.

Por lo que las sesiones llevadas a cabo en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra entre los días 4 y 6 de mayo vinieron a suponer la culminación a un largo proceso de maduración, iniciado precisamente dos años antes, justo al término del congreso anterior con el anuncio del tema de la siguiente edición. Entonces, tras una magistral conferencia de clausura a cargo de Beatriz Colomina, José Manuel Pozo tomaba la palabra para invitar a todos los presentes a participar en el siguiente congreso que, al poco tiempo, ya recibiría el aludido título *Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda*.

Tras el lanzamiento del tema de investigación, se puso en marcha la organización de un simposio de reflexión previo previsto para octubre del año siguiente (2011) en la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Santiago de Chile. La jornada pretendía abordar algunas de las cuestiones primeras –y genéricas– en torno al concepto de revista. El seminario fue organizado por la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra junto a la homónima de la Pontificia Universidad Católica de Chile y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes del Gobierno de Chile, y se celebró bajo el título *Revistas de Arquitectura: Representaciones urbanas y paradigmas disciplinares en la cultura moderna*. Además, tuvo la fortuna de contar con ponentes internacionales como Rubén Alcolea y José Manuel Pozo –en representación de la escuela de Pamplona–, junto a Arturo Almandoz, Claudia Costa Cabral, Carlos Eduardo Días Comas y Carlos Quintans. A los que se unieron los chilenos Macarena Cortés, Romy Hecht, Hugo Mondragón, Fernando Pérez, Andrés Téllez y Horacio E. Torrent.

Un mes después, sería el Avery Hall de la GSAPP de Columbia, en Nueva York, el escenario en el que se desarrollaría el segundo acto de esta función. La fructífera relación entre ambas escuelas de arquitectura dio origen a un *workshop*¹ de marcado carácter reflexivo, esta vez atinadamente orientado sobre la perspectiva histórica de los manifiestos de arquitectura. Con el título *What Happened to the Architectural Manifesto?*, el aludido *workshop* contó con la participación de expertos de contrastado prestigio internacional, como Craig Buckley, Beatriz Colomina, Peter Eisenman, Carlos Labarta, Jeffrey Schnapp, Felicity Scott, Bernard Tschumi, Anthony Vidler, Enrique Walker y Mark Wigley.

A lo largo de las sesiones, pudo constatar el tránsito en los objetivos y contenidos que han experimentado las revistas a nivel mundial a lo largo del siglo pasado. Un proceso evolutivo que quedó perfectamente plasmado, también, a través del programa de conferencias que se sucedieron en la fase final celebrada en Pamplona². En su presentación, Juan M. Otxotorena recalcó la res-



4

ponsabilidad manifiesta de las revistas en el vuelco en la concepción de la arquitectura que se experimentó a comienzos del siglo XX, en la etapa conocida como 'heroica', en la que “las revistas se convirtieron en medios óptimos e indispensables para la expansión de los ideales del Movimiento Moderno”. Hasta el punto de que, según afirmó el profesor Otxotorena, podrían llegar a considerarse como “decisivas”, adquiriendo un “intenso protagonismo en el panorama de las vanguardias” y llegando a ser “fundamentales para reafirmar sus logros y fortalecer las convicciones asociadas a ellos”³. Y si Otxotorena recalca lo indispensable de las revistas en la presentación del congreso, la profesora Colomina fue más allá en la conferencia inaugural, al afirmar que “the history of the avant-garde in art, in architecture, in literature can't be separated from the history of its engagement with the media. And it is not just because the avant-garde used media to publicize their work. The work simply didn't exist before its publication”⁴.

Y es que resulta innegable la complicidad existente entre medios de comunicación y los nuevos conceptos artísticos en las primeras décadas del siglo pasado. Los editores y arquitectos debían ser presa de la contradictoria sensación de vértigo y excitación que conlleva recorrer caminos nunca antes andados. Ejemplificaría esta situación la figura de Richard Neutra, como bien presentó Rubén A. Alcolea en la primera jornada del congreso. El profesor Alcolea trajo a colación el paradigma de un arquitecto especialmente concienciado con la importancia de los medios de comunicación, con especial relevancia en sus primeros años. Por un lado, Neutra encarnaría el ejemplo de la fascinación del hallazgo de una nueva manera de hacer, esta vez a través del descubrimiento personal de los Estados Unidos: “La intensidad con la que Neutra describe todos estos aspectos relacionados con el progreso de la sociedad estadounidense hace que sus textos se alejen de aspectos arquitectónicos. Son pues las crónicas de un arquitecto en un mundo nuevo que, a la vista de un Europeo, se ofrecía como el paraíso del desarrollo”⁵. Pero por otro, el arquitecto de origen austriaco comprendería que el potencial del medio escrito va más allá de la mera crónica o relato opinado, para poder llegar a ser soporte para los nuevos conceptos. Así se desprendería de la genial publicación *Wie Baut Amerika?*, la cual “se convirtió quizá en uno de los primeros manifiestos arquitectónicos americanos, si es posible considerarlo así, alcanzando una gran influencia y repercusión sobre todo en Europa”⁶.

Si en el contexto internacional, este cariz audaz y brioso de las revistas se dio con mayor incidencia a principios de siglo, el caso español muestra que, quizá, el momento de mayor esplendor desde esta perspectiva se diera a partir de la década de los cincuenta. Según esto, cobra especial relevancia la conferencia de José Manuel Pozo titulada “Una historia de 1962. *Werk* descubre a Ortiz-Echagüe y Ortiz-Echagüe les descubre España”⁷, como muestra del sentido prototípico que una revista, incluso un solo número, puede llegar a alcanzar. Si en el caso descrito anteriormente era la libreta del viajero la que relataba los descubrimientos de un 'Nuevo

Fig. 4. El Aula Magna de la Escuela de Arquitectura fue el escenario donde se desarrolló la mayor parte del programa del congreso.

3. OTXOTORENA, J. M., “Presentación. Arquitectura y revistas, modernidad y publicística”, en AA.VV. (Coord. POZO, J. M.; GARCÍA-DIEGO, H.; GARCÍA, I.) *Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas manifiestos propaganda*, T6) Ediciones, 2012, p. 9.

4. La cita podría traducirse de la siguiente manera: “La historia de las vanguardias en arte, en arquitectura, en literatura es inseparable de su compromiso con los medios de comunicación. Y no sólo se debe a que las vanguardias usaran los medios para divulgar su trabajo. Sus obras simplemente no existían antes de su publicación”, COLOMINA, B., “Little magazines: small utopia”, en AA.VV., *Las revistas de arquitectura...*, cit., p. 13.

5. ALCOLEA, R. A., “La construcción de un mito: Richard J. Neutra en Europa”, en AA.VV., *Las revistas de arquitectura...*, cit., p. 31.

6. *Ibid.*, p. 25.

7. POZO, J. M., “Una historia de 1962. *Werk* descubre a Ortiz-Echagüe y Ortiz-Echagüe les descubre España”, en AA.VV., *Las revistas de arquitectura...*, cit., pp. 53-66.



5

Fig. 5. *Werk 6/62. Un retrato de España*. Portada de la edición facsímil del mítico número de la revista suiza del año 62.

Fig. 6. *Exposición Werk 6/62. Un retrato de España* en el vestíbulo de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Pamplona.

8. José Manuel Pozo no dudó en señalar esta cuestión: “Si a comienzos de los cincuenta diversos arquitectos españoles obtuvieron galardones importantes en el extranjero, (...), sin embargo pienso que podemos decir que la presentación en sociedad de la arquitectura española se produjo en la década siguiente, a comienzos de los años sesenta, por obra de César Ortiz-Echagüe, a través de la revista *Werk*, con un efecto definitivo fuera y dentro de España que él mismo ni intuía cuando se ofreció a esa revista como corresponsal en 1961 tras el éxito alcanzado en sus conferencias en Alemania”. POZO, J. M., “Una historia de 1962...”, cit., p. 54.

9. No en vano, Ortiz-Echagüe participó en la fundación de la Escuela de Arquitectura de Pamplona, ha legado su archivo completo a los fondos de la Universidad y, aún hoy, y siempre que las circunstancias lo permiten, participa activamente en la docencia e investigación del centro.

10. Esta feliz efeméride contribuyó a la puesta en marcha de la reedición, entendiéndose que se trataba de un acto justo de reconocimiento. Así lo señalaba su editor, José Manuel Pozo en la introducción: “esta reedición tiene carácter de homenaje y un poquito de reconocimiento tardío hacia quienes sacudieron entonces el corazón de Europa con sus obras, asombrando a todos con los frutos de su juvenil entusiasmo”. POZO, J. M., *Werk 6/62 Un retrato de España*, T6) Ediciones, Pamplona, 2012, p. IV.

11. Valga como ejemplo la correspondencia mantenida con Lucius Burckhard, director de la revista en la época. En una de estas cartas, conservadas en el Archivo General de la Universidad de Navarra, puede leerse cómo se tomó la decisión de elaborar un monográfico español: “Después de haber tenido ciertos reparos respecto a la publicación de un número sobre España por el hecho de que una parte de la anterior generación de arquitectos y de críticos de arte no están dispuestos a olvidar tan pronto el pasado, la selección a la que llegamos nos convenció de que podíamos afrontar el monográfico con segura conciencia”.



6

Mundo', en esta ocasión el sentido sería a la inversa, y tendrá que ser un auténtico abanderado español el encargado de lanzar la arquitectura moderna que se venía realizando en su propio país desde hacía años a los focos de la escena internacional. A lo largo de su intervención, el profesor Pozo tuvo ocasión de rememorar la afortunada colaboración de César Ortiz-Echagüe en la revista *Werk*, cuya labor desinteresada y rigurosa dio lugar al mítico número monográfico sobre arquitectura española 6/62, ejemplar primero –y prácticamente único–, en la “presentación en sociedad”⁸ de la arquitectura moderna en la escena internacional.

Tan feliz episodio de la arquitectura moderna española debía ser puesto en valor en el congreso, máxime cuando su protagonista, César Ortiz-Echagüe, encarna a uno de los arquitectos más queridos y cercanos a la escuela de Pamplona⁹. De ahí que el escenario del congreso se viera acompañado por una magnífica exposición en la que se evocaba justamente cincuenta años después¹⁰ –principalmente a través de la reproducción de las fotografías de la época y la traducción de los textos–, el espíritu de tan franca puesta en valor de la arquitectura moderna española. Y lo que es más, en la gestación de la exposición colaboró el propio Ortiz-Echagüe proporcionando información de primera mano –especialmente interesante fue la epistolar, mediante la cual pudo apreciarse con claridad meridiana las vicisitudes que dieron origen a la revista–¹¹, de modo que pudieron reunirse todas las obras nominadas por el arquitecto español para la edición del número, a pesar de que muchas de ellas no fueran finalmente incluidas.

Pero aún hay más. La exposición se completaba con la publicación de una edición facsímil del número¹². Una reedición que ha venido a demostrar tanto la vigencia y valor de una arquitectura resistente al paso del tiempo, como la calidad de una publicación cuidada, minuciosa y plenamente consciente de sus objetivos. No obstante, tal vez la aportación más reveladora de este ejercicio consista en la recreación efectiva del complejo proceso de elaboración de una revista. Por lo que la pertinente investigación, como ya se ha dicho supervisada por el propio Ortiz-Echagüe, ha aportado una visión práctica y real del complejo mundo editorial de la época, lo que ha significado un complemento de un enorme efecto multiplicador para el éxito del congreso.

Pero si en esta época, de puertas hacia afuera, la actividad editora del caso español la protagonizaban pequeños pero brillantes puntos de luz aislados, el panorama interno podría considerarse más confuso y ecléctico. Con el país inmerso en un proceso de transformación evidente, el papel *couché* especializado no podía dejar de reflejar esa tensión. La intervención de Antonio Pizza dio testimonio de ello, al hacer hincapié sobre la condición propagandística de las revistas españolas de la época. Para Pizza, este valor añadido pudo incluso llegar a ser responsable en alguna medida del cambio de tendencia en las revistas, lo que pudo producirse una vez que las autoridades comprendieron que el arte moderno “no podía dañar los intereses del régimen; al



Fig. 7. Relación de los ponentes principales del congreso (de izquierda a derecha y de arriba a abajo): Beatriz Colomina, José Manuel Pozo, Horacio Torrent y Maristella Casciato, Víctor Pérez Escolano, Rubén A. Alcolea, Carlos Labarta, Mark Wigley, Juan Miguel Otxotorena, Antonio Piza.

7

contrario, servía para crear una impresión superficial de liberalidad cultural, propulsora de acercamientos diplomáticos enfocados a un 'filoamericanismo' que también se reflejaba, con total evidencia, en la propaganda de este período"¹³.

Paradójicamente, la conferencia de Víctor Pérez Escolano venía a representar una posición simétrica con la de Piza. El profesor Escolano, en su intervención del viernes, vino a presentar algunas de las revistas más 'oficialistas' de la época. Empero la actividad de estas publicaciones adquirió una profundidad mayor de la que *a priori* pudiera concedérsele, reuniendo a profesionales de gran capacidad, y generando una producción de contenidos que, en contra de lo esperado, en un gran número de los casos se reducían a conocimientos técnicos, ayunos de la propaganda propia del régimen.

Naturalmente, en el caso de España, la singularidad de su contexto incidió en el desarrollo de la prensa especializada. Lo que no representaba un fenómeno aislado, sino todo lo contrario. Así se puede desprender de la conferencia de Maristella Casciato, quien describió la situación semejante que se experimentó en la India a lo largo del periodo de descolonización. Con la aparición en la escena del país asiático de las revistas *MARG* (1947) y *DESIGN* (1957), y su relación con la consolidación de las políticas del primer ministro Nerhu, el país se encaminó a su deseada "modernización indigenizada"¹⁴, como la profesora Casciato rememoró de palabras de Gyan Prakash. Casciato llegó a afirmar que estas revistas pasaron a constituir piezas fundamentales en la formación de "la historia intelectual de la India moderna"¹⁵.

En los años que siguieron, las revistas no dejaron de proliferar e interactuar con la arquitectura con una gran intensidad. Así lo evidenció la conferencia inaugural de Beatriz Colomina quien, al presentar la "explosión de pequeñas revistas de arquitectura" que tuvo lugar durante los años 60 y 70, dio muestra de la notable implementación de una nueva "cultura arquitectó-

12. Conviene aclarar que, aunque se trata de una edición que se aproxima en gran medida a la tipología de facsimil, la publicación contiene algunas ligeras modificaciones. Además de la inclusión del relato de Ortiz-Echagüe, se han alterado algunas páginas con la introducción de rótulos también en español –que se suman así a los que presentaba la revista originalmente en inglés y francés–, o la traducción de los textos. Razón por lo que el editor prefiere acuñar el término de "páginas facsimiles", como se refleja en la "Nota del editor" al comienzo del libro. Lo que, por otra parte, no resta un ápice de su valor documental; todo lo contrario, lo completa y actualiza. Cfr. POZO, J. M., *Werk 6/62...*, cit., T6) Ediciones, Pamplona, 2012.

13. PIZA, A., "El desenlace de una cultura autárquica en la prensa nacional e internacional: hacia la IX Trienal en Milán y la I Biental Hispanoamericana en Madrid, 1951", en AA.VV., *Las revistas de arquitectura...*, cit., p. 50.

14. El término exacto rescatado por la profesora Casciato, en inglés, fue "indigenized modernity". CASCIATO, M., "Scienza e arte dell'architettura: due riviste nell'India di Nerhu", en AA.VV., *Las revistas de arquitectura...*, cit., p. 36.

15. "Che costruì la storia intellettuale dell'India moderna", Ibid., p. 39.

nica” en esta época¹⁶. Para la profesora de Princeton University, su aparición en escena supuso un cambio moderadamente generalizado en la orientación de las publicaciones sobre arquitectura y su relación tanto con el artista –protagonista, muchas veces también autor y editor– como con el consumidor final –que en este caso venían a ser, en mayor medida, los editores de otras revistas y no los profesionales del sector. Desde revistas de un perfil más teórico, como *Oppositions*, *Arquitecturas bis* o *Lotus*, hasta las más provocadoras y visuales, como *Archigram* o *Clip Kit*, dieron lugar a un nuevo modo de contar y crear historia.

Algo similar a lo ocurrido en el género del manifiesto. El *dean* de la GSAPP de Columbia, Mark Wigley, puso el broche de oro al congreso con una brillante conferencia de clausura en la noche del viernes, en la que expuso una parte fundamental de los contenidos aparecidos en las revistas del siglo pasado. Wigley sedujo a los asistentes con una exposición razonada sobre lo que han sido y son los manifiestos en arquitectura, sobre sus objetivos y forma. En un recorrido que partía de la mítica síntesis de Le Corbusier recogida en “los cinco puntos”, hasta la multiplicación masiva de manifiestos a finales de siglo, los asistentes pudieron comprobar las particularidades de un género que pese a representar una “llamada para la acción”, en opinión de Wigley, la relación del texto con la acción generada no siempre sería la esperada.

En cualquier caso, y como ha quedado demostrado a través de las diferentes sesiones y conferencias que han nutrido el congreso, la condición trascendental de las revistas –bien como cauce para la expresión de nuevos conceptos, para la constatación de los logros alcanzados o para la propagación de unos determinados ideales– se ha mantenido constante a través de los setenta y cinco años que han acotado el periodo de estudio propuesto por el congreso. Aunque el papel desempeñado haya basculado hacia posiciones, quizá, menos comprometidas –o si se quiere, de un menor liderazgo histórico–, su contribución es innegable, e inalienable de la propia historia de la que forman parte y a la que aspiran a representar.

Sin embargo, más allá de este hecho contrastado, resulta muy complicado extraer conclusiones resolutorias específicas a las diferentes jornadas y eventos que han compuesto el ambicioso programa de casi dos años que ha regido el congreso. A pesar del esfuerzo colosal, a pesar de las más de 30 conferencias¹⁷, con 25 comunicaciones presentadas oralmente, con alrededor de una centena de artículos compilados¹⁸, con más 800 páginas publicadas en las actas, con, además, la elaboración de una exposición y un facsímil añadido, y la reunión de más de 150 ponentes e investigadores procedentes de más de media docena de países¹⁹, no ha sido posible, en absoluto, agotar el tema de estudio. Sin embargo, sí profundizar en el conocimiento de la disciplina del siglo pasado en todos los ámbitos, donar entre todos un rico y provechoso legado oral y escrito, y formar parte de un movimiento ininterrumpido de investigación sobre la historia de la arquitectura moderna que sumará una nueva etapa en el próximo congreso de 2014, esta vez con el tema de las *exposiciones de arquitectura*. Algo que, al menos, merece la satisfacción de todos los que han participado en este evento.

16. Permitase esta traducción a cargo del autor para facilitar la lectura. El texto exacto empleado en inglés: “During the 1960s and 1970s there was an explosion of architectural little magazines which instigated a radical transformation in architectural culture”, COLOMINA, B., op. cit., p. 15.

17. Se han llegado a pronunciar hasta 34 conferencias magistrales: en el simposio de Chile se organizaron 12, 10 en Nueva York y otras 12 en Pamplona.

18. Las actas del congreso recogen 6 ponencias y 89 comunicaciones, repartidas en los dos paneles en los que se dividía la temática del congreso. El primero de ellos, “Las revistas y la génesis de la arquitectura moderna” ha reunido 30 comunicaciones, frente a las 59 contenidas en el apartado “La arquitectura española y las revistas”. Además, a estos datos habría que añadirles en un futuro cercano las publicaciones en proceso relacionadas con los simposios preliminares de Chile y Nueva York.

19. El congreso ha reunido a personas procedentes de Italia, Portugal, Chile, Méjico, Estados Unidos y España.

Durante la celebración del Acto de reconocimiento a la tarea docente y profesional de Javier Carvajal Ferrer, celebrado en Madrid, en el Salón de Actos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, el 29 de octubre de 2010, el director de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra anunció en su intervención la creación del Premio Javier Carvajal con el que se deseaba honrar su memoria, premiando con un galardón bienal que llevase su nombre la coherencia docente y el compromiso en la defensa de la enseñanza correcta de la arquitectura por parte de algún profesional o institución española o extranjera que se hubiese distinguido en ese empeño.

Un año después de ese anuncio se constituyó el Patronato del Premio, que se reunió en Pamplona el XX de diciembre de 2011, y decidió conceder por unanimidad el primer Premio Javier Carvajal a Mr. Kenneth Frampton, profesor emérito de Columbia University, fijando para el mes de mayo de 2012 la entrega efectiva del premio.

El premio consiste en una reproducción grabada en aluminio de la planta de la vivienda que Javier Carvajal Ferrer construyó para sí mismo en 1967 en Somosaguas (Madrid), que se eligió no sólo porque ese edificio es posiblemente la materialización más acabada de los conceptos espaciales y plásticos de la arquitectura de Javier Carvajal sino por haber sido frecuente escenario de su docencia; ya que esa casa fue testigo, en innumerables ocasiones, de su infatigable entrega docente, cuando, acompañado por los alumnos a los que generosamente invitaba a visitarla, la recorría con ellos, año a tras año, impartiendo en tan improvisada aula, una intensa, vibrante y sentida lección de arquitectura.

José Manuel Pozo Municio

During the conclusion of the Act of recognition to the teaching task and professional work of Javier Carvajal Ferrer, held in the School of Architecture of the Universidad Politécnica de Madrid, in October 29, 2010, the Director of the School of Architecture of the University of Navarra announced the establishment of the 'Javier Carvajal Award' to honor his memory: a biennial award that recognizes his teaching consistency and commitment in the defence of the correct teaching of architecture in a Spanish or foreign individual or institution distinguished in that endeavour.

A year later the Award Board met in Pamplona the 20th of December 2011, and decided to award unanimously the first Javier Carvajal Award to Mr. Kenneth Frampton, Professor Emeritus at Columbia University, setting the act for May 2012. The award is an aluminium reproduction of the plan of the Javier Carvajal Ferrer House, built for himself in Somosaguas (Madrid) in 1967. It was chosen not only because this house is arguably the fullest realization of the plastic and spatial concepts of the architecture of Javier Carvajal but for having been a frequent scene of his teaching. That house was witness, on countless occasions, for his tireless teaching, accompanied by pupils year after year, in a kind of classroom, a vibrant, intense and heartfelt lesson of architecture.

PREMIO JAVIER CARVAJAL 2012 KENNETH FRAMPTON



Today we give the first Javier Carvajal Award. An award named in honor of one who is not only an architect, but has disseminated, worked out, and taught architecture in a particularly special way. In other words, one we can consider a 'master' of architecture for more reasons than one.

Neither the practice of architecture nor the teaching of it is an easy matter, so to achieve high levels in one of them, let alone both, is no simple matter either. To do so is in itself already a great accomplishment. Nevertheless, being called 'master' is to have gone even further, the word becoming a distinction that goes beyond what is established, even time, to define a world that is more intangible but much more important because it belongs to the personal realm, the intimate realm that accompanies us throughout our lives by staying in our memories.

The architect makes and disseminates, the teacher illustrates and encourages. The 'master', besides all this, becomes a reference for his students, essentially allowing the cultivation and continuity of a relationship on both a personal and a disciplinary role.

I have no doubt that we all have this impression of Javier Carvajal. Someone who—though unfairly treated by those unable to distinguish attributes in others, let alone analyze history intelligently, in this case recent Spanish architectural history—has left a mark in many of us who are in this double occupation of making and teaching architecture.

So today we set in motion an Award to be directed at individuals who have attained the status of 'master', and we do this in the conviction that this may be, if not the best, at least one of the tributes we can possibly pay someone who today is a living reference in the recent history of architecture in our country, Javier Carvajal.

The awardee couldn't possibly embody the virtues described more than he does, nor could we feel prouder to see his name now being linked to our beloved master, who, we are sure, had he been able to, would have felt happy and satisfied with our choice.

Like Javier Carvajal, Kenneth Frampton has made the teaching of architecture his life, and contact with students his fondest task. Born in 1930 in Woking, England, after studying at the Guildford School of Art and the Architectural Association in London, Professor Frampton went on to teach in various institutions and universities. He has been a teacher at the Royal College of Art, at the Architectural Association of London, at Princeton University, and at the Bartlett School of Architecture, also in London. No doubt his most important academic credential is belonging, since 1972, to the academic staff of Columbia University, where he still serves as professor of Theory and History of Architecture. But while his teaching career is very important, without a doubt it is his articles and books that have given him his prestige, and above all educated and stimulated the thinking of generations of architects from all over the world.

Hoy celebramos la primera edición del Premio Javier Carvajal. Un premio concedido no sólo a un arquitecto, sino a aquél que ha divulgado, trabajado y enseñado arquitectura de manera especialmente distinguida. En otras palabras, a aquél que, por distintos motivos, podemos considerar "maestro" de la arquitectura.

La práctica o la enseñanza de la arquitectura no son fáciles, y lograr altas cotas de calidad en una o en ambas no es cosa sencilla. Es ya de por sí un gran mérito. Sin embargo, el calificativo de maestro va todavía mucho más allá, convirtiéndose ciertamente en una distinción que trasciende lo establecido, incluso el tiempo, para definir un mundo más intangible pero mucho más importante por pertenecer al campo personal, a lo íntimo que nos acompaña durante toda la vida manteniéndose en los recuerdos.

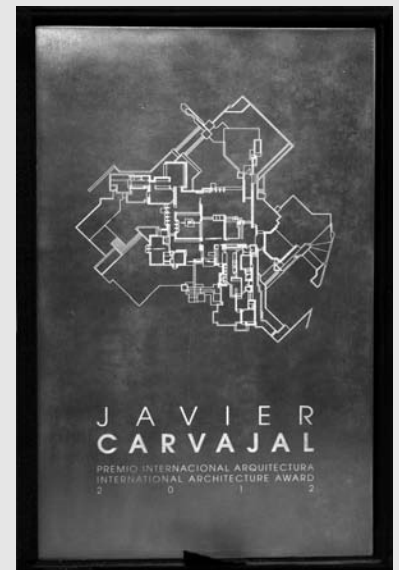
El arquitecto hace y divulga, el profesor ilustra y anima. El "maestro", además de todo ello, se convierte para sus alumnos en una referencia, en esencia que permite establecer una relación a partir de la cual surge la continuidad personal y disciplinar.

Creo sin duda que todos tenemos esa impresión respecto a Javier Carvajal. Alguien que, a pesar de lo injustamente tratado por aquellos que no saben distinguir los valores en los demás y por tanto mucho menos analizar inteligentemente la historia, en este caso la historia reciente de la arquitectura de España, ha dejado huella en buena parte de los que nos dedicamos a este oficio de hacer y enseñar arquitectura.

Empezamos pues la andadura de un premio que ha de dirigirse a aquellos que han alcanzado la categoría de maestros, en la convicción de que éste es, si no el mejor, al menos uno de los homenajes que podemos rendir al que aún hoy es una referencia viva de la historia reciente de la arquitectura de nuestro país, Javier Carvajal.

El galardonado no podía encarnar mejor las virtudes descritas, de la misma manera que no puede hacernos sentir más orgullosos ver su nombre ligado al del querido maestro. Estamos seguros de que en caso de poder hacerlo, se hubiera sentido contento y satisfecho con la elección.

El profesor Kenneth Frampton, en quien recae el Premio Javier Carvajal en ésta su primera edición es, al igual que él, un hombre que ha hecho de la enseñanza de la arquitectura su vida, y del contacto con sus alumnos su tarea más preciada. Nacido en 1930 en Woking (Inglaterra) y tras estudiar en la Guildford School of Art y en la Architectural Association de Londres, el profesor Frampton ha impartido sus enseñanzas en diversas instituciones y universidades. Ha sido tutor en el Royal College of Art, en la misma Architectural Association de Londres, en Prince-





ton University y en la Bartlett School of Architecture, también de Londres. Sin duda, su referencia académica más importante es su pertenencia desde 1972 al claustro académico de la Universidad de Columbia, donde ha sido profesor de Teoría e Historia de la Arquitectura hasta nuestros días. Siendo importante su experiencia docente, son sin duda sus publicaciones y libros los que han contribuido a prestigiar su nombre, pero sobre todo a educar, formar y hacer pensar a las sucesivas generaciones de arquitectos de todo el mundo durante todos estos años.

Su 'Historia crítica de la arquitectura moderna', sucesivamente adaptada y revisada hasta nuestros días, sus 'Estudios de cultura tectónica' y particularmente su ensayo 'Hacia un regionalismo crítico', son solo algunos de los extraordinariamente influyentes frutos de una vida dedicada al juicio, análisis y la enseñanza de la arquitectura. Kenneth Frampton nos enseñó a todos que frente a dictados ideológicos impuestos a priori, ésta puede y debe estar llena de experiencias intensas que tienen mucho que ver con lo fenomenológico, con experiencias reales y auténticas, con la realidad construida y su dimensión física, contribuyendo de manera notable a establecer una fuerte ligazón entre el territorio intelectual de la arquitectura, ampliado y enriquecido entre otros por sus aportaciones, la obra y la disciplina misma. La concepción de la arquitectura como un hecho público y por tanto sujeto de dimensión pública, ha ayudado igualmente a recuperar de manera notable una forma de pensar donde el papel de la ciudad, del espacio público, del contexto y la responsabilidad social del arquitecto, ocupan un papel de extraordinaria importancia.

De manera particular conviene destacar también aquí la gran relación del profesor Frampton con la arquitectura y los arquitectos españoles por los que siempre ha demostrado aprecio y respeto intelectual, objeto particular de sus reflexiones algunas de las maneras de hacer que han sido propias de nuestra arquitectura y contribuyendo, sobre todo, a formar desde su cátedra de Columbia a muchos de estos jóvenes arquitectos que, de una u otra manera, como alumnos de postgrado o como simples visitantes, han disfrutado de sus enseñanzas.

Como ven, no puede existir más coherencia entre la naturaleza y los objetivos del premio, la manera de ser y de hacer de nuestro admirado maestro y el que hoy, por haberse distinguido de manera particular y excelente en la enseñanza, divulgación y promoción de la arquitectura, recibe por primera vez el premio Javier Carvajal.

Gracias, profesor Kenneth Frampton, por haber aceptado este premio, para nosotros tan especial y querido, y gracias, sobre todo, por tantos años de trabajo y dedicación a enseñarnos arquitectura.

*Francisco Mangado
Pamplona, 2 de mayo de 2012*

His Modern Architecture: A Critical History, successively adapted and revised up to our days, his Studies in Tectonic Culture, and in particular his essay Towards a Critical Regionalism are just three of the exceptionally influential fruits of a life dedicated to the judging, analyzing, and teaching of architecture. Kenneth Frampton taught us that in opposition to ideological dictates imposed a priori, architecture can and must be full of intense experiences that have a lot to do with the phenomenological, with real and authentic experiences, with built reality and its physical dimension. In doing so, he notably contributed to establishing a strong bond between the intellectual territory of architecture (a territory his teachings and writings helped expand and enrich), the architectural work, and the discipline itself. The conception of architecture as a public thing with a public dimension has also done much to revive a way of thinking where the city, public space, and the architect's social responsibility play a very important role.

We should also highlight here Professor Frampton's close relationship with Spanish architecture and with Spanish architects, for whom he has always shown appreciation and intellectual respect. One particular object of his reflections have been the ways and procedures that are characteristic of our architecture, and above all, from his chair in Columbia he has contributed to the training of many young architects of ours who, one way or another, whether as graduate students or just visitors, have benefitted from his teachings.

As you can see, there couldn't be more coherence between the nature and objectives of the award, our admired master's way of being and doing things, and the one who, for having distinguished himself in a particular and excellent way in the teaching, dissemination, and promoting of architecture, is receiving the first Javier Carvajal Award.

Thank you, Professor Frampton, for having accepted this award that is so special and beloved to us, and thank you, above all, for your many years of work and dedication to architecture.

NOTAS SOBRE CULTURA ARQUITECTÓNICA BRITÁNICA 1945-1965

Kenneth Frampton

En el acto de entrega de la primera edición (2012) del Premio Javier Carvajal el profesor Frampton pronunció una conferencia cuyo contenido fue editado para la ocasión y que se reproduce a continuación.

Palabras clave: Premio Javier Carvajal 2012, Kenneth Frampton, Arquitectura británica 1945-1965

Keywords: Javier Carvajal 2012 Award, Kenneth Frampton, British Architecture 1945-1965

Editado originalmente en: Kenneth Frampton. *Notes of British Architectural Culture 1945-1965 / The Status of Man and the Status of his Objects. Apuntes sobre cultura arquitectónica británica 1945-1965 / El estatus del hombre y el estatus de sus objetos*, Premio Javier Carvajal 2012, vol. 01 Kenneth Frampton, T6) Ediciones, Pamplona, 2012. En esta edición original, la versión castellana difiere en algunos aspectos de la inglesa. Aquí reproducimos una traducción nueva y definitiva revisada por Carlos Naya.



1



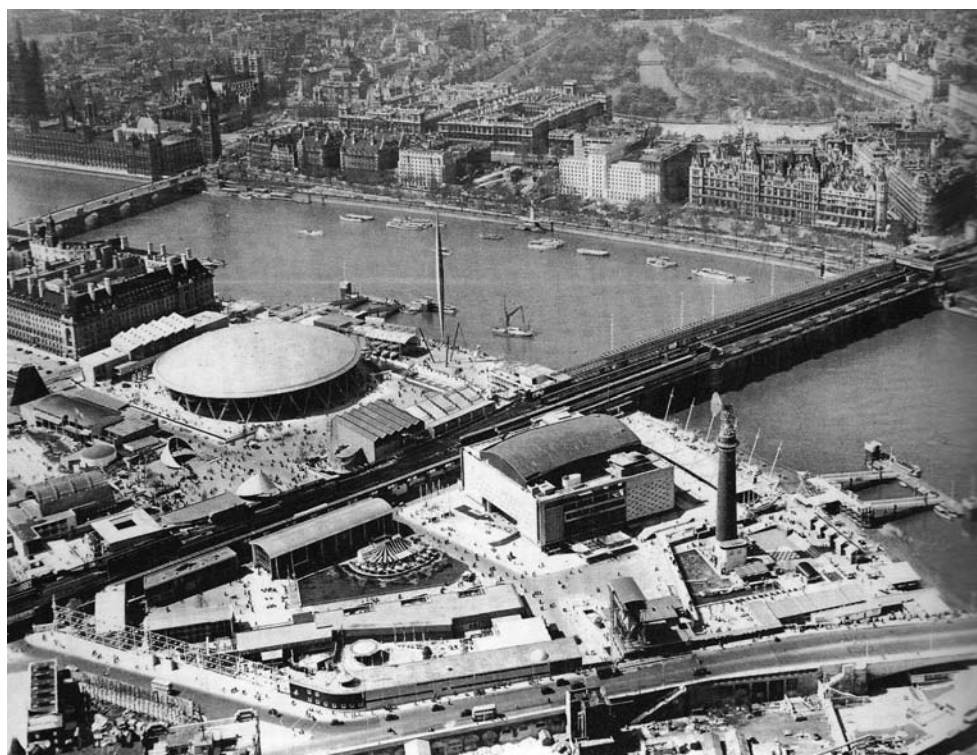
2

Fig. 1. Grupo de viviendas. Cumbernauld, Gran Bretaña, década de 1960.

Fig. 2. Parque central. Hemel Hempstead, Gran Bretaña, 1947-.

La arquitectura abstracta y blanca de la vanguardia Británica de entreguerras llega a su final definitivo con la Segunda Guerra Mundial en 1939. Como resultado emerge el periodo de postguerra más bien dividido en lo que respecta a cuál debería ser la nueva arquitectura del momento con la que acomodar las necesidades y expresar los valores de una sociedad nuevamente progresista. Aunque la asignación de ciertos modos estilísticos a diversas situaciones socio-culturales no fue tan categórica como en las sociedades totalitarias de pre-guerra, en la arquitectura Británica del período de 20 años que siguió al final de la guerra hubo sin embargo inflexiones semánticas comparables. Esto es quizá evidente en primer lugar en los sistemas modulares de edificación, prefabricados y ligeros, adoptados para las viviendas de emergencia y la construcción de escuelas; respectivamente realizados para alojar a la población que había sufrido los bombardeos, en primer lugar, y para la producción de 2.500 escuelas, en segundo, la mayor parte de las cuales fueron construidas en los 15 años que van entre 1945 y 1960 como consecuencia de la *Education Act* (Ley de Educación), puesta en marcha por el gobierno socialista en 1946. Las necesidades de las viviendas de emergencia fueron resueltas por las Portal Houses, minimalistas, de un solo piso y prefabricadas, que fueron construidas en los solares vacíos de las principales ciudades después del final de la guerra. El sistema igualmente modular y prefabricado de escuela desarrollado por el Ministerio de Educación vio la luz inicialmente a través del departamento de arquitectura del *Hertfordshire County Council*, bajo la dirección de C.H. Aslin. En ambos casos, lo que de hecho se encontraba era un sistema de paneles de acero, ligero, desprovisto de cualquier tipo de iconografía reconocible más allá del hecho de que el acabado de las paredes interiores de las escuelas estaba realizado con colores primarios y estaban amuebladas con mobiliario apilable escandinavo de madera y acero además de plantas de interior; el conjunto a menudo resultaba un diminuto paisaje pintoresco.

Sin embargo, se haría evidente de inmediato que una *lingua franca* tectónica similar no se podría extender al entorno doméstico. En este caso, la herencia del movimiento Británico de la Ciudad Jardín, de principios del siglo XX, se modificó sutilmente para encarnar los grupos de viviendas de dos plantas que constituían el grueso del tejido residencial de las 14 nuevas ciudades fundadas por el gobierno Laborista tras la guerra como resultado del *New Towns Act* (Nueva Ley de Municipios) de 1948. Aquí se pueden incluir los planes de viviendas aisladas y adosadas que se convirtieron en el vehículo principal para la aplicación de los denominados “detalles populares”. Estos comprendían un repertorio de cubiertas inclinadas formadas por tejas cerámicas, muros dobles de ladrillo portante, y todas las aberturas del conjunto realizadas con marcos y vidrios fijos fabricados en acero o madera, en ambos casos pintados invariablemente en blanco. Este estilo de neo-ciudad jardín, amable, y anti-calle, a menudo ligadas mediante pintorescas calles serpenteantes llevó a esquemas de planificación totalmente aleatorios que más tarde, junto a los detalles, se presentarían bajo el término “contemporáneo” contrapuestos a la severamente abstracta arquitectura moderna de pre-guerra. Este estilo diario de conciliación fue favorecido por los arquitectos del ala izquierda del London County Council que ocuparon puestos de nivel medio entre los 300 arquitectos del departamento. Tengo en mente figuras como Oliver Cox y Graham Shankland, ambos estaban muy influidos por la



3

arquitectura socialmente democrática del Swedish Welfare State (estado del bienestar sueco). Aunque este principio del *heimastil* (estilo nacional) de baja altura de los “detalles populares” era modificado en el caso de los edificios en altura para los que las cubiertas planas se consideraban más apropiadas. Aunque ocurría que la tipología en altura preferida también tenía origen sueco, en concreto, los bloques torre de 10 plantas de base cuadrada y un núcleo de acceso central que da servicio a cuatro apartamentos por planta, tipo que ocupa un amplio sector del LCC *Roehampton Estate* de 1958.

La influencia de las autoridades locales del momento era omnipresente dado que la mitad de los arquitectos colegiados del país eran por aquel entonces empleados de las administraciones locales y el resto ejercían de manera privada recibían, a uno u otro nivel, los encargos de la administración local. Tal y como señala Reyner Banham en su estudio canónico de 1966 *The New Brutalism* (El Nuevo Brutalismo), Cox y Shankland tenían fuertes vínculos personales con Suecia e incluso nos revela que el termino “brutalista” como adjetivo calificativo se originó en Suecia. Banham hace referencia a una carta de 1956, escrita por Hans Asplund a Eric de Maré de *The Architectural Review* donde declara lo siguiente:

En enero de 1950 compartía despacho con mis estimados colegas Bengt Edman y Lennart Holm. En aquel momento estos arquitectos estaban proyectando una vivienda en Uppsala. A juzgar por sus dibujos yo los llamé con un tono ligeramente sarcástico 'Neo-Brutalistas'. (La palabra sueca para 'Nuevos Brutalistas'). El año siguiente, mientras veraneaba con unos amigos ingleses, entre los que se encontraban Michael Ventris, Oliver Cox y Graeme Shankland mencionamos la palabra de manera jocosa. El año siguiente, cuando visité a esos mismos amigos en Londres, me explicaron que habían importado la palabra a Inglaterra y se había extendido como el fuego, y que había sido adoptada, de manera algo sorprendente, por una cierta facción de jóvenes arquitectos ingleses.

Nada podría ser más irónico que el hecho de que el movimiento Brutalista Británico categóricamente antisueco hubiera tenido, al menos parcialmente, su origen en una conversación sueca.

A pesar del eclipse total del “estilo internacional” Británico, un cierto vestigio de la sintaxis Neo-Corbusierana de pre-guerra se incorporó al periodo de postguerra de manera más destacable en el trabajo de Lubetkin y Tecton, en concreto aplicados a edificios en altura de viviendas más bien formalistas que el estudio proyectó y erigió en el East End de Londres entre 1945 y 1955; ejemplificados por su conjunto Spa Green construido en Finsbury en 1956. Los bloques planos de Tecton estaban invariablemente animados por paneles cerámicos intercalados corriendo a lo largo de la fachada balconada de cada bloque. La sintaxis de Lubetkin era tam-



4



5

Fig. 3. Festival of Britain. South Bank Exhibition, Londres, 1951.

Fig. 4. Robert Hogg Mathew y Leslie Martin. Complejo LLC Roehampton, 1958-1959.

Fig. 5. Tecton. Spa Green State, Clerkenwell, Londres, 1943-1950.



6



7

bién evidente en la articulación en planta y en los detalles del Royal Festival Hall realizado bajo la dirección de Leslie Martin que era el arquitecto jefe del LCC y diseñado por Peter Moro que había trabajado para Tecton antes de la Segunda Guerra Mundial.

Una segunda figura, proveniente de la era de pre-guerra, era David du R. Aberdeen, que también parece haber cultivado una manera "barroca" Neo-Corbuseriana como la que encontramos así elaborada en sus Trade Union Headquarters construido cerca de Bedford Square en 1951 y terminados en piedra pulida. Esta Nueva Monumentalidad *après la lettre* (después de la carta) difícilmente podría ser hecha para cuadrar con las populistas cubiertas a dos aguas de las New Town vernaculares o con la manera modular ligera de las escuelas prefabricadas.

En muchos sentidos 1951 es el *annus mirabilis* de la recuperación del postguerra en lo que se refiere a la arquitectura británica, no solo porque presencia la realización del *Festival of Britain* y del *Royal Festival Hall*, sino también el concurso de la Catedral de Coventry para el cual Alison y Peter Smithson presentaron una cáscara de hormigón de forma totalmente radical cubriendo completamente la planta en diamante del espacio eclesial.

Queda claro que el *Festival of Britain* se inspiró en la Exposición social demócrata de Estocolmo de 1930 que bajo la dirección del arquitecto Gunnar Asplund y el intelectual crítico Gregor Paulson inauguraría de manera efectiva una nueva cultura de clase media igualitaria conectando estrechamente los campos de la arquitectura y el diseño industrial. El Festival de Gran Bretaña siguió al de Estocolmo al pie de la letra en lo referente a la propagación del buen gusto popular mediante sus alegres sillas metálicas tubulares de colores primarios diseñadas por Ernest Race y el popular eslogan *Black Eyes and Lemonade* (Ojos Negros y Limonada) que resumía el espíritu jovial del evento. Al igual que en Estocolmo, el Festival transmitía un mensaje híbrido en lo referente al gusto arquitectónico ya que ambas exposiciones celebraban la arquitectura Constructivista como manifestación construida de una emergente sociedad tecno-científica. Tengo en mente el proyecto de Asplund para la cabina de control de la feria de Estocolmo, elevada sobre pilares y rematada por un mástil para publicidad, mientras la retórica ingenieril homóloga del Festival sería el Skylon; una estilizada pylona en forma de cigarrillo sujeta mediante cables diseñada por Powell y Moya en colaboración con el ingeniero Felix Samuely y la desmaterializada cubierta tensada de la Cúpula del Descubrimiento de Ralph Tubbs cuyo aro quedaba sujeto por puntales tridimensionales de acero como si se tratara de un platillo volador. Sin embargo, a grandes rasgos, lo que Alvar Aalto escribió respecto la Exposición de Estocolmo de 1930 se podría aplicar casi intacto al Festival de Gran Bretaña veinte años después:

... Esto no es una composición de vidrio, piedra, y acero, como podría imaginar un visitante que menosprecie el funcionalismo; es una composición de casas, banderas, luces, flores, fuegos artificiales, gente alegre y manteles limpios.

Sea como sea, se generó un cisma claro no sólo entre los "detalles populares" del ala izquierda de la arquitectura doméstica de baja densidad como la que presenta la Harlow New Town de Frederick Gibberd, sino también entre aquellos que miraban a la técnica ingenieril pura como fuente de un lenguaje tectónico sin precedentes como se intentó en el caparazón de hormigón de la Brynmawr Rubber Factory diseñada por la sociedad Architect's Co en 1952 en colaboración con el ingeniero Ove Arup. La alternativa principal consistía en buscar una forma de expresión auténtica en la cultura callejera de la por aquel entonces todavía existente clase trabajadora Británica. Esta división queda patente en los primeros trabajos de Alison y Peter Smithson que oscilaba entre las formas de ingeniería heroica por un lado presentadas en su propuesta de concurso para una Escuela Neo-Miesiana en Hunstanton, Norfolk en 1949 y su Catedral de Coventry de 1951 que nos recuerda a Nervi, y por otra parte, la existente 'alteridad' sociológica de las viviendas de dos plantas en hilera tipo siglo XIX de la clase trabajadora que, a base de ladrillo y cubiertas de pizarra, conformaban el tejido y proporcionaban el escenario de la vida cotidiana en las calles Bye Law de Bethnal Green. Los Smithson experimentaron por vez primera esta cultura al visitar la vivienda de Nigel y Judith Henderson en Bethnal Green; el uno fotógrafo y la otra socióloga, y donde aquel capturaba la vida callejera con su objetivo ella estudiaba las estructuras de su parentesco. *The Lore and Language of School Children* publicado en 1959 por los sociólogos Iona y Peter Opie documentaba el papel que jugaba la cultura de la calle en la evolución de esta sociedad.

Henderson y el escultor Eduardo Paoletti resultaron cruciales para la evolución de la sensibilidad de los Smithson que surgiría del patio y el pabellón que configuraría su contribución con-

Fig. 6. Nigel Henderson, Bethnal Green, 1949-1952.

Fig. 7. Fotografía de Alison y Peter Smithson, Eduardo Paoletti y Nigel Henderson en Limmerson Street incluida en el catálogo de la exposición *This is Tomorrow*.

Fig. 8. Alison y Peter Smithson. Proyecto Soho House, Londres, 1952.

Fig. 9. Stirling & Gowan. Apartamentos Ham Common, Richmond, 1952.

Fig. 10. Jack Lynn e Ivor Smith. Parkhill Flats, Sheffield, 1961.

junta a la seminal exposición de 1956 de la White Chapel Gallery *This is Tomorrow*. Esta reconstrucción 'anti-consumista' de la cabaña primitiva del Abad Laugier y una imagen a doble página de ellos cuatro sentados de manera incongruente en el medio de Limmerson Street en Londres, a lo largo del ribete en espiral del catálogo, resumía de manera elocuente su aproximación *art brut*. Esta ética quedaba reforzada por una poética inscripción en una escritura 'como de niño' aseverando el arcaísmo etnográfico anti-idealista del contenido.

El patio y el pabellón representan las necesidades fundamentales del hábitat humano mediante una serie de símbolos. La primera necesidad es poseer un pedazo del mundo –el patio; la segunda necesidad es la de un espacio delimitado –el pabellón. Estos dos espacios están equipados con los símbolos de todas las necesidades humanas. La cabeza –para el propio hombre –su cerebro y sus máquinas. El árbol –para la naturaleza. Las rocas y los objetos naturales para estabilizar decorar el espacio construido por el hombre. La caja de luz para el hogar y la familia. Artefactos y cuadros –para sus necesidades irracionales. La rana y el perro –para los otros animales. La rueda y el aeroplano para la locomoción y la máquina.

A pesar de que James Stirling y los Smithson rivalizarían a lo largo de toda su trayectoria, es de lo más significativo en lo que respecta al Brutalismo que ambos cultivaran la estética de la 'chímena' en las diversas versiones del ladrillo vernáculo independientemente de que el solar fuera urbano o rural. Esta sensibilidad compartida queda patente en la similitud existente entre una cierta cantidad de obras de 'grado cero' proyectadas y construidas por ambos durante la primera mitad de los años 50. En relación a los Smithson recuerdo el proyecto de la pequeña vivienda aterrazada de cuatro plantas entre medianeras de ladrillo y hormigón para la zona del Soho de Londres de 1952. De esta obra escribieron lo siguiente: "de haberse construido, hubiera sido el primer exponente del 'nuevo brutalismo' en Inglaterra".

Un ejercicio igualmente primitivo de muros portantes de ladrillo también caracteriza los excepcionales proyectos de viviendas de Stirling y Gowan en 1955 y 1957; los apartamentos en tres plantas en Ham Common construidos en un frondoso emplazamiento de Richmond de 1955 y las viviendas aterrazadas de 3 y 4 plantas construidas como un bloque fragmentado en Preston, Lancashire en 1957. La intención cultural general que provoca este último plantea de manera aún más explícita que cualquier texto de los Smithson la sensibilidad común del momento en lo que respecta a los ensayos de vivienda de bajo coste y baja densidad. De este modo podemos leer lo siguiente:

En las normativizadas colonias industriales del siglo XIX se pasa por delante de al menos veinte puertas de entrada antes de llegar a la propia, ante las que juegan niños en las calles, los padres conversan en los portales, y los ancianos espían desde la ventana. Este acercamiento horizontal a través del vecindario para llegar a la vivienda propia parece ser la razón de la fraternidad y el sentido de comunidad que existe en estas colonias y la solución del siglo XIX parece más dinámica que las soluciones de planeamiento posteriores para la vivienda colectiva urbana...

En la *oeuvre complete* inicial publicada en 1975, Stirling y Gowan dejan claro que esta 'nostalgia por los suburbios' era una sensibilidad Británica de postguerra muy amplia que se extendía más allá de la arquitectura y se encontraba en artistas tan diversos como el novelista Somerset Maugham, el pintor L.S. Lowry y George Orwell en su épica de la clase trabajadora de 1945 *On the Road to Wigan Pier*. Este era precisamente el ambiente que los Smithson deseaban evocar con sus 'calles en el aire' de 10 plantas para el concurso de viviendas de Golden Lane de 1952, cuya pasarela de acceso se construiría a una mayor escala en el conjunto de viviendas de Parkhill construido según el proyecto de Jack Lynn e Ivor Smith para el City Council de Sheffield en 1961. Este logro demostraría, a una mayor escala, la realidad de la críptica observación crítica que afirmaba que: "Por encima de la sexta planta se puede aceptar que las antiguas formas de contacto con el suelo ya no son válidas".

Esta nostalgia por el declive de lo 'vernáculo' también tendría una versión rural en el trabajo de ambos estudios a principios de los años 50 como se deduce del prototipo de vivienda entre medianeras para un pueblo que Stirling expuso en el congreso del CIAM X en Aix-en-Provence de 1953, inspirada en el estudio de 1945 de Thomas Sharp titulado *The English Village*. Un tema prácticamente idéntico componía el proyecto de las 'fold houses' (villorios o 'casas redil') expresamente diseñado para la misma ocasión por los Smithson para West Burton en Yorkshire y descrito en *Uppercase 3* de 1955.

Lo nuevo se coloca sobre lo antiguo como una planta joven creciendo a través de las viejas ramas –o como las frutas nuevas en las viejas ramillas. El muro doblado es un cortaviento. Cada casa da la espalda al viento



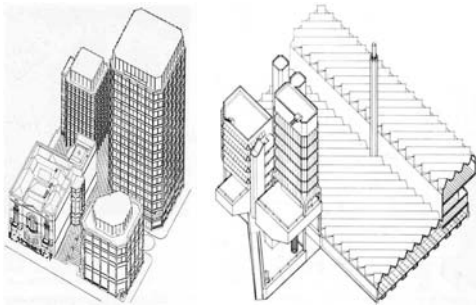
8



9



10



11



12

predominante. En lugar de una vivienda 'de manual' llegada desde los suburbios —un vendedor callejero en los páramos.

Sesenta años más tarde las referencias cruzadas de esta frase se pueden perder fácilmente (por ejemplo, el descontento de los autores con las imposiciones burocráticas de la pequeña burguesía) debido a su predilección por la cultura callejera de la 'venta ambulante' como forma de revitalizar lo vernáculo rural de las colinas de Yorkshire.

En un resumen de la exposición "Parallel Life and Art" (El paralelismo entre la vida y el arte) organizada por los Smithson, Paolozzi, y Henderson en el Institute for Contemporary Arts (ICA) de Londres en 1953, los Smithson reconocían abiertamente que ellos y Stirling & Gowan habían estado igualmente involucrados en la denominada ideología 'brutalista' emergente del Independent Group que se reunió en el ICA a principios de los años 50, incluyendo figuras tales como Reyner Banham, Theo Crosby, Colin St John Wilson, Richard Hamilton y Laurence Alloway, este último sería el comisario de la exposición *This is Tomorrow*. Dos edificios canónicos de mediados de los 60 dejaban intuir como ambos estudios evolucionarían desde sus respectivos inicios durante la siguiente década, el edificio de 1963 *The Economist* de los Smithson construido en St. James Street, Londres, y la Facultad de Ingeniería de Leicester de Stirling & Gowan, terminada en 1964. A pesar de ser ambas torres de mediana altura, el *The Economist* cuenta con diecisiete plantas y Leicester con once, el primero insertado en una densa trama urbana tiene un carácter inequívocamente Sittesco y Neo-Miesiano, mientras el segundo es un edificio aislado Neo Constructivista. Ya por esas fechas parecían haber establecido posturas muy diferentes, mientras los Smithson optaban por piezas tectónicas modulares con latentes afinidades clásicas, Stirling configuraba una vigorosa organización orgánica con referencias parciales a Louis Kahn y Alvar Aalto. Esta última afinidad quedaría más patente aún en la residencia universitaria de St. Andrews, Escocia, también construida durante los años 60. La tradición ingenieril británica del siglo XIX queda patente como elemento expresivo fundamental (con ecos del Crystal Palace y Brunel) mientras que en St. Andrews asistimos a un ensayo de hormigón y cristal con sorprendentes reminiscencias de la propuesta de los Smithson para el concurso de la Universidad de Sheffield de 1953. Al mismo tiempo existen ligeros trazos del Revival Gótico tanto en Leicester como en *The Economist*. En primer lugar, como admitiría el



13

propio Stirling, Leicester hace alusión al edificio de All Saints Margaret Street de William Butterfield realizado entre 1849 y 1859, mientras que en el caso de *The Economist*, el Gótico se hace presente en los parteluces estructurales del edificio retranqueados como si se tratara de contrafuertes atenuados que expresan la disminución de la carga a medida que se elevan, a semejanza de los manguantes montantes de los Promontory Apartments de Mies Van der Rohe de 1949.

En contraposición a *The Economist*, que el destino marcaría como el cese virtual de la actividad de los Smithson al no conseguir más proyectos de envergadura similar, la Facultad de Ingeniería de Leicester proporcionaría a Stirling y Gowan una serie de encargos universitarios que culminaría en lo que últimamente se ha denominado como la Trilogía Roja en referencia a su acabado en ladrillo rojo y teja. Por orden cronológico tras Leicester: la Facultad de Historia en la Universidad de Cambridge (1964) y la Residencia Florey en el Queen's College de Oxford (1966). Todos estos grandes proyectos tanto de los Smithson como de Stirling involucraron la participación activa y creativa del brillante calculista de estructuras Ron Jenkins de Ove Arup and Partners en el caso de la Hunstanton School de Norfolk de 1949-54, y Frank Newby de Felix Samuely and Partners en el caso de la Trilogía Roja y St Andrews University.

El auspicio creativo de la sensibilidad 'brutalista' se trasladaría de Londres a Cambridge con la designación de Leslie Martin como profesor de arquitectura en la Universidad de Cambridge en 1956. Con este cambio de liderazgo y objetivos el denominado movimiento entró en su madurez. Sin embargo antes de fijarnos en el excepcionalmente prolífico estudio de Martin y Colin St. John en Cambridge debemos comentar la importancia de ciertos estudios de la escena Londinense de los años 50 y 60, por encima de todos el estudio de Lyons Israel & Ellis que serviría de campo de experimentación para la siguiente generación, principalmente John Miller y Neave Brown que colaboraron estrechamente con Tom Ellis; en un primer momento para un anexo al Old Vic Theatre (1958) y posteriormente en los auditorios de hormigón visto blanco del Instituto Wolfson del Hospital Hammersmith (1961). Patrick Hodgkinson fue el tercer arquitecto de talento excepcional de la promoción del mismo año de la AA, y resultó tener un papel seminal en el desarrollo de una generalizada estética moderna aaltiana del ladrillo apropiada para el clima británico que surgiría del estudio de Martin / St. Wilson desde 1956 en ade-



14

Fig. 11. Izda: Alison y Peter Smithson. Axonometría de *The Economist* en Londres, 1963. Dcha: Stirling & Gowan. Axonometría de la Facultad de Ingeniería de Leicester, 1964.

Fig. 12. Fotografía de Nigel Henderson de la Exposición *Parallel Life and Art*, 1953.

Fig. 13. Patrick Hodgkinson. Brunswick Centre, Londres, 1965-1973.

Fig. 14. Leslie Martin, Colin St John Wilson, Patrick Hodgkinson. Harvey Court, Gonville and Caius College, Cambridge, 1962.

lante; más relevante desde el punto de vista de Hodgkinson sería el proyecto de viviendas aterrazadas de tres plantas con muros de carga para St. Pancras, Londres, de 1959 y el albergue estudiantil del Caius College de 1962. La casa en Burrell's Field, Cambridge, realizada en 1964 por Hodgkinson para Lord Adrian, profesor jubilado del Trinity College, muestra la importancia que tuvo Hodgkinson en los trabajos mencionados anteriormente. Hodgkinson demostraría su extraordinaria destreza como arquitecto con su monumental fragmento urbano conocido como el Brunswick Centre desarrollado y re-acondicionado entre 1965 y 1973.

Podríamos decir que el Brunswick Centre es un trabajo neo-brutalista de escala urbana ya que, construido por completo en hormigón armado, se establece como una ciudad en miniatura, como una ciudad micro-cósmica dentro de la ciudad, rompiendo por completo con el patrón tradicional de calles y plazas georgianas al que se enfrenta en el lado de Marchmont Street. El estar concebido en sección más que en planta conlleva un carácter problemático ya que comprende dos bloques de cinco plantas aterrazados situados frente a frente a ambos lados de un paseo central, flanqueados por locales comerciales a lo largo de toda su longitud además de un cine al final de un eje transversal monumental que conduce a un parque cercano.

Al igual que Hodgkinson, Miller también trabajó en el estudio de Cambridge de Martin/St. John Wilson antes de asociarse con Alan Colquhoun en 1960 con el encargo de proyectar un instituto en Stratford, East London terminado en 1964. Al igual que el Caius College, es significativo que este edificio de dos plantas con muros de carga dibuje en planta un cuadrado perfecto del que se excavan vacíos para producir la figura de la escuela que al mismo tiempo queda envuelta en una sala de actos central cuadrada de doble altura.

Mirando hacia atrás resulta obvio que la planta de este instituto está íntimamente relacionada con las salas de lectura cuadradas e iluminadas cenitalmente que Martin and St. John Wilson proyectaron para el nuevo complejo bibliotecario de la Universidad de Oxford construido entre 1959 y 1979. Seguramente es justo decir que la sensibilidad 'neo-brutalista' británica influenciada en gran parte por Aalto se demuestra en el trabajo de Martin y sus colegas a lo largo de los años 70 en lo que sería el esfuerzo por confeccionar un paradigma para la arquitectura moderna de las Islas Británicas realizada principalmente en ladrillo.

Kenneth Frampton. Estudió arquitectura en la *Architectural Association School of Architecture*, London. Trabajó como arquitecto y como historiador y crítico de arquitectura en Inglaterra, Israel y en los Estados Unidos. Actualmente es *Ware Professor of Architecture* en la *Graduate School of Architecture, Planning and Preservation* de *Columbia University*, New York. Entre sus libros se incluyen *Modern Architecture: a Critical History* (1980), *Modern Architecture and the Critical Present* (1980), *Studies in Tectonic Culture* (1995), *American Masterworks* (1995), *Le Corbusier* (2002) and *Labor, Work and Architecture* (2002), y la cuarta edición actualizada y ampliada de *Modern Architecture: A Critical History* (2007).



BAL 2013

Bienal de Arquitectura Latinoamericana

BRASIL PAÍS INVITADO

Pamplona, 16-19 de abril de 2013

www.as20.org

MDA

MÁSTER EN DISEÑO ARQUITECTÓNICO

MASTER'S DEGREE IN
ARCHITECTURAL DESIGN

programa oficial de posgrado

El Programa se compone de cursos de proyectos y teoría e historia para grupos reducidos, impartidos por profesores de prestigio pertenecientes a la escena internacional de la arquitectura; su conocimiento y trato directo en el marco de las clases, sesiones críticas y correcciones previstas a lo largo de cada curso constituye el atractivo básico de esta docencia.

calendario

Primer cuatrimestre	3 de septiembre 2012 - 21 de diciembre 2012
Segundo cuatrimestre	7 de enero 2013 - 31 de mayo 2013
Tercer cuatrimestre	2 de septiembre 2013 - 20 de diciembre 2013

profesorado

ediciones anteriores Juan Navarro Baldeweg, MADRID. Antonio Cruz & Antonio Ortiz, SEVILLA. José Antonio Martínez Lapeña, BARCELONA. Elías Torres, BARCELONA. Carlos Jiménez, HOUSTON. Gonçalo Byrne, LISBOA. Carlos Ferrater, BARCELONA. Francisco J. Mangado, PAMPLONA. João Alvaro Rocha, OPORTO. Manuel Gallego, LA CORUÑA. Elia Zenghelis & Eleni Gigantes, BRUSSELS. Vittorio Magnago Lampugnani, ZURICH. Rafael Moneo, MADRID. Richard Ingersoll, FLORENCIA. Jorge F. Liernur, BUENOS AIRES. Luis Fernández Galiano, MADRID. Judith Sheine, LOS ÁNGELES. Wilfried Wang, BERLÍN. Michael Hays, BOSTON. Carlos Sambricio, MADRID. Fritz Neumeyer, BERLÍN. Joan Busquets, BARCELONA. Stanislaus von Moos, ZURICH. Giorgio Muratore, ROMA. William Curtis, PARÍS. Hartmut Frank, HAMBURGO. Maristella Casciato, ROMA. Lars Lerup, HOUSTON. Juan Miguel Hernández de León, MADRID. Helio Piñón, BARCELONA. Eduardo Souto de Moura, LISBOA. Kenneth Frampton, NUEVA YORK. Henry Ciriani, PARÍS. Mark Cousins, LONDRES. Juan José Lahuerta, BARCELONA. Beatriz Colomina, NUEVA YORK. Mark Wigley, NUEVA YORK. João Luis Carrilho da Graça, LISBOA. Panos Mantziaras, PARÍS. Werner Oechslin, ZURICH. Manfred Speidel, AACHEN. Stanislaus von Moos, ZURICH. Miguel Ángel Alonso del Val, PAMPLONA. Peter Buchanan, LONDRES. Fritz Neumeyer, BERLÍN. Joan Fontrodona, BARCELONA. Aurelio Galfetti, LUGANO-MASSAGNO. Emilio Tuñón, MADRID. José Manuel Pozo, PAMPLONA. José María Ezquiaga, MADRID. Juan Herreros, MADRID.

12/13 Rafael Moneo, MADRID. Carlos Sambricio, MADRID. José Miguel Iribas, VALENCIA. Francisco J. Mangado, PAMPLONA. João Alvaro Rocha, OPORTO. José Manuel Pozo, PAMPLONA. Wilfried Wang, BERLÍN. Vasa Perovic, ESLOVENIA.

contacto Universidad de Navarra. E.T.S. Arquitectura. 31080 Pamplona. Navarra. Tel. +34 948 425 600 (Ext. 2761) / <http://www.unav.es/arquitectura/mda@unav.es>

www.unav.es/master/diseño-arquitectonico



Universidad
de Navarra

Escuela Técnica Superior de Arquitectura

MTH

MÁSTER EN TEORÍA
E HISTORIA DE LA
ARQUITECTURA
MASTER'S DEGREE
IN THE THEORY AND
HISTORY OF ARCHITECTURE

programa oficial de posgrado

El Máster en Teoría e Historia de la Arquitectura responde a la constatación de la creciente demanda, por parte de los alumnos egresados de las distintas escuelas de arquitectura de todo el mundo, de una formación complementaria en investigación que permita la iniciación de una trayectoria investigadora solvente.

Su estructura se basa en cursos para grupos reducidos de alumnos, impartidos por docentes y profesionales de renombre seleccionados del panorama internacional. Su conocimiento y trato directo en el marco de las clases, seminarios y en el trabajo de investigación constituye para los estudiantes el gran atractivo de esta experiencia lectiva.

calendario

Primer cuatrimestre 3 de septiembre 2012 - 21 de diciembre 2012
Segundo cuatrimestre 7 de enero 2013 - 31 de mayo 2013

profesorado

ediciones anteriores Judith Sheine, LOS ÁNGELES. Wilfried Wang, BERLÍN. Michael Hays, BOSTON. Carlos Sambricio, MADRID. Joan Busquets, BARCELONA. Stanislaus von Moos, ZÜRICH. Giorgio Muratore, ROMA. Hartmut Frank, HAMBURGO. Maristella Casciato, ROMA. Juan Miguel Hernández de León, MADRID. Helio Piñón, BARCELONA. Kenneth Frampton, NUEVA YORK. Mark Cousins, LONDRES. Juan José Lahuerta, BARCELONA. Beatriz Colomina, NUEVA YORK. Mark Wigley, NUEVA YORK. Panos Mantziaras, PARÍS. Werner Oechslin, ZÜRICH. Manfred Speidel, AACHEN. Fritz Neumeyer, BERLÍN. José María Ezquiaga, MADRID. Marina Lathouri, LONDRES.

12/13 Rafael Moneo, MADRID. Carlos Sambricio, MADRID. José Miguel Iribas, VALENCIA. José Manuel Pozo, PAMPLONA. Wilfried Wang, BERLÍN.

contacto Universidad de Navarra. E.T.S. Arquitectura. 31080 Pamplona. Navarra
Tel. +34 948 425 600 (Ext. 2761) / <http://www.unav.es/arquitectura> / mth@unav.es
<http://www.unav.es/master/teoria-historia-arquitectura/>



Universidad
de Navarra

Escuela Técnica Superior de Arquitectura

WHAT IS THE FUTURE OF ACADEMIC PUBLISHING?

Jorge Tárrago Mingo

The Chronicle of Higher Education is a weekly newspaper that gathers news and academic information throughout the United States, job opportunities for university majors, and a section devoted to art and ideas. It is published in Washington D.C. It has around 64,000 subscribers and over 315,000 readers. Its daily digital version adds to the paper issue, among other things, discussion forums and several tools directed to the *academia*. It has over 1,9 million monthly single visits.

'What is the Future of Academic Publishing?' is the title of a recent article in its digital version, part of a series –Digital Challenges to Academic Publishing– with a total of four interviews (to date) to different editors from the editorial world. It collects an interesting conversation with the publishing director of the MIT Press regarding the question. The interviewer begins querying about the fact that some personalities throughout the U.S. encourage researchers to publish their academic works in on-line media –such as blogs– without the need for a later publication on traditional media such as a book or a printed magazine.

The reply, not easy, is perhaps mild but realistic, and could be summoned to economical aspects. As a matter of fact, if we think that publishing previously in the digital realm will imply diminishing the possible audience (instead of increasing it) the costs of producing a book, or a magazine, are unaffordable during the first two years, which is the time the publishing world foresees to retrieve investment. Although, in spite of the lack of studies providing facts –that academic publishers can't risk with their own publications– and above the incidental examples in one sense or another, it is not clear that publishing a paper in 'non classical' means can help or harm the later printed or 'classical' version. We must obviously believe the backdrop statement, which implies that the academic book or magazine, above any other means, must always generate benefits, or at least not generate losses.

Regardless of these issues, truth is that in a broad sense, the media has evolved radically in the last years and research in the fields of architectural history, critique, and theory are no exception. It is not necessary to expand on this issue, it is clear that the communication possibilities have multiplied. It can be said that these can generate a transfer of mere uncritical information and doubtful contents. Further more, we don't have to look back too far to realize that the same methods of academic research are far from the ones only ten years ago. If the rather easy access to databases, libraries, academic deposits, magazines, files or any sort of digital contents provide any researcher with an almost unlimited flow of information, furthermore "internet has set the stage for anyone to become an author being his own publisher".

Thus, there has been an exponential proliferation of non-printed media. It is enough to check the growing project 'Archizines' which selects and files magazines, newspapers and independent fanzines published throughout the world since the year 2000, being an alternative "to the establishment of architectural press". Most of them, specially the most recent ones, have a strictly digital origin against those who appear to complete a previously printed version. However, the on-line ones paradoxically maintain residues of the printed ones in their design, mainly to allow for later printing, whether it is for free or with a fee, 'self service' or 'print on-demand'.

We shall not be captivated by the phenomenon's immediacy and abundance. The atomization of messages, the need to find one's expression and become a publisher is not something new. The means that allow it are. Beatriz Colomina reminds us about the emergence of new publishing means, small independent architectural periodicals that appeared during the 60s and 70s. The apparition of new printing technologies, without the need to specialize and with a relative low cost, was crucial for everyone to be able to publish their own magazine. In the current economic context these means –low cost and accessibility– might be more important than conscious publishing decisions, but truth is that there is a constant increase of printed magazines evolving to digital and brand new digital ones.

On the other hand, the net offers many possibilities for alternative publishing manners, such as 'bottom-up', from base to the top based on crowd sourcing where anyone can add contents overseen by a publisher. The 'academic' or 'scientific' magazine (or book) has however its own peculiarities, as well as several mechanisms to ensure the orthodoxy and quality of its contents. But this debate renders futile since nothing prevents us to resort to these mechanisms in a digital realm as it does

happen. Perhaps what is arguable is measuring the quality of a magazine or books through its 'impact factor' as done today, based on the number of times it is quoted or if it should be considered the number of downloads or visits to websites where it has been published previously or afterwards.

Back to the interview, the question about the future of academic press is answered towards the end. These "will stand as long as they are capable of providing added value to authors and readers, and have the support of institutions. Today and in the near future we will see new models for the academic press including crowd funded and sourced global schemes to develop and spread quality research throughout the whole world".

MIT Press director believes the future lies in the capability to preserve and provide a quicker and broader access to quality research and knowledge. European policies, however, are not proposing 'if' but 'how' to reach the goal of providing open and free access to the scientific information backed by public funding –specially through academic press– until 2020.

Faced by a future we cannot foretell, we must continue promoting debate and reflection, and at the same time turn to Romano Guardini, for example. In 1948 he gave a lecture published three years later. In the preface to *In Praise of the Book*, we read:

I had written a lot and was ready to design the discourse: back in the early post-war years good books were scarce and the ones available were weak. Today everything is different. Many good and important things are available again and we have the right to expect them to be done right. However, some have understood that having books is not something obvious; and it is enough to look towards the close East to realize how being able to freely access books is a signal for the defence of human dignity.

We thus have enough arguments to consider what we can watch over in them and perhaps is sometimes overlooked.

(Now understand 'Book' in the broadest sense of the printed media parallel to the current media).

Well, in short, little objection can be raised to the above reflections in the interview of *The Chronicle*, at least with regard to the focus on the quality of any research that should include the kind of magazines we are discussing. Perhaps this is the 'added value' to be pursued, well ahead of other elements that can always be interpreted as circumstantial or changing.

And although it is true that to facilitate 'fast and widespread' access, even beyond the inner academic circles, as well as the support and collaboration between institutions are some of the characteristics of academic research, at least that of give the reader the best possible academic research in our fields of editorial interest is the firm commitment of *Ra*, *Revista de Arquitectura*, which is not exhausted in these very brief considerations or in the pages that follow.

NOTES ON RONCHAMP: THE HIDDEN AND THE SACRED

Juan Miguel Hernández León

The Chapel at Notre Dame du Haut, at Ronchamp, greeted with despair by the contemporary critique, gave Le Corbusier the opportunity to accomplish a paradoxically autobiographical work, but at the same time, opening towards a conception of modernity that assumes the postulates of phenomenology and the anthropological dimension of the sacred. Beyond an epidermal rationality it broadens the formal repertoire of new architecture, anticipating architecture's current hybridization.

All moments are our moment, however what is compiled without synthesis it is neither History nor chronology, but merely activates our sense of time. And if this is valid to accelerate the function of memory in the way we interpret a work of art it is also valid to tackle the conceptual scheme constituting what we call today theory of architecture. ¿Or perhaps theories of architecture?

Conceptual transfers that query the internal character of the discipline, its' supposed autonomy as theory and practice, leading us to a hybrid territory where we can ask ourselves about the quality and nature of the architectural reflection. A theory that works with the leftovers (perhaps fragments?) revealed as functional, or critical in the disciplinary realm.

But isn't theory, *thean-óran*, seeing the look of the one who comes to meet us? Anyhow a holistic approach, an extensive and complete way of being in the world. An original meaning that, according to Heidegger disappears in the Latin translation of theory to contemplation, what leads towards a glance that separates, that breaks apart the reality by establishing distances and encloses territories. Observing and contemplating would be an unaffected regard; but this entry is avoided by the function of theory in modern science, aspiring to a reworking of what is real.

Two characteristics thus, of the sense we provide theory with, the separation and elaboration of phenomena and objects, upon which we apparently reflect. Theory delimits the realm of what we observe, which is what surrounds us, in the sense of an acknowledged world, and thus, resisting the violent break up of its development.

Thus, aren't those transfers an acknowledgment of the convenience of being in a place where something was ignored? In Spanish transferring has the meaning of moving or transmitting, keep the Latin origin of the words *transfere* and *ferre* (take), and also from *translatus*, the action of transporting, demanding a will to do.

In 1956, a year after the end of the works, James Stirling published an article on Ronchamp subtitled "Le Corbusier's Chapel and the crisis or Rationalism". Le Corbusier's last work provoked him with a sensation of "an unexpected meeting with a denaturalized configuration of natural elements such as Stonehenge's granite rings or Britannia's dolmens". Stirling considered it a contradiction of the tectonic qualities of those "archaic" references, presented in the ethereal or light qualities of the building, led by the "ambiguous nature" of the walls. Ronchamp, "expression of pure poetry", seems to point out a way beyond the premises of modern rationality accepting the inclusion of heterogeneous fragments, brought in from popular construction, *objects trouvés* or quotes to historical architecture, coexisting with the principles of new architecture.

Most critics coincide in the "brutal and archaic" character of the building, confirming the ambivalence of its significance, oscillating between the presence of primitivism and the will of modernity; but, above all, of the dialectics between the conception of the sacred expressed in the organized ritual, sprouting from individual confrontation.

FROM THE 'ENSANCHE' HOUSE TO MITJANS' "HOUSE"

Félix Solaguren-Beascoa

Francesc Mitjans i Miró is, together with José Antonio Coderch, a leading architect in Barcelona's mid-twentieth century architecture. The majority of his work focuses primarily on the field of bourgeois housing. The locations of which are situated in the upper areas of Barcelona.

Mitjans was fortunate to begin his professional career with one of his most celebrated works: the block of flats built in 1940 at n. 76 calle Amigo. This project signifies an exemplary evolution of the housing floor plan typical of the Eixample district of Barcelona. Here he tried out and established a number of features that he would maintain throughout his career: reduction of building depth, a remarkable effort in the suppression of interior ventilation courtyards, elimination of the corridor, the diagonalization of the floor plan and the search of a volumetric proposal. These mechanisms appear in the first period, the classical period (1940-1953), as well as well as later on (decade of the 50s and 60s).

Despite changing language, the subtlety of composition remains unchanged. Contrasts, together with the main tripartite order of the principal facades, the aesthetics apparently more relaxed but no less intense than in the rear elevations. This duality will give way to the latter, formalized with the same rigor as the first, only to submerge itself in the language of international architecture.

Pilaster bases, tight bodies of brickwork and the finishing one are replaced by low porticoes, glass walls and higher pergolas that embrace the higher empty space of the coronation. The ventilation courtyards are progressively displaced to become important rents, empty exterior spaces, which shape, organize and define the composition of the rear facades.

The final formalization is carried out through unitary volumes thanks to the continuation of the tight horizontal lines which allow achieving results of a highly expressive force filled with subtle details.

LUCIA MOHOLY-NAGY. CORRESPONDANCE AROUND GATCPAC

Alfons Puigarnau / Oriol Vaz-Romero Trueba

In this article the authors analyse the letters crossed in 1933 between Lucia Moholy, Walter Gropius and the Catalan architect Josep Lluís Sert (1902-1983), founder of the GATCPAC (Group of Catalan Architects and Technicians for the Progress of Contemporary Architecture) and director of the Journal *AC Documents d'Activitat Contemporània* (Barcelona, 1931-1937).

Lucia Moholy, born Lucia Schulz, (1894-1989) was a photographer and first wife of artist and fellow photographer László Moholy-Nagy. After studying philosophy, philology, and art history, she worked as an editor and lecturer in Prague and, as of 1918, in Germany. In 1920 she met the Hungarian artist László Moholy-Nagy in Berlin and married him in January 1921. From 1923 to 1924, Lucia studied photography in Leipzig, and when her husband secured a position as master at the Bauhaus, lived in Weimar and Dessau and produced many of the iconic images and portraits associated with that school. She arrived at the Bauhaus in Dessau in 1923 with her husband. There, Lucia worked as László's assistant on his experimental photography projects. Having already received training in Berlin, Moholy was familiar with the technical aspects of photography and set up a photo studio in the faculty house they were assigned.

Between 1924 and 1928, Moholy formulated her own creative ideas and conceived of a manner to document the Bauhaus' architecture and design, while also producing portraits of the school's teachers and their friends, some of them reviewed in this article. Her extensive photo series depict the new buildings built by Walter Gropius in 1925-1926 (published *Bauhausbauten Dessau* in Munich, 1930), as well as products designed in the school's studios.

Commissioned by the School, Lucia decided to photograph the buildings in an objective, precise manner. The photographs are either frontal or three-quarter perspectives. Moholy sometimes used diffuse lighting to accentuate specific details and highlight signature Bauhaus traits. Whether highlighting the transparency of the studio building's glass façade, or the articulation of the volumes and white surfaces of the Walter Gropius house, the clarity of Moholy's architectural interpretation is evident. Her photographs of interiors document the living spaces of the school's teachers and highlight furniture prototypes designed to serve everyday needs, further disseminating the ideas of Gropius and other Bauhaus designers.

The unpublished letters used in this text show the artistic personality of Lucia Moholy during the oppressive atmosphere years close to the 30th of January 1933 when Hitler was named chancellor of Germany in a brief and simple ceremony in Hindenburg's office. On the 11th of January 1933 Gropius wrote Sert asking for a position of photographer on behalf of Lucia Moholy, separated from Laszlo in 1928. In replay to Gropius, Sert evaluates Lucia Moholy's aesthetic sensitivity and professional skills and she answers about her motivations as well as showing feelings of social isolation and loneliness.

In 1933, she emigrated via Prague, Vienna and Paris to London and worked there as a portrait photographer and author. In the following years, she directed documentary films for numerous important archives and UNESCO projects in the Near and Middle East. After relocating to Switzerland in 1959, she worked in publishing, focusing on art criticism and art education, and participated in many exhibitions.

RAFAEL LEOZ HELE MODULE, A HISTORY OF CONTRADICTIONS: FROM INTERNATIONAL SUCCESS TO THE DIFFICULT RELATIONSHIP WITH SPANISH ARCHITECTURE

Jesús López Díaz

The Spanish architect Rafael Leoz de la Fuente (1921-1976; graduated, 1955) participated in the construction of Poblado Dirigido de Orcasitas (along with Joaquín Ruiz Hervás), one of the earliest examples of Spanish rationalism applied to social housing, gateway of modernity in Spanish architecture led by names like Oiza or Fisac. However, the experience of Orcasitas (3,000 homes) motivated Leoz to leave the practice for the research in social architecture through theories and laws based on geometric modulation towards prefabrication and industrialization, not only in the field of housing, but in architecture in general. His theories were internationally

recognized, first in the Sao Paulo Biennial in 1961, and later through countless lectures in different countries and awards. His thoughts were highly regarded by architects such as Le Corbusier and Jean Prouvé among others, who expressly supported his work. But Leoz failed in Spain the same prestige and understanding of its work among the Spanish architects for various reasons, although his international reputation earned him to obtain the support of the Franco regime to create the Rafael Leoz Foundation for Research in Social Architecture (1969) from which emerged the two unique works based on their theoretical principles: the experimental housing in Las Fronteras (Torrejón de Ardoz, Madrid) and the Spanish Embassy in Brasília.

MARCEL BREUER AND THE AMERICAN DREAM COTTAGE

Aurora Fernández / Luis de Fontcuberta

Marcel Breuer, Hungarian architect and famed to furniture's designer of the Bauhaus emigrated to America in 1937, invited by Gropius as a professor at Harvard. Breuer and Gropius, there begin a new stage based on the experimentation of the house as a revision to the postulates of modern architecture: the house as a dwell machine proposed by Le Corbusier from old Europe; versus the humanization of the machine through the effect of material on the structure and form extended and in contact with the territory, proposed by Frank L. Wright from the new America.

His experiments on the house-cottage approached traditional methods of the American construction methods to a new vision, abstract and pure, where ways of life, and basic, practical and functional requirements became the connection to "Art of Building" through the material and its placing.

The search for a clear answer of dwelling that satisfied conflicting objectives and human needs, led to the architecture of abstraction to reconcile man with nature, endow it with life and art, an architecture and a landscape that became the modern ideals of American cottage.

FUTURE FINLAND HOUSE IN THE MEDITERRANEAN SEA

Mónica Mateo García / Carlos Pérez-Carramiñana

This article reveals the existence of a Venturo House on the coast of Alicante, unnoticed until today by architectural critics. This building, a paradigm of the Houses of the Future, icons of the rise of plastic in the architecture of the 60s and 70s, is one of the few Venturos designed by the Finnish architect Matti Suuronen still existing in the world.

Due to the study and analysis of the building, and the elaboration of original documentation, its main architectural features may be highlighted with the aim of its valorisation and to contribute to its necessary renovation.

REVISITING SCHINDLER, UNDERSTANDING GEHRY, LOS ANGELES 1921-1978

Carlos Labarta Aizpún

Studying the work of Schindler is interesting not only to recall the teachings of the most forgotten modern architecture pioneers but it basically comes out from the perception that his work anticipates and coincides with certain postulates that contemporary vanguard and critique have attributed as original to Canadian-Californian architect Frank Gehry. The beginning of his best known career, climaxing with his own house in Santa Monica, 1978, is directly linked with Schindler's attitudes, search and buildings to the point that is no longer possible to believe the myth supported by specialized critique of a supposed vanguard hiding its sources.

The first one of the coincidences sprouts out of the condition of both as foreign architects in Los Angeles as well as the link to the Mexican tradition exemplified in Schindler's Martin House (1915) and Gehry's Danziger's House (1964). The Austrian

born architect maintains a search for the spatial possibilities of architecture since his first works specially the house at Kings Road (1921), avoiding any stylistic classification. This independence and placing space as the main goal of his buildings, such as the Tischler, Kallis, Armon, Lechner or Skolnik Houses from the 40s, foresees the visual techniques used by Gehry, introducing a spatial complexity based in the loss of orthogonality, in the variety of sections and the leading role of diagonal lines producing an apparently formal randomness as well as the acceptance of ambiguity and experimentation as project characteristics alternative to established manners.

The similarities in both architect's interests extend towards the expressive use of conventional materials such as metal mesh, corrugated metal or plywood beginning a new glance upon the architecture of second materiality in the second half of last century. Gehry and Schindler participate in a similar evolution of their language from two common realities: the use of wood and the attention to California's tradition understood as Los Angeles urban landscape and incorporating to architecture what others considered banal.

The permanence of fragility demonstrated in Janson's House (1949) magnifies Schindler's presence among contemporary vanguards. Schindler was in that sense, the first one to include a new formality beyond the symbolic image of the *machina* while including popular expressions from South California. This fusion implies an unquestionable contribution that Gehry will spread among contemporary clamours.

PACO GÓMEZ: ARQUITECTURA MAGAZINE PHOTOGRAPHER

Amparo Bernal López-Sanvicente

Francisco Gómez Martínez's (Pamplona 1918-Madrid 1998) career has provoked a great deal of thought and reflections. A self-taught photographer, he came close to photography when he was almost 40 years old finding the right medium for his artistic vocation. Gomez began his public life when he entered the Royal Photographic Society in 1956, joining Madrid's intellectual gatherings and discussions. Meeting other authors allowed him to direct the spreading and acknowledgement of his work thus fulfilling his intellectual need of growing and sharing his creative talent. His artistic concerns lead him to create La Palangana group together with Cualladó, Rubio Camín, Masats, Cantero and Ontañón. All of them belonged to a renovating generation of the School of Madrid and shared photographic discussions. A year later he joined AFAL, bounding together the most dynamic photographers in the country.

Rafael Alfonso Corral, an architect friend of his introduced him to Carlos de Miguel who discovered in Paco's first portfolio the right material for *Arquitectura* magazine. His contributions to the magazine were closely linked to his personal relationship with the publishing team, ending in 1973 when Carlos de Miguel abandoned his position. During the 15 year collaboration period there are many different stages combining the artist's professional goals and *Arquitectura*'s publishing requirements. This mutual enrichment relationship allowed him to explore other ranges and his vocabulary evolved from the graphic abstractions of his first works towards the journalistic approach that turned Paco Gómez into an architectural photographer. His career as a whole had an evolution converse to other architecture photography professionals such as Kindel or Català Roca, who had turned journalistic photography into art.

Arquitectura became his true patron on contemporary photography. His contributions to the magazine allowed him to develop a professional photography career finding in journalistic work, what would turn into one of the most important trademarks of his work; his sensibility to portray the social reality, the urban landscape and the beauty of vernacular architecture.

His professional engagement offered him the opportunity to face the challenge of documenting architecture making him one of the most valued photographers for Spanish architects during those years. His thoughtful character that had made him known as the photographer of the walls and history footprints lead him to the abstract representation of architectural space, thus keeping the conceptual coherence in his work.

NOTES ON THE APPRAISAL OF THE ARCHITECT'S PHOTOGRAPHIC PORTRAIT: PACO GÓMEZ AND JUAN DANIEL FULLAONDO

Iñaki Bergera Serrano / Lucía C. Pérez Moreno

As it somehow happens when we deal with the photography of architecture, in any portrait there is a first substantial interest on documentation on an attempt to capturing the qualities of any person. During the 1960s, the Spanish Architectural magazine *Nueva Forma* used portraits on its covers. A criterion that contrasts with its contemporary magazine *Arquitectura* whose photographer, Paco Gómez, made a significant number of portraits of well-known Spanish architects of the period. Both cases are used in this text to analyze this genre under the scope of Spanish Architecture and, along with other references, articulate a reflection on critical aspects related to photography and, particularly, on the portraits of architects.

From 1959 to 1974, Paco Gómez was the official photographer of *Arquitectura*, the main journal of Spanish architecture based in Madrid. Along with Joaquín del Palacio –Kindel–, or Francesc Català-Roca, he was the visual reporter of that brilliant modern architecture of the period. In editorial line with Carlos Miguel, he illustrated the magazine with photographs of an imaginary alternative: chips walls, boxes, graffiti, wasteland with people, suburbs, and everything that extracted from its context and dotted with plastic counterpoint of a detail brought a new neorealist visual poetics. Also, his portraits show an emphatic and selective concentration of the essential qualities of the character. The portrait is understood as a visual essay of literary court, where stage, clothing, drawings or models are also a narrative element. Armed with the camera, the photographer “assaults” the portrayed and forces him to unfold himself into reality and appearance.

Juan Daniel Fullaondo used photographs of Numay, Català Roca, Carlos Jiménez or Pérez Aparisi, among others, to document the pages of *Nueva Forma*, the magazine he ran from 1967 to 1975. Therein, he opted to enhance the character of the architects using portraits as the key graphic feature on many covers. His impulsive rejection to histories based on series of buildings selected by the writer in favor of accounts written through the authors' career, led him to a biographical and psychological approach to the characters published in the journal. The need to classify and ‘face’ modern Spanish architects led him to use portraits as the best visual narrative to vindicate a certain model of professional.

The photographer Richard Avedon says that the best photos are those of people who met at the very moment of shooting them. Meanwhile, Dorothea Lange affirms that a portrait is always a self-portrait of the photographer, whereas a portrait could be alienating and dishonest. Between an honest portrait and an alienated one, or between Paco Gómez and *Nueva Forma*, there is a paradoxical tension that could denote suggestive interpretations when they are used by stories of architecture.

ARCHITECTURAL MAGAZINES (1900-1975): CHRONICLES, MANIFESTOS, PROPAGANDA

Héctor García-Diego

Under the title *Architectural magazines (1900-1975): chronicles, manifestos, propaganda* was held last spring (2012) the eighth edition of the *International Congress The History of Modern Spanish Architecture* at the University of Navarre. The School of Architecture was ready to receive the large number of researchers and historians who chose to participate in this forum, the greater ever assembled for this event. What it is a proof that the congresses of Pamplona have achieved to occupy a significant space in the architecture historian calendar, both nationally and internationally, on its own merit. Prior to this final phase, it was organized a preliminary symposium in October of the previous year (2011) in cooperation with the School of Architecture of the Pontificia Universidad Católica de Santiago de Chile; and one more in New York in November of the same year, this time in collaboration with the GSAPP at Columbia University. Therefore, the sessions at the School of Architecture at the University of Navarra between May 4th and 6th turn out to be the culmination of a long process of maturation, developed through a period of almost two years, being able to involve a great number of architectural historians of international prestige.

Despite being quite difficult to draw specific conclusions on such a broad topic, the different sessions and conferences has shown that the transcendental condition of journals –either as a channel for the expression of new concepts, or for the exposure of new aesthetic principles and goals, or the spread of certain ideals– has remained constant through the seventy-five years period proposed by the Congress. Although the magazines role has tilted towards a position, perhaps, less committed –or of a minor historical leadership–, his contribution is undeniable, and inalienable of the same history they both form part and aspire to represent.

NOTES OF BRITISH ARCHITECTURAL CULTURE 1945-1965

Kenneth Frampton

The abstract, white architecture of the inter-war British avant garde comes to a decisive end with the outbreak of the Second World War in 1939. As a result the postwar period emerges somewhat divided as to what should become the new architecture of the moment with which to accommodate the needs and express the values of a newly progressive society. Although the allocation of certain stylistic tropes to different, socio-cultural situations was not so categorical as in the pre-war totalitarian societies, there were nonetheless comparable semantic inflections in British architecture over the twenty-year period which followed the end of the war. This is perhaps first evident in the prefabricated, lightweight modular building systems adopted for both emergency housing and school building; respectively, for the accommodation of the bombed out population in the first instance and for the production of some 2500 schools in the second, most of which were built over the fifteen years between 1945 and 1960 as a consequence of the *Education Act*, put in place by the socialist government in 1946. Emergency housing needs were met by the minimalist, single story, prefabricated Portal house which was extensively built on vacant sites in major cities after the end of the war. The equally modular, prefabricated school system developed by the Ministry of Education came into being initially through the architect's department of the Hertfordshire County Council, under the direction of C. H. Aslin. In both instances what one effectively encountered was a lightweight, steel panel system, bereft of any recognizable iconography apart from the fact the internal walls of the schools were finished in primary colors and were furnished with stackable Scandinavian wood and metal furniture plus indoor plants; the whole often being set in diminutive picturesque landscape.

However this modular *lingua franca* could not be extended to the domestic environment. Here the heritage of the Garden City movement, dating back to the turn of the century, was pressed into service in a discretely modified form to constitute the two-story housing stock that made up the bulk of the residential fabric in the fourteen new towns established by the Labor government after the War as a result of the New Towns Act of 1948. This accounts for the single and semi-detached houses that became the vehicle so to speak, to which the so-called ‘peoples detailing’ was to be applied. This last comprised a repertoire of shallow-pitched, tile roofs, load-bearing, cavity walls in brick, along with casement opening lights and fixed picture windows in either steel or wood, which were invariably painted white. This amiable, unchallenging, anti-street, garden city aesthetic accessed through winding roads invariably engendered a somewhat informal site layout which, together with the detailing, came under the rubric of ‘contemporary’ as opposed to the received prewar idea of a severely abstract modern architecture. This conciliatory everyday style was favored by the left-wing architects of the London County Council who occupied mid-level positions within this 300 man architects department. I have in mind such figures as Oliver Cox and Graham Shankland both of whom were very influenced by the socially democratic architecture of the Swedish Welfare State. However this low-rise *heimatstil* principle of ‘people's detailing’ would be modified in the case of high-rise housing since flat roofs were deemed to be more appropriate for the capping of such forms. As it happens the preferred high-rise type was also of Swedish origin; namely, a 10-story tower block with a square footprint and a central access core, serving four apartments per floor, as this type occupy a large sector of the LCC Roehampton Estate dating from 1958.

The influence of local authorities at this time was very pervasive given that almost half of the registered architects in the country were employed by local governments and the remainder who were in private practice received most of their commissions from

the same source. As Reyner Banham would observe in his canonical study *The New Brutalism* of 1966, Cox and Shankland had close personal contacts with Sweden at the time, moreover as he reveals the term 'brutalist' originated as a qualifying adjective in Sweden. Banham cites a letter from 1956 written by Hans Asplund to Eric de Maré of *The Architectural Review*.

In January 1950 I shared offices with my esteemed colleagues Bengt Edman and Lennart Holm. These architects were at the time designing a house at Uppsala. Judging from their drawings I called them in a mildly sarcastic way 'Neo-Brutalists'. (The Swedish word for 'New Brutalists'!) The following summer, at jollification with some English friends, among whom were Michael Ventris, Oliver Cox and Graeme Shankland, the term was mentioned again in a jocular fashion. When I visited the same friends in London last year, they told me that they had brought the word back with them to England, and that it had spread like wildfire, and that it had, somewhat astoundingly, been adopted by a certain faction of younger English architects.

It is hard to imagine something more ironic than that the categorically anti-Swedish British Brutalist line should have at least part of its origin as a style in Sweden itself.

Despite the eclipse of the abstract British "international style" a certain vestige of a pre-war Neo-Corbusian syntax was carried over into the postwar period, most notably in the work of Lubetkin and Tecton, particularly as this applied to the rather formalistic medium-rise apartment blocks that the firm designed for the East End of London between 1945 and 1955. Typified by their Spa Green Estate built in Finsbury in 1956, this ornamental manner could hardly be more removed from the aforementioned 'peoples detailing'. The Tecton slab blocks were invariably animated by syncopated faience screens running across the balconied face of each block. Lubetkin's syntax was also evident in the plan articulation and detailing of the Royal Festival Hall realized under the direction of Leslie Martin who was then chief architect of the LCC and designed by Peter Moro who had worked for Tecton prior to the Second World War.

A second figure, from the prewar era, was David du R. Aberdeen, who also seems to have cultivated a 'baroque' Neo-Corbusian manner as we find this elaborated in his Trades Union Headquarters built near Bedford Square in 1951 and faced in polished stone. This New Monumentality *après la lettre* could hardly be made to jibe with the pitched roof populism of the New Town vernacular or with the lightweight modular manner of the prefabricated schools.

In many respects 1951 is the *annus mirabilis* of postwar recovery as far as British architecture is concerned, for this not only sees the realization of the Festival of Britain and the Royal Festival Hall, but also the Coventry Cathedral Competition for which Alison and Peter Smithson submitted a totally radical shell concrete form encompassing the entire plan of a diamond ecclesiastical space.

It is clear that the inspiration behind the Festival of Britain was the social democratic Stockholm Exhibition of 1930 which under the direction of the architect Gunnar Asplund and the critical intellectual Gregor Paulson would effectively inaugurate a new egalitarian middle class culture, closely linked fields of architecture and industrial design. As far as the propagation of popular good taste was concerned the Festival of Britain followed Stockholm to the letter with its playful tubular metal chairs, in primary colors designed by Ernest Race and the popular slogan of Black Eyes and Lemonade which summed up the playful spirit of the occasion. Like Stockholm, the Festival conveyed a mixed message as far as received taste in architecture was concerned in as much as both exhibitions celebrated Constructivist architecture as a built manifestation of a newly emergent techno-scientific society. I have in mind in the case of Stockholm Asplund's stressed skin control cabin elevated on stilts and capped by a latticework publicity mast while the parallel engineering rhetoric in the Festival was patently the Skylon; a latticework, cigar-shaped pylon stayed by wire cables designed by Powell and Moya in collaboration with the engineer Felix Samuely equally dematerialized stressed-skin dome of the Dome of Discovery by Ralph Tubbs supported at its rim by steel latticework struts as a kind of tethered flying saucer. Overall however what Alvar Aalto wrote about the Stockholm Exhibition in 1930 could have been applied just as easily to the Festival of Britain twenty years later, to the effect that:

... This is not a composition of glass, stone and steel, as a visitor who despises functionalism might imagine; it is a composition of houses, flags, floodlights, flowers, fireworks, happy people and clean table cloths.

Be this as it may, a discernible schism emerged not only between the left wing 'peoples detailing' of the low-rise domestic architecture such as find in Frederick

Gibberd's Harlow New Town, but also between those who would look to pure engineering technique as the source for a new unprecedented tectonic language as this is attempted in the shell concrete Brynmawr Rubber Factory designed by the Architect's Co-partnership in 1952 in collaboration with the engineer Ove Arup. The main alternative was to look for an authentic form of expression in the street culture of the then still extant British working class. This split is already discernible in the early work of Alison and Peter Smithson which served to oscillate between heroic engineering form on the one hand as we find this in the competition entries for their Neo-Miesian Hunstanton School Norfolk of 1949 and their Nervi-like Coventry Cathedral of 1951 and, on the other, the as found sociological 'otherness' of the nineteenth century two-story worker's row housing which, comprised of brick walls and slate roofs, made up the fabric and provided the setting for everyday life in the Bye Law streets of Bethnal Green. The Smithsons first experienced this culture through visiting the Bethnal Green home of Nigel and Judith Henderson; the one a photographer and the other a sociologist and where the one captured the street life of the arena on film, the other studied its kinship structure. *The Lore and Language of School Children* published in 1959 by the sociologists Iona and Peter Opie documented the role played by the culture of the street in the evolution of this society.

That Henderson and the sculptor Eduardo Paolozzi were crucial to the evolution of the sensibility of the Smithsons would be borne out by the patio and pavilion which made up their joint contribution to the seminal White Chapel Gallery exhibition *This is Tomorrow* of 1956. This 'anti-consumerist' reworking of the Abbé Langier's primitive hut plus a double spread image of all four of them incongruously seated in the middle of Limmerson Street in London, running across the spiral binding of the catalogue, eloquently summed up their *l'art brut* approach. This ethos was reinforced by a poetic inscription in 'child-like' script asserting the anti-idealistic ethnographic archaism of the content.

Patio & pavilion represents the fundamental necessities of the human habitat in a series of symbols. The first necessity is for a piece of the world –the patio; the second necessity is for an enclosed space –the pavilion. These two spaces are furnished with symbols for all human needs. The head –for man himself– his brain and his machines. The tree –for nature. The rocks and natural objects for stability and the decoration of man-made space. The light box for the hearth and family. Artifacts and pin ups –for his irrational urges. The frog and the dog –for the other animals. The wheel and aeroplane for locomotion and the machine.

Although James Stirling and the Smithsons would rival each other throughout the trajectory of their separate careers it is of the utmost significance as far as Brutalism is concerned that they would both cultivate a 'smokestack' aesthetic in their varied iterations of a native brick vernacular irrespective of whether the location was urban and rural. This mutual sensibility surely accounts for the similarity between a number of 'degree zero' works projected and realized by these separate practices during the first half of the 50's. I have in mind as far as the Smithsons are concerned the small warehouse-like four-story infill terrace house in brick and concrete projected for the Soho area of London in 1952. Of this work they wrote: "had this been built, it would have been the first exponent of 'the new brutalism' in England".

And equally primitive syncopated exercise in load-bearing brickwork also characterizes the remarkable housing projects realized by Stirling and Gowan in 1955 and 1957; respectively, their 3-story Ham Common flats built on a verdant site in Richmond in 1955 and the 3 to 4 story terrace housing built as a fragmented block in Preston, Lancashire in 1957. The overall cultural intention informing the latter sets forth even more explicitly than any text by the Smithsons the common sensibility of the moment as far as their mutual essays in low-rise, low-cost housing was concerned. Thus we read:

In 19th century industrial 'by-law' towns you pass perhaps twenty or more front doors before coming to your own, with children playing in the roads, parents chatting on the pavement and sitting in doorways, and the old peering through windows. This horizontal approach through the neighborhood to get to your house seems to be a reason for the friendliness and sense of community which exists in these work towns and the 19th century solution seems more dynamic than the latter planning solutions for urban mass housing...

In the initial *oeuvre complete* published in 1975, Stirling and Gowan make it clear that this 'nostalgia for the slums' was a broad postwar British sensibility that extended well beyond architecture and could be found in artists as diverse as the novelist Somerset Maugham, the painter L.S. Lowry and George Orwell for his 1945 working

class epic *On the Road to Wigan Pier*. This was also the environment that the Smithsons wished to evoke in their 10-story 'street-in-the-air' Golden Lane Housing competition entry of 1952, the span-deck access of which would be realized at a more exposed scale in the Parkhill Housing built to the designs of Jack Lynn and Ivor Smith for the Sheffield City Council in 1961. This achievement proved at a larger, more windswept scale, the truth of the cryptically critical observation that: "above the 6th floor it can be accepted that the old forms of contact with the ground are no longer valid".

This mutual nostalgia for a declining 'vernacular' would also have its rural version in the work of both of these practices in the early 50's as we may judge from Stirling's village infill housing prototype exhibited at the CIAM X congress at Aix-en-Provence in 1953 which was inspired by Thomas Sharp's 1945 study *The English Village*. A more or less identical theme expressly designed for the same occasion made up the substance of the Smithsons' 'fold houses' ostensibly designed for West Burton in Yorkshire of which they wrote in *Uppercase 3* of 1955.

The new is placed over the old like a new plant growing through old branches—or new fruit on old twigs. The fold is a windbreak. Each house has its back to the prevailing wind. Instead of the 'housing Manual' type of house, sent down from the suburbs—a barrow boy on the fells.

Sixty years later the oblique references in this statement may be easily missed (i.e. the contempt of the authors for the bureaucratic imposition of petit bourgeois) for what is conjoined in their predilection for 'barrow bow' street culture as a means for revitalizing the existing rural vernacular of the Yorkshire hills.

In a resume of the "Parallel Life and Art" exhibition staged by the Smithsons, Paolozzi, and Henderson at the Institute for Contemporary Arts (ICA) in London in 1953, the Smithsons openly acknowledge how both themselves and Stirling & Gowan were equally involved with the so-called 'brutalist' ideology emerging out of the Independent Group that met at the ICA in the early 50's, comprising such figures as Reyner Banham, Theo Crosby, Colin St John Wilson, Richard Hamilton and Laurence Alloway, this last being the critic/curator of the exhibition *This is Tomorrow*. Two canonical buildings of the mid 60's respectively already suggest how these two practices will evolve from their mutual beginnings over the next decade as we may judge from the Smithsons' Economist Building realized in St James Street, London in 1963 and Stirling and Gowan's Engineering Faculty Building, Leicester University completed in 1964. Although both buildings comprise medium-rise towers with The Economist topping out at 17 stories and Leicester rising for 11 floors, the first inserted into dense urban fabric is unequivocally Sittesque and Neo-Miesian in character, while the second is a free-standing, Neo-Constructivist work. By this date quite different positions seem to have been established with the Smithsons opting for modular tectonic pieces having latent classical affinities and Stirling going for more strenuously organic assemblies with partial references to Louis Kahn and Alvar Aalto, with last affinity coming more fully into its own with Stirling's dormitories for St. Andrew's University in Scotland also realized in the 60's. The British 19th century engineering tradition is present as a key expressive element as far as the Leicester Engineering Building is concerned (shades of the Crystal Palace and Brunel) while in St. Andrews while we are witness to a concrete and glass essay surprisingly reminiscent of the Smithsons in their Sheffield University competition entry of 1953. At the same time there are faint traces of the Gothic Revival evident in both Leicester and The Economist. In the first instance, on Stirling's own admission, Leicester makes an allusion to William Butterfield's All Saints Margaret Street, London of 1849-59, while in the case of the Economist Gothic is latent in the structural mullions of the building which step back like attenuated buttresses in order to express the diminution of the load as they rise upwards as in the stepped piers of Mies van de Rohe's Promontory Apartments of 1949.

As opposed to The Economist which, as fate would have it, brought the Smithsons' building career to a virtual close in terms of achieving works of comparable status and size, the Leicester Engineering Building gave Stirling and Gowan a run of university commissions culminating in leading to what has more recently recognized as the Red Trilogy on account of the fact that they were all faced in red brick and tile, namely in sequence after Leicester the History Faculty Building at Cambridge University (1964) and the Florey Dormitory at Queen's College, Oxford (1966). All of these major works by the Smithsons and Stirling involved the creative participation of the brilliant structural engineers Ron Jenkins of Ove Arup and Partners in the case the Hunstanton

School in Norfolk of 1949-54, and Frank Newby of Felix Samuely and Partners in the case of the Red Trilogy and St Andrews University.

With the appointment of Leslie Martin to the professorship of architecture at Cambridge University in 1956 the creative patronage of the 'brutalist' sensibility shifted from London to Cambridge and with this change in leadership and focus the so-called movement entered its maturity. However before turning to the exceptionally fertile studio set up in Cambridge by Martin and Colin St. John it is necessary to comment in passing on the importance of certain training offices on the London scene in the 50's and the 60's above all the practice of Lyons Israel and Ellis which served as a proving ground for the next generation, namely, John Miller and Neave Brown, both of whom worked closely with Tom Ellis; in the first instance on an annex to the Old Vic Theatre (1958) and in the second on a stacked lecture theatres in fair-faced, reinforced (white) concrete, for the Wolfson Institute at Hammersmith Hospital (1961). Patrick Hodgkinson was the third architect of exceptional talent from the same year at the AA School. As it happens Hodgkinson would play a seminal role in the development of a normative modern Aaltoesque brick aesthetic appropriate to the British climate as this would issue from the Martin/St. Wilson Studio from 1956 onwards; most notably in terms of Hodgkinson's direct involvement, load bearing brick 3-story terrace housing projected for St. Pancras, London in 1959 and the student hostel for Caius College, dating from 1962. That Hodgkinson was the decisive behind these works is testified to by the house in Burrell's Field, Cambridge that Hodgkinson realized for the retiring master of Trinity College, Lord Adrian, in 1964. Hodgkinson would assert his ultimate prowess as an independent architect with his monumental urban set-piece known as the Brunswick Centre under development and re-development between 1965 and 1973.

It is possible to argue that the Brunswick Centre is an ultimate Neo-Brutalist work at an urban scale since executed throughout in *béton brut* establishes itself as a city-in-miniature, that is as a micro-cosmic city with the city, one which breaks totally within the traditional Georgian square and street patter by which it is confronted on the Marchmont Street side. It has the problematic character of being conceived in section rather than in plan in as much as it comprises two stepped five-story housing blocks facing each other across a central promenade axis, flanked with shops throughout its length plus a cinema at the point of a monumental transverse axis lead to a nearby park.

Like Hodgkinson Miller was also working in the Martin/St. John Wilson in Cambridge before opening up his own practice with Alan Colquhoun in 1960 with a commission to design a secondary school in Stratford in East London which is completed in 1964. Like Caius College, it is significant that this two story, load-bearing structure occupies a perfect square in plan from into which voids are 'excavated' as it were in order to produce the figure of the school which in its turn is wrapped a central square double-height assembly hall.

It is obvious in retrospect that the plan of this school is closely related to the interlocking square top-lit reading rooms that Martin and St. John Wilson designed for the new Oxford University library complex under construction from 1959 to 1979. It is possibly fair to say that that the British 'neo-brutalist' sensibility much influenced by Aalto plays itself out in the work of Martin and his colleagues, throughout the 70's in what was one final effort to create a normative modern architecture for the British Isles to be executed primarily in brick.

