

TEMPORÁNEA

Revista de Historia de la Arquitectura

#03 2022



TEMPORÁNEA

Revista de Historia de la Arquitectura

#03 2022

Directora

Dra. Mar Loren-Méndez, Universidad de Sevilla, España

Secretario

Dr. Carlos Plaza, Universidad de Sevilla, España

Coordinador de Redacción

Dr. Daniel Pinzón-Ayala, Universidad de Sevilla, España

Comité de Dirección

Dra. Mar Loren-Méndez, Universidad de Sevilla, España

Dr. Carlos Plaza, Universidad de Sevilla, España

Dr. Daniel Pinzón-Ayala, Universidad de Sevilla, España

Comité de Redacción

Dra. María Carrascal, Universidad de Sevilla, España

Dr. Donetti Dario, University of Chicago, USA

Dra. Bianca De Divitiis, Università degli Studi di Napoli Federico II, Italia

Dra. María Elena Díez Jorge, Universidad de Granada, España

Dra. María Elía Gutiérrez Mozo, Universidad de Alicante, España

Dr. Carlos García Vázquez, Universidad de Sevilla, España

Dr. Fulvio Lenzo, Università IUAV di Venezia, Italia

Dra. Mar Loren-Méndez, Universidad de Sevilla, España

Dr. Emilio Luque, Universidad de Sevilla, España

Dra. Francesca Mattei, Università Roma Tre, Italia

Dr. Daniel Pinzón-Ayala, Universidad de Sevilla, España

Dra. Eleonora Pistis, Columbia University, USA

Dr. Carlos Plaza, Universidad de Sevilla, España

Dr. Pablo Rabasco, Universidad de Córdoba, España

Dr. William Rey Ashfield, Universidad de la República, Uruguay

Dr. Victoriano Sainz Gutiérrez, Universidad de Sevilla, España

Dr. Julián Sobrino Simal, Universidad de Sevilla, España

Comité Científico

Dr. Fernando Agrasar Quiroga, Universidad da Coruña, España

Dra. Chiara Baglione, Politecnico di Milano, Italia

Dr. Gianluca Belli, Università degli Studi di Firenze, Italia

Dra. Cammy Brothers, Northeastern University, USA

Dr. Massimo Bulgarelli, Università IUAV di Venezia, Italia

Dr. Juan Calatrava Escobar, Universidad de Granada, España

Dra. Carolina B. García Estévez, Universitat Politècnica de Catalunya, España

Dr. Ignacio González-Varas Ibáñez, Universidad de Castilla-La Mancha, España

Dra. María Gravari Barbas, Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne, France

Dr. Salvador Guerrero, Universidad Politécnica de Madrid, España

Dr. Fernando Marías, Universidad Autónoma de Madrid, España

Dra. Laura Martínez de Guereñu, IE University, España

Dr. Andrés Martínez Medina, Universidad de Alicante, España

Dr. Joaquín Medina Warmburg, Karlsruher Institut für Technologie, Deutschland

Dra. Camila Milet, Universitat Politècnica de València, España

Dra. Snehal Nagarsheth, Anant National University, India

Dra. Mayte Palomares Figueres, Universitat Politècnica de València, España

Dr. Antonio Pizza, Universitat Politècnica de Catalunya, España

Dr. Rafael Reinoso Bellido, Universidad de Granada, España

Dr. r. Carlos Sambricio R. Echegaray, Universidad Politécnica de Madrid, España

Dr. Ricardo Sánchez Lampreave, Universidad de Zaragoza, España

Dr. Felipe Pereda, Harvard University, USA

Dr. Víctor Pérez Escolano, Universidad de Sevilla, España

Dr. Marcel Vellinga, Oxford Brookes University, UK

Diseño Gráfico

Pedro García Agenjo, Coordinador

Celia Chacón Carretón

ISSN: 2695-7736

e-ISSN: 2659-8426

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA>

DEPÓSITO LEGAL: SE 32-2020

PERIODICIDAD DE LA REVISTA: Anual

IMPRIME: Digital Comunicaciones del Sur

EDITA: Editorial Universidad de Sevilla

LUGAR DE EDICIÓN: Sevilla

DIRECCIÓN CORRESPONDENCIA CIENTÍFICA:

E.T.S. de Arquitectura. Av. Reina Mercedes, 2, 41012, Sevilla

Mar Loren-Méndez, Dpto. Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas
e-mail: temporanea@us.es

EDICIÓN ON-LINE:

Portal informático <https://revistascientificas.us.es/index.php/temporanea>
Portal informático Editorial Univ. de Sevilla <https://www.editorial.us.es/>

© EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA, 2022

© TEXTOS: Sus autores, 2022

© IMÁGENES: Sus autores y/o instituciones, 2022

SUSCRIPCIONES, ADQUISICIONES Y CANJE:

TEMPORÁNEA. Revista de Historia de la Arquitectura

Editorial Universidad de Sevilla

Calle Porvenir, 27, 41013, Sevilla. Tel. 954487447 / 954487451

Fax 954487443 [eus4@us.es] [<https://www.editorial.us.es>]

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta revista puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Las opiniones y los criterios vertidos por los autores en los artículos firmados son responsabilidad exclusiva de los mismos.

Enfoque y alcance

TEMPORÁNEA. Revista de Historia de la Arquitectura construye un foro internacional en el campo de la Historia de la Arquitectura. Colmando el vacío existente de publicaciones especializadas en esta materia en España, la revista tiene un marcado carácter internacional, que se traduce tanto en la participación activa de expertos internacionales en sus órganos como en las investigaciones que en ella se publican.

Se aborda la investigación en Historia de la Arquitectura desde cualquier disciplina, período cronológico y ámbito geográfico, y promueve la diversidad y complejidad de la Historia como valores irrenunciables. Junto con esta aproximación transversal y plural, esta publicación periódica defiende el carácter multiescalar de la arquitectura abarcando la historia del objeto construido, la ciudad y el territorio.

Se trata de una revista científica del sello Editorial de la Universidad de Sevilla EUS, que junto al equipo editorial de *TEMPORÁNEA. Revista de Historia de la Arquitectura* velará por la calidad, la transparencia y el rigor de la publicación. La revista va dirigida preferentemente a la comunidad científica y universitaria dedicada a la investigación en Historia de la Arquitectura y tendrá una periodicidad anual.

Políticas de sección

atemporánea se trata de una sección principal que aparecerá en todos los números. Dicha sección se compone de artículos de libre temática acordes con el perfil de la revista.

contemporánea se trata de una sección complementaria que aparecerá en todos los números. Dicha sección recogerá escritos de menor entidad tales como reseñas de exposiciones, recensiones de libros, entrevistas y en general temas de actualidad para la historia de la arquitectura.

extemporánea se trata de una tercera sección que aparecerá de manera eventual en determinados números de la revista. Dicha sección será de temática monográfica y estará compuesta por artículos.

Proceso de evaluación por pares

Tras el cierre del período de Llamada a Artículos / *Call for articles*, el Comité de Dirección evaluará la adecuación de las propuestas presentadas tanto a la temática y objetivos de la revista como a las normas establecidas para la redacción de los artículos. A continuación se procederá a la selección, con la ayuda de los comités de Redacción y Científico, de dos revisores/as de reconocido prestigio en la temática en cuestión para realizar una evaluación por el sistema de doble ciego. Los/as revisores/as realizarán sus consideraciones en base a los formularios de revisión en los formatos preestablecidos y en esta fase se garantizará el anonimato de autores/as y revisores/as. El artículo y los resultados de la evaluación por pares dobles ciegos se trasladarán al Comité de Redacción, que dictaminará, a la luz de los informes emitidos, qué trabajos serán publicados y, en su caso, cuáles precisarán de ser revisados y en qué términos. En caso de que los/as dos evaluadores/as aporten valoraciones opuestas, se procederá a solicitar una tercera evaluación.

Los resultados de la evaluación serán:

- Publicable: aceptado sin modificaciones.
- Requiere revisión: publicable con modificaciones menores y sin necesidad de una segunda evaluación.
- Reevaluable: publicación con modificaciones mayores y precisa segunda evaluación.
- No publicable.

En el caso de que el artículo requiera modificaciones el/la autor/a recibirá los informes de los/as revisores/as. Junto con la nueva versión del artículo el/la autor/a deberá enviar una contestación justificada a dichos informes dirigido al Comité de Redacción. La nueva versión identificará aquellas modificaciones y será revisada por los/as mismos/as revisores/as.

TEMPORÁNEA. Revista de Historia de la Arquitectura publicará un número limitado de artículos por volumen y buscará el equilibrio entre las secciones, motivo por el cual, aunque un artículo sea aceptado o continúe en proceso de revisión, podrá quedar aplazado para ser publicado en un próximo número; en este caso, el/la autor/a podrá retirar el artículo o incluirlo en el banco de artículos de los próximos números.

Declaración ética sobre publicación y buenas prácticas

TEMPORÁNEA. Revista de Historia de la Arquitectura participa de la edición en acceso abierto que promueve la Universidad de Sevilla a través del portal informático de la Editorial Universidad de Sevilla, velando por la máxima difusión e impacto y por la transmisión del conocimiento científico de calidad y riguroso. Se compromete así con la comunidad académica en garantizar la ética y calidad de los artículos publicados, tomando como referencia el Código de Conducta y Buenas Prácticas para editores de revistas científicas que define el Comité de Ética de Publicaciones (COPE).

Todas las partes implicadas en el proceso de edición se comprometen a conocer y acatar los principios de este código.

El **Equipo Editorial** se responsabiliza de la decisión de publicar o no en la revista los trabajos recibidos, atendiendo únicamente a razones científicas y no a cualesquiera otras cuestiones que pudieran resultar discriminatorias para el/la autor/a. Mantendrá actualizadas las directrices sobre las responsabilidades de los/as autores/as y las características de los trabajos enviados a la revista, así como el sistema de arbitraje seguido para la selección de los artículos y los criterios de evaluación que deberán aplicar los/as evaluadores/as externos/as. Se compromete a publicar las correcciones, aclaraciones, retracciones y disculpas necesarias en el caso de que sea preciso y a no utilizar los artículos recibidos para los trabajos de investigación propios sin el consentimiento de los/as autores/as. Garantizará la confidencialidad del proceso de evaluación: el anonimato de evaluadores/as y autores/as, el contenido que se evalúa, el informe emitido por los/as evaluadores/as y cualquier otra comunicación que se emita por los diferentes comités. Asimismo, mantendrá la máxima confidencialidad ante posibles aclaraciones, reclamaciones o quejas que un/a autor/a deseé enviar a los comités de la revista o a los/as evaluadores/as del artículo. Se velará por el respeto e integridad de los trabajos ya publicados, motivo por el que se será especialmente estricto con el plagio y los textos que se identifiquen como plagios o con contenido fraudulento, procediéndose a su eliminación de la revista o a su no publicación. La revista actuará en estos casos con la mayor celeridad que le sea posible.

Los/as autores/as se harán responsables del contenido de sus envíos, comprometiéndose a informar al Comité de Dirección de la revista en caso de que detecten un error relevante en uno de sus artículos publicados, para que se introduzcan las correcciones oportunas. Asimismo, garantizarán que el artículo y los materiales asociados sean originales y que no infrinjan los derechos de autor de terceros. En caso de coautoría, tendrán que justificar que existe el consentimiento y consenso pleno de todos los/as autores/as afectados/as y que no ha sido presentado ni publicado con anterioridad por ninguno/a de ellos/as en otro medio de difusión.

Los/as evaluadores/as externos/as-revisores/as se comprometen a hacer una revisión objetiva, informada, crítica, constructiva, imparcial y respetuosa del artículo, basándose su aceptación o rechazo únicamente en cuestiones ligadas a la relevancia del trabajo, su originalidad, interés, cumplimiento de las normas de estilo y de contenido acordes con los criterios editoriales. Respetarán los plazos establecidos (comunicando su incumplimiento al Comité de Dirección con suficiente antelación) y evitarán compartir, difundir o utilizar la información de los textos evaluados sin el permiso correspondiente de la dirección y de los/as autores/as.

TEMPORÁNEA. Revista de Historia de la Arquitectura mantiene siempre abierta la recepción de artículos de las temáticas de interés de la revista. Los artículos entran en el proceso editorial a medida que son recibidos. Los/as autores/as consultarán la fecha concreta en cada convocatoria específica.

Los artículos enviados deben corresponder a las categorías universalmente aceptadas como producto de investigación, ser originales e inéditos y sus contenidos responder a criterios de precisión, claridad y rigor.

Directrices previas al envío

Todas las directrices previas al envío vendrán descritas en el portal Web de la revista en el apartado que así lo indica. Para más facilidad podrá encontrarse siguiendo el siguiente enlace:

<https://revistascientificas.us.es/index.php/TEMPORANEA/about/submissions#onlineSubmissions>

Declaración de privacidad

Los nombres y las direcciones de correo electrónico introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para los fines establecidos en ella y no se proporcionarán a terceros o para su uso con otros fines.

Calidad editorial

La Editorial Universidad de Sevilla cumple los criterios establecidos por la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora para que lo publicado por el mismo sea reconocido como “de impacto” (Ministerio de Ciencia e Innovación, Resolución 18939 de 11 de noviembre de 2008 de la Presidencia de la CNEAI, Apéndice I, BOE nº 282, de 22.11.08). La Editorial Universidad de Sevilla forma parte de la U.N.E. (Unión de Editoriales Universitarias Españolas) ajustándose al sistema de control de calidad que garantiza el prestigio e internacionalidad de sus publicaciones.

TÍM
TEMPORÁNEA

VI
#03 2022

ÍNDICE

exTemporánea

VII
#03 2022

Editorial

Editorial	
Mar Loren-Méndez, Carlos Plaza y Daniel Pinzón-Ayala	IX

Editorial exTemporánea. Arquitecturas Menores

Editorial exTemporánea. Minor Architectures	
Francisco González de Canales	XI

extemporánea

Divergencia desde la escala pequeña. Zaha Hadid 59 Eaton Place

Divergence from the Small Scale. Zaha Hadid 59 Eaton Place	
Nuria Álvarez Lombardero	2

Piezas menores. El trabajo de Hiromi Fujii en torno a la habitación

Minor Pieces. Hiromi Fujii's Work on the Room	
Silvia Colmenares Vilata	18

atemporánea

I volti e la bibliografia di *Teorie e storia dell'architettura* di Manfredo Tafuri nelle edizioni italiane

The Faces and Bibliography of Manfredo Tafuri's <i>Teorie e storia dell'architettura</i> in Italian Editions	
Marco Capponi	42

Défense de l'Architecture y la dialéctica ideológica del movimiento moderno: Karel Teige y Le Corbusier, 1920-1930

Défense de l'Architecture and the Ideological Dialectics of the Modern Movement: Karel Teige and Le Corbusier, 1920-1930	
César Saldaña Puerto, Guillem Aloy Biblioni y Antoni Ramon Graells	92

¿Internacional o local? ¿Modernidad o eclecticismo? José Ferragut Pou y el espacio turístico

International or Local? Modernity or Eclecticism? José Ferragut Pou and the Tourist Space	
María Sebastián Sebastián	128

contemporánea

Una enciclopedia de arquitectura online

An Online Encyclopedia of Architecture	
Andrés Martínez-Medina	154

Traducciones... por favor. Le Corbusier en los últimos años del París de entreguerras

Translations... Please. Le Corbusier in the Latter Years of Interwar Paris	
Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde	158

Fonti e strumenti per interpretare l'architettura gonzaghese

Sources and Tools for interpreting Gonzaga's Architecture	
Amedeo Belluzzi	164

Editorial. Editorial. https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2022.03.09	IX
Mar Loren-Méndez. https://orcid.org/0000-0002-1154-0526	
Carlos Plaza. https://orcid.org/0000-0001-5632-2111	
Daniel Pinzón-Ayala. https://orcid.org/0000-0002-2583-5077	
Editorial exTemporánea. Arquitecturas Menores. Editorial exTemporánea. Minor Architectures. https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2022.03.10	XI
Francisco González de Canales. https://orcid.org/0000-0003-0412-7108	

extemporánea

Divergencia desde la escala pequeña. Zaha Hadid 59 Eaton Place. Divergence from the Small Scale. Zaha Hadid 59 Eaton Place. https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2022.03.01	
Nuria Álvarez Lombardero. https://orcid.org/0000-0003-3228-7774	2-17
Piezas menores. El trabajo de Hiromi Fujii en torno a la habitación. Minor Pieces. Hiromi Fujii's Work on the Room. https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2022.03.02	
Silvia Colmenares Vilata. https://orcid.org/0000-0001-8125-8350	18-39

atemporánea

I volti e la bibliografia di Teorie e storia dell'architettura di Manfredo Tafuri nelle edizioni italiane. Las caras y la bibliografía de Teorías e historia de la arquitectura por Manfredo Tafuri en ediciones italianas. https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2022.03.03	
Marco Capponi. https://orcid.org/0000-0001-5330-6263	42-91
Défense de l'Architecture y la dialéctica ideológica del movimiento moderno: Karel Teige y Le Corbusier, 1920-1930. Défense de l'Architecture and the Ideological Dialetics of the Modern Movement: Karel Teige and Le Corbusier, 1920-1930. https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2022.03.04	
César Saldaña Puerto. https://orcid.org/0000-0001-6408-052X	
Guillem Aloy Biblioni. https://orcid.org/0000-0003-2165-9341	
Antoni Ramon Graells. https://orcid.org/0000-0003-1329-4450	92-127

¿Internacional o local? ¿Modernidad o eclecticismo? José Ferragut Pou y el espacio turístico. International or Local? Modernity or Eclecticism? José Ferragut Pou and the Tourist Space. https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2022.03.05	
María Sebastián Sebastián. https://orcid.org/0000-0002-1826-3955	128-151

contemporánea

Atlas Conceptual. Teoría e historia de la arquitectura moderna. Concept Atlas. Theory and History of Modern Architecture. https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2022.03.06	
Andrés Martínez-Medina. https://orcid.org/0000-0002-5309-9310	154-157
Traducciones... por favor. Le Corbusier en los últimos años del París de entreguerras. Translations... Please. Le Corbusier in the Latter Years of Interwar Paris. https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2022.03.07	
Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde. https://orcid.org/0000-0002-1796-563X	158-163
Fonti e strumenti per interpretare l'architettura gonzaghesca. Sources and Tools for Interpreting Gonzaga's Architecture https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2022.03.08	
Amedeo Belluzzi.	164-169

EDITORIAL

El tercer número de *TEMPORÁNEA, Revista de Historia de la Arquitectura* prosigue con su compromiso para con la investigación en la Historia de la Arquitectura, sumando diversas miradas y enfoques.

Por un lado, se consolida la aportación internacional, tanto en los artículos como en las reseñas, con textos en español e italiano, convirtiéndose ya en una seña de identidad de esta revista. Por otro, la presencia de autorías femeninas, que firman tres de los cinco artículos de este número, lo que asegura una mirada más plural y completa de y desde nuestro campo de conocimiento. Además, la gran novedad de este número reside en la puesta de largo de la sección **extemporánea**.

Tres artículos componen nuestra sección **atemporánea**, Marco Capponi nos ofrece una profundización en la obra del historiador y arquitecto italiano Manfredo Tafuri a través de su obra *Teorie e storia dell'architettura* (1968), en concreto, a través de la reconstrucción del complejo proceso editorial de definición del libro que incluye variaciones del título y de las imágenes empleadas en las portadas de las diferentes ediciones. Además, su estudio se acompaña de un interesante apéndice que muestra la evolución bibliográfica empleada en las sucesivas ediciones italianas de esta obra cumbre de la historia de la arquitectura. César Saldaña Puerto, Guillem Aloy Biblioni y Antoni Ramón Graells profundizan en la controvertida relación entre Le Corbusier y Karel Teige en torno al Mundaneum, desde la contextualización de cada una de las posturas y su legado epistolar. Este análisis permite seguir indagando en un periodo clave del Movimiento Moderno, incorporando otros personajes al relato como Alexander Vesnin y Hannes Meyer. Por último, María Sebastián Sebastián pone en valor la figura del arquitecto mallorquín José Ferragut Pou y, especialmente, su producción turística en un momento clave de la transformación urbanística de las Islas Baleares, ante la que siempre fue muy crítico. Estos trabajos de investigación se complementan con tres reseñas en nuestra sección complementaria **contemporánea** que toman el pulso a la Historia de la Arquitectura y de la Ciudad y su transferencia en publicaciones. Estas de nuevo muestran una historia de la arquitectura sin límites temporales ni geográficos.

Queremos agradecer la valiosa contribución de los/las autores/as que construyen este tercer número. Así mismo, agradecemos la labor de todo el equipo editorial con este proyecto y la colaboración de las/los evaluadoras/es, que han enriquecido el trabajo aquí publicado. Por supuesto, extendemos el agradecimiento a Francisco González de Canales por su predisposición y generosidad para con esta revista inaugurando una sección que tendrá continuidad en próximos números. Por último, es fundamental hacer una vez más patente la dedicación intensa y de calidad de la Editorial Universidad de Sevilla, editorial española de impacto con más sellos de calidad en Edición Académica y perteneciente al Sistema EFQM de calidad y excelencia.

Mar Loren-Méndez
Carlos Plaza
Daniel Pinzón-Ayala
Universidad de Sevilla

TÍM
TEMPORÁNEA

X
#03 2022

ARQUITECTURAS MENORES

Los géneros menores han servido a menudo para explorar nuevas vías de experimentación en cualquier tipo de práctica creativa. Ya sea por su inmediatez material, su flexibilidad para abrirse a nuevas problemáticas o su posible distancia respecto a los temas y formatos hegemónicos de la época, lo menor no solo ha contribuido históricamente al desarrollo de prácticas propias emergentes, sino también a una importante renovación de las disciplinas existentes. La relevancia de las arquitecturas menores está también muy presente en la arquitectura presente. Tras la caída de los grandes concursos internacionales, los encargos de pequeña o mediana escala (ampliaciones, remodelaciones, edificaciones modestas, etc.), tradicionalmente entendidos como menores, se han vuelto ahora fundamentales para plantear nuevos modos de hacer propios en arquitectura.

Con la finalidad de entender esta realidad dentro de una tradición más dilatada, el presente número de **extemporánea** ha estado dedicado a revalorizar estas obras menores en el curso más amplio de la historia de la arquitectura, interesándose sobre todo aquellas que han servido de base para defender nuevos discursos o ideas, plantear nuevas sensibilidades o enfrentar críticamente el panorama de una época. Se trata de experimentos personales, como el Upper Lawn Pavillion de Alison y Peter Smithson (1959–1962), habitáculos mínimos, como el Cockpit de Su Brumwell, Wendy Cheesman, Norman Foster y Richard Rogers (1963), edificios muy modestos en presupuesto y tamaño, como North Penn Visiting Nurse Association de Robert Venturi (1963), intervenciones públicas menores, como el Monumento al Partisano en Segrate de Aldo Rossi (1967), o ampliaciones de viviendas como la de Frank Gehry para su propia casa (1978), por citar ejemplos de la historia relativamente más reciente, que han sentado las bases de nuevos modos de hacer a través de este tipo de géneros menores, que manifiestan además que, en realidad, ninguna obra es verdaderamente menor.

Las aportaciones presentadas para **extemporánea** por Silvia Colmenares Vilata y Nuria Álvarez Lombardero profundizan sobre esta cuestión planteando la importancia de una serie de trabajos tempranos y muy especulativos realizados por Hiromi Fujii y Zaha Hadid, y que, a pesar de su modesta escala, constituyen un avance significativo sobre cuestiones relevantes de nuestra disciplina, hasta el punto de seguir siendo parte de la discusión arquitectónica de hoy día. Ahondando en su sentido menor, ambas se plantean además desde una cierta periferia, ya sea desde la obra de una de las pocas mujeres arquitectas que, trabajando independientemente, consiguió algún tipo de reconocimiento en su propia época, o la de un arquitecto oriental, cuya sensibilidad no siempre se ha ofrecido permeable al canon occidental. A priori, si nos acercamos por primera vez a obras como la Casa Todoroki, de Fujii (1973–74), o el apartamento en 59 Eaton Place (1980–81), de Hadid, la primera impresión es que las dos parecen tomar posiciones muy divergentes, si no opuestas, al menos desde el punto de vista formal. Sin embargo, es interesante resaltar cómo existen también una serie de cuestiones comunes que atraviesan ambas exploraciones y sobre las que me gustaría avanzar algunas líneas.

Por un lado, estos trabajos menores resistúan a estos autores sobre un contexto de investigación del proyecto que, partiendo de presupuestos gráfico-especulativos, se compromete también con la construcción de un espacio capaz de ofrecer una experiencia del habitar liberadora. En el caso de Fujii, esta liberación se produce a través de una previa alineación de la experiencia preconcebida por el habitante, utilizando para ello una geometría muda que obliga al sujeto a reposicionarse *ex novo* respecto a la misma. En el caso de Hadid, esta liberación se produce

a través de una distorsión de la propia mirada y la ambigüedad perspectiva, desfamiliarizando el sistema de objetos domésticos para romper de nuevo con los automatismos heredados en la experiencia de lo cotidiano. Ambos desplazamientos de la experiencia se nutren por las relaciones que ofrece el complejo arte-arquitectura, que tan patente estuvo en el desarrollo del debate arquitectónico de los 60-70. En el caso de Fujii, las filiaciones son más cercanas al minimalismo americano, la obra de Judd o sobre todo la de Sol Lewitt, que ya influyó a arquitectos como John Hejduk y Peter Eisenman, con cuya obra, como señala Colmenares, podemos relacionar al arquitecto japonés. En el caso de Hadid, se trata más la recuperación de las vanguardias soviéticas, Malevich y sobre todo El Lissitzky, o de algunas exploraciones situacionistas, que también tuvieron un relevante impacto en arquitectos como Bernard Tschumi o Rem Koolhaas, tan fundamentales para el periodo formativo de Hadid en la Architectural Association, como también apunta Álvarez Lombardero en su artículo. Este fomento de las relaciones con el complejo arte-arquitectura, curiosamente, se da también en el debate actual, y en especial, en la obra de arquitectos emergentes, por ejemplo en España, como Álvaro Carrillo Eguilaz, Lluís Alexandre Casanovas, Adriá Escolano, Mireia Luzárraga y Alejandro Muiño, María Mallo, María José Marcos o Gonzalo del Val, entre otros, y que desde propuestas muy menores, como reformas de casas y apartamentos, instalaciones, adaptaciones de edificios, mobiliario habitable, etc., trastocan estos límites entre arte y arquitectura para resituar la experiencia espacial del presente en una búsqueda de la liberación de la subjetividad del que lo habita.

Otra de las cuestiones transversales a ambas exploraciones es su relación con el mundo doméstico. Ya sea una modesta y genérica casa, como en el caso de Fujii, o de la reforma de un apartamento para un familiar, como en el caso de Hadid, lo doméstico, por su inmediatez, versatilidad y simplicidad del programa, se presenta como un terreno fértil para una investigación del proyecto arquitectónico cuyos resultados y tangibilidad pueden ser más fácilmente constatados. Si bien en el caso de Hadid, su propuesta para 59 Eaton Place nunca llegara a ser construida, la posición que toma, con la idea de la transformación del espacio a través de los propios objetos que la pueblan, se ha convertido en uno de los recursos más vigentes de cierto vector de la arquitectura contemporánea, continuado, entre otros, por algunos de los arquitectos señalados anteriormente. Mientras que la exploración de la planta de estancias equipotenciales, investigada tan concienzudamente por Fujii en sus primeros trabajos, y como la propia Colmenares ilustra, se ha convertido en un argumento común en mucha de la arquitectura doméstica que se proyecta actualmente. Pero lo que hace relevante a las posiciones de Fujii y Hadid en estos proyectos no es solo su manifiesta relevancia de presente, sino que ambas propuestas destacan también por su radicalidad, y sobre todo, por su rigor a la hora de profundizar en sus propias ambiciones y objetivos, algo que sin duda, la obra menor en cierto modo facilita. Solo con ese nivel de compromiso estas exploraciones se vuelven un referente tanto para lo que ha venido tras de ellos como para lo que aún está por venir. Exploraciones intensas, profundas, concentradas, que nos ayudan además a reevaluar la obra de estos arquitectos situándolos definitivamente fuera de la tan poco esclarecedora categoría de la ‘deconstrucción’, con la que a menudo se ha asociado a ambos, para reintroducirlos de lleno como parte de la producción del conocimiento más vigente de nuestra propia disciplina.

Francisco González de Canales
Editor Invitado

extemporánea

Nuria Álvarez Lombardero

<https://orcid.org/0000-0003-3228-7774>
nuria.lombardero@aaschool.ac.uk

Arquitecta (ETSA Madrid, 2003), Máster en Housing and Urbanism (architectural Association, 2008), Doctora Arquitecta (ETSA Sevilla, 2013). Ha sido investigadora en la Universidad de Harvard y la Architectural Association y profesora en el Tecnológico de Monterrey y la Universidad de Cambridge, así como profesora invitada de posgrado en la Universidad de Sevilla y la Universidad de Plymouth. Actualmente es Profesora de Proyectos Arquitectónicos en la Architectural Association de Londres desde 2008. Ha sido redactora de la revista *Neutra* y actualmente de *La Ciudad Viva*. Sus trabajos de investigación han sido publicados en revistas como *Architese*, *Arquitectos*, *Metalocus*, *RA* o *Revista 180*.

Fecha de Recepción
10 · Junio · 2021

Fecha de Aceptación
16 · Abril · 2022



Divergencia desde la escala pequeña. Zaha Hadid 59 Eaton Place

3

Divergence from the Small Scale. Zaha Hadid 59 Eaton Place

Nuria Álvarez Lombardero

Architectural Association School of Architecture

Resumen:

Revisando los tratados de historia de la arquitectura de finales del siglo XX podemos observar una ausencia evidente de aquellos proyectos de escala pequeña realizados en ese periodo. Parece que el no haber respondido al gran tamaño o *bigness*, defendido por el que quizá fuera su arquitecto más influyente, Rem Koolhaas, que cada vez se hacía más presente en esos años con el apoyo del modelo económico neoliberal en los países desarrollados, los excluyó para dejarlos fuera de la historia oficial. Sin embargo, algunos de estos pequeños trabajos, que podemos denominar como ejemplos de *smallness*, significaron una ruptura con los grandes formatos dominantes definiendo nuevas formas de proyectar a través de dar voz a aquellas tendencias emergentes. Entre esos pequeños proyectos nos encontramos el diseño que realiza la arquitecta Zaha Hadid en Eaton Place, Belgravia, Londres entre 1980 y 1981, que destaca por su cuestionamiento de los arreglos tipológicos y compositivos hegemónicos heredados aún del movimiento moderno en el Reino Unido a principios de los años ochenta. Realizado por Hadid poco años después de graduarse en la Architectural Association, este proyecto recoge aquellos elementos de sus primeros experimentos gráficos que cuestionaban las restricciones del dibujo como método de comunicación, para ser utilizado como proceso proyectual y de trabajo que marcaron una diferencia frente a la dominante corriente posmoderna para, por primera vez, convertirlos en un proyecto de arquitectura. Para entender su importancia, este artículo indagará sobre las bases que definieron este proyecto a través de una revisión de tanto de aquellos trabajos realizados por Hadid en sus últimos años como estudiante en la Architectural Association entre 1972 y 1977, que exploran la relación entre dibujo y proyecto, como de sus colaboraciones y primeras propuestas como arquitecta entre 1977 y 1981 que investigan la definición espacial a través de geometrías que flotan y gravitan entre la concreción espacial y la ambigüedad de la experiencia. Por último, el artículo realiza un análisis más concreto de los aspectos que definen este proyecto y su posterior repercusión que lo definen como ejemplo a destacar en esta historia alternativa que incluye lo pequeño.

Palabras clave: Pequeña Escala; Zaha Hadid; 59 Eaton Place.

Abstract:

Reviewing the treatises on the history of architecture from the end of the 20th century, we can observe an evident absence of those small-scale projects carried out in that period. It seems that not having responded to the great size or bigness, defended by what was perhaps its most influential architect, Rem Koolhaas, who was becoming more and more present in those years with the support of the neoliberal economic model in developed countries, excluded them to leave them out of the official story. However, some of these small works, which we can call examples of smallness, meant a break with the dominant large formats, defining new ways of projecting through giving voice to those emerging trends. Among these small projects we find the design carried out by the architect Zaha Hadid in Eaton Place, Belgravia, London between 1980 and 1981, which stands out for its questioning of the hegemonic typological and compositional arrangements still inherited from the modern movement in the United Kingdom at the beginning of the 1980s. Made by Hadid a few years after graduating from the Architectural Association, this project brings together those elements of her first graphic experiments that questioned the restrictions of drawing as a method of communication to be used as a project and work process that marked a difference against the dominant postmodern current to turn them into an architectural project for the first time. To understand its importance, this article will investigate the bases that defended this project through a review of both those works carried out by Hadid in her last years as a student at the Architectural Association between 1972 and 1977, which explore the relationship between drawing and project, as well as her collaborations and first proposals as an architect between 1977 and 1981 that investigate spatial definition through geometries that float and gravitate between spatial concreteness and the ambiguity of experience. Finally, the article makes a more specific analysis of the aspects that define this project and its subsequent impact that define it as an example to highlight in this alternative history that includes the small.

Keywords: Smallness; Small Scale; Zaha Hadid; 59 Eaton Place.

Introducción

Si abrimos los libros que resumen la historia de la arquitectura de finales del siglo XX podemos observar que la mayoría de los proyectos destacados son aquellos de gran escala o tamaño, no pudiendo encontrar casi ninguno de menor escala, más aún cuando nos acercamos a aquellas páginas que resumen la arquitectura realizada desde los años ochenta al fin de siglo. Es como si los proyectos de escala pequeña no tuvieran importancia en definir las nuevas tendencias arquitectónicas que sucedían en aquel momento. Esta tendencia, que continuará a principios del siglo XXI, atendía al concepto de *bigness*, teorizado en su versión final por Rem Koolhaas en 1995, aunque desarrollado conceptualmente ya desde los setenta¹. En palabra de Koolhas, *bigness* surgía como consecuencia de que:

«Paradoxically, the whole and the Real ceased to exist as possible enterprises for the architect exactly at the moment where the approaching end of the second millennium saw an all-out rush to reorganization, consolidation, expansion, a clamoring for megascale»².

En ese mismo texto Koolhaas determinaba como imparable la continua presencia de este tipo de edificios en los que, «beyond a certain critical mass, a building becomes a Big Building. Such a mass can no longer be controlled by a single architectural gesture [...] Their impact is independent of their quality [...] Bigness is no longer part of any urban tissue»³.

Esta constante necesidad de edificios grandes descrita por Koolhaas respondía a que varias ciudades mundiales crecían en densidad de población y en complejidad infraestructural, y estos grandes proyectos respondían a estos nuevos retos dominando la nueva escala metropolitana. Los gobiernos locales demandaban tanto edificios que dieran una imagen de la ciudad al mundo a través de museos, bibliotecas, centros culturales, etc., como terminales de transporte que organizaran las diversas infraestructuras que distribuían el flujo de movimiento transnacional. Podemos enunciar aquí varios ejemplos como el Museo Guggenheim de Frank Ghery en Bilbao (1997), la Biblioteca Nacional de Francia de Dominique Perrault en París o la terminal internacional de pasajeros de FOA en Yokohama, Japón (2002). Asimismo, esta situación era

1 La discusión del rascacielos neoyorkino en *Delirio de Nueva York* ya viene a avanzar muchos de los componentes de *bigness*, especialmente, en discusiones como aquella en torno al Downtown Athletic Club. KOOLHAAS, Rem. *Delirio de Nueva York*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004 [1978], pp. 52-88.

2 KOOLHAAS, Rem. *Bigness or the problem of Large*. En: KOOLHAAS, Rem. *Small, Medium, Large, Extra Large*. Nueva York: Monacelli Press, 1995, pp. 508-509. «Paradójicamente el todo y lo real habían cesado de existir como posibles iniciativas para el arquitecto exactamente en el momento donde, al aproximarse el final del segundo milenio, se vio una carrera a toda velocidad hacia la reorganización, la consolidación, la expansión, un clamor por la mega escala». Traducción de la autora.

3 Ibidem, pp. 499-502. «A partir de una cierta masa crítica [esta] no puede ser controlada en un simple gesto de arquitectura [...] su impacto es independiente de su calidad [y no puede formar] parte de un tejido urbano». Traducción de la autora.

consecuencia de la corriente neoliberal que se afianzaba cada vez más en la economía de varios países dirigiendo el mundo a un escenario global al que estos grandes proyectos respondían. Las grandes inversiones económicas trasnacionales buscaban su imagen corporativa que representara el gran crecimiento capital bajo una conexión global a través de enormes edificios que albergaban sus oficinas, como es el caso de las Torres Petronas de Kuala Lumpur de César Pelli (1992-1999), el edificio HSBC de Norman Foster en Hong Kong (1979-1985) o en el contexto español, las Torres Kio de Madrid de Phillip Johnson y John Burgee (1989-1995). Todos estos proyectos copaban todas las portadas de las revistas de arquitectura internacionales en aquellos últimos años del siglo XX.

Sin embargo, algunos de los proyectos que abrieron nuevos caminos dentro de la arquitectura en estos años no tenían esta gran escala. El tamaño de estos proyectos se utilizaba para explorar nuevas ideas con experimentos de diversa índole, ya fueran materiales, organizacionales, programáticos o espaciales. La inmediatez, las mundanas limitaciones y fácil control del pequeño tamaño permitía abordar cuestiones emergentes diferentes a aquellos

establecidos por los formatos hegemónicos de la época o tendencias como la mencionada anteriormente. Estos proyectos experimentaban a través de cuestionar los contextos, las regulaciones, los arreglos tipológicos y compositivos, replanteando los múltiples preconceptos y suposiciones que prevalecían en la profesión arquitectónica del momento. Se podrían destacar algunos ejemplos como la casa de Frank Ghery en Los Ángeles (1991), la Casa VI de Peter Eisenmann en Cornwall, Connecticut (1972-75), o el proyecto que aquí abordamos, la renovación de una vivienda adosada o *terrace house* del siglo XIX de la calle Eaton Place del barrio de Belgravia de Londres realizado por Zaha Hadid entre 1981 y 1982⁴. Este proyecto no es el más destacado normalmente como el más emblemático de toda la trayectoria profesional de Hadid, pero, como veremos dentro del contexto de la escala pequeña, nos revela el origen de varios elementos de su repertorio proyectual que surgen como alternativa a las tendencias existentes en ese momento y que permearán su trabajo posterior.

⁴ «The aim of Diploma 9 has been to rediscover and develop a form of urbanism appropriate to the final part of the 20th Century: new types of architectural scenarios that exploit the unique cultural possibilities of high densities and that will result in a critique and eventual rehabilitation of the Metropolitan lifestyle». The Architectural Association. *AA Projects review 1975-76*. Londres: AA Publications, 1976. Destacamos aquí la ironía en la que Zaha Hadid es conocida como la alumna y discípula de Rem Koolhaas, teniendo en común la idea de redescubrir y desarrollar «una forma de urbanismo para finales del siglo XX con nuevos tipos de escenarios arquitectónicos que exploren las posibilidades culturales únicas de las altas densidades y que resulten en una crítica a la rehabilitación de las formas de vida Metropolitanas». Traducción de la autora. Mientras Koolhaas la desarrolla con proyectos en su mayoría a gran escala, Hadid lo realiza en sus comienzos, como en este caso, con los límites de la escala mediana y pequeña.

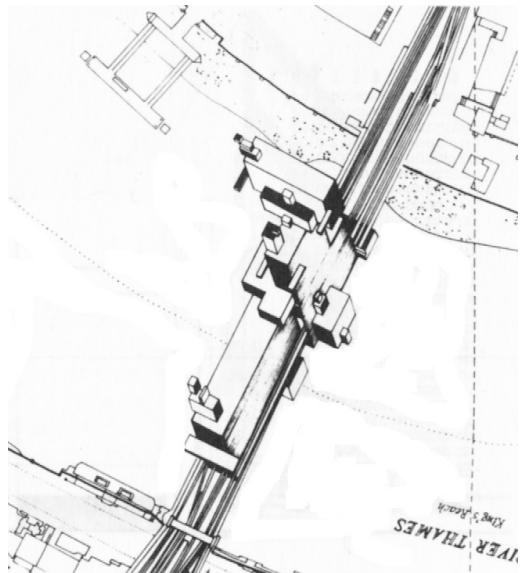


Figura 1. Estudio volumétrico urbano de la propuesta para el Puente Hungerford en Londres que realiza Zaha Hadid en su cuarto año en la Architectural Association.

Definiendo un lenguaje proyectual propio diferente

Para poder entender la importancia del proyecto de Eaton Place como crítica y alternativa a las tendencias arquitectónicas de su momento, es importante conocer las bases en las que se fundamenta su diseño. Es a través de entender las primeras experiencias de aprendizaje de Hadid como estudiante de arquitectura y sus primeras propuestas como arquitecta que podemos entender los elementos que definen su proceso proyectual y que se resumen, por primera vez, dentro de la pequeña escala de este proyecto. Para comenzar esta revisión hay que destacar sus trabajos como estudiante en los últimos cursos de Diploma⁵ en la Architectural Association (AA) entre 1975 y 1977 en los que tuvo como mentores a los arquitectos Rem Koolhaas y Elias Zenghelis y donde comienzan sus experimentos con el dibujo como herramienta proyectual.

En una primera etapa, la descomposición y reensamblaje del trabajo escultórico abstracto de Malevich o *arkhitekton*⁶, que Hadid realiza en su proyecto de cuarto

curso a través del dibujo, le permite definir una técnica proyectual por la cual una determinada tipología formal se relacionaba con un programa⁷. A través de dividir una pieza escultórica en partes y recomponerla libremente otorgándole un programa no afín a su figura le permite a Hadid romper con los convencionalismos funcionalistas y encontrar una herramienta de diseño. Tal y como describen sus tutores, Hadid emprende en su ejercicio de estudiante para el Puente de Hungerford (1975-76), que denomina como *Tektonik horizontal* (fig. 1). En palabras de su mentor Zenghelis:

«Zaha Hadid undertook in her horizontal Tektonik the task of handling the mutation factor for the architectural and programmatic requirements of the project single-handed. Ignoring the rules, she designed the whole thing, discovering in Malevich's apparent random composition a method for meeting this demand: this method was called 'tic-tac'»⁸.

Por este método, que va más allá del trabajo de Malevich, Hadid define a través del dibujo aquellos elementos que tenían potencial de movimiento en la composición⁹.

5 Los estudios de Diploma en la Architectural Association corresponden a los últimos cursos de cuarto y quinto en un ciclo de cinco años de estudios.

6 Desde 1923 hasta principios de la década de 1930, Malevich produjo varios modelos tridimensionales llamados Arkhitektons. Estos ensamblajes de formas abstractas, modelos de yeso blanco compuestos por varios bloques rectangulares: «Malevich's Arkhitektons resemble early De Stijl compositions in which ornament is non-figural and 'form' and 'ornament' are differentiated only by scale. These studies are purely experimental, and the buildings have no function and no internal organization». COLQUHOUN, Alan. *Modern architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 123. «Se asemejan a las primeras composiciones de De Stijl en las que el ornamento no es figura y la 'forma' y el 'ornamento' se diferencian solo por la escala» eran «puramente experimentales y los edificios resultantes no tienen función ni organización interna». Traducción de la autora.

7 Tate Talks. Zaha Hadid and Suprematism. En: *YouTube*. 8 de octubre, 2014.

8 ZENGHELIS, Elias; KOOLHAAS, Rem. Malevich's Tektonik London, 1976/77. En: *Zaha Hadid, Exhibition catalogue: projects 1977-81*. Londres: AA Publications, 1981, p. 1. «Zaha Hadid tomó en su *Tektonik horizontal* la tarea de manejar el factor de mutación para los requisitos arquitectónicos y programáticos del proyecto sin ayuda de nadie. Haciendo caso omiso de las reglas, diseñó todo, descubriendo en la aparente composición aleatoria de Malevich 'un método' para satisfacer su demanda: este método se llamaba 'tic-tac'». Traducción de la autora.

9 Tate Talks. Zaha Hadid and Suprematism. Op. cit. (n. 7).

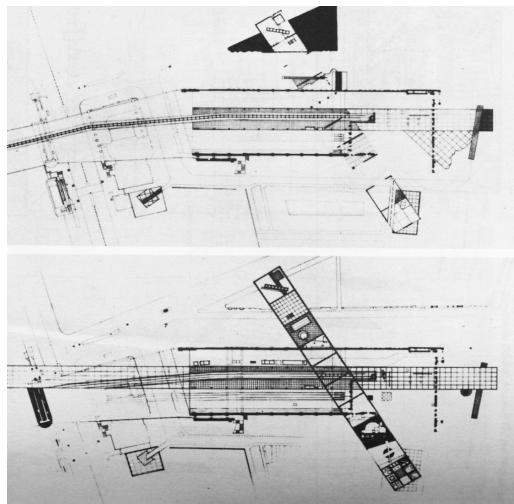


Figura 2. Plantas de la propuesta para el Museo del Siglo XIX en Londres que realiza Zaha Hadid en su quinto y último curso en la Architectural Association.

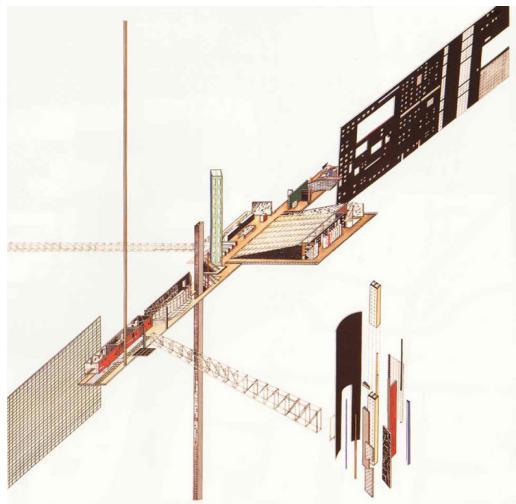


Figura 3. Pintura de Zaha Hadid para la entrada conjunta con OMA para el concurso de la Extensión del Parlamento Holandés en La Haya, Países Bajos, 1978.

Un año más tarde, tras la ruptura del sistema a través de la descomposición y el movimiento, Hadid va más allá y explora la idea de capas y rotación, a través de la representación en dibujos a línea monocromáticos, en su trabajo de último curso: El Museo del Siglo XIX en Londres (1976-1977) (fig. 2). En ellos trata «to draw things which presented the idea even if they were not always realistic. [...] It's not only that you end up with an appealing image, it's also that through that means one discovers how things could be altered or developed»¹⁰, mira el proyecto desde distintas perspectivas, como la sección colapsada para representar la interioridad de la propuesta, y comienzan a revelarse ciertas cosas. El dibujo por tanto no es un producto final que representa un diseño, sino un proceso de descubrimiento del proyecto en el que las representaciones de las formas creadas transforman nuestra percepción del espacio¹¹. Asimismo, en este trabajo, Hadid vuelve a utilizar como referencia las pinturas del neoplásticismo y el suprematismo para trabajar con capas. Para ello comenzó a cortar la propuesta vertical y horizontalmente, y también a separar estas capas en el espacio mientras las rotaba, de modo que los planos quedaban dispersados en el espacio del dibujo llegando en algunos casos a flotar y

liberarse del suelo. La reorganización en planos o piezas ya no es solo en la planta sino también en el espacio tridimensional a través de diversas capas que se superponen. La arquitectura se libera de la gravedad y las leyes de la física.

Tras terminar sus estudios de arquitectura en la AA, Hadid colabora brevemente en el estudio Office for Metropolitan Architecture (OMA), dirigido por sus profesores Koolhaas y Zenghelis, en la propuesta para el concurso del Parlamento Holandés (1978) (fig. 3). Como parte de esta colaboración, Hadid realiza una pintura en la que, por primera vez, representa a través de distintas capas todas las partes interiores de la propuesta y donde se identifican con colores los distintos elementos que la componen¹². Es en la realización de esta pintura donde comienzan sus estudios del color, con Malevich como referencia, a la vez que inicia sus exploraciones sobre el uso de la pintura a color como definición del proyecto y como elemento que ayuda a identificar y entender las distintas piezas o capas que se superponen en un mismo diseño. Este uso del color con unos primeros bocetos a través de un estudio de las mezclas de los colores, antes de la realización del dibujo a línea, luego son

10 BOYARSKY, Alvin. Alvin Boyarsky interviews Zaha Hadid. En: *Zaha Hadid, Planetary Architecture 2*. Londres: Architectural Association, 1983, p. 5. «Trato de dibujar cosas que presentaran la idea incluso si no siempre eran realistas [...] a través de un conjunto de dibujos se descubren ciertas cosas que de otro modo no hubieran sido posibles». Traducción de la autora.

11 BETSKY, Aaron. Introduction: Beyond 89 Degrees, En: HADID, Zaha. *Zaha Hadid: the complete buildings and projects*. Londres: Thames and Hudson, 1998, p. 8.

12 Sus dibujos fueron incluidos en una exposición de este Proyecto en el Museo Guggenheim de Nueva York. Tate Talks. Zaha Hadid and Suprematism. Op. cit. (n. 7).

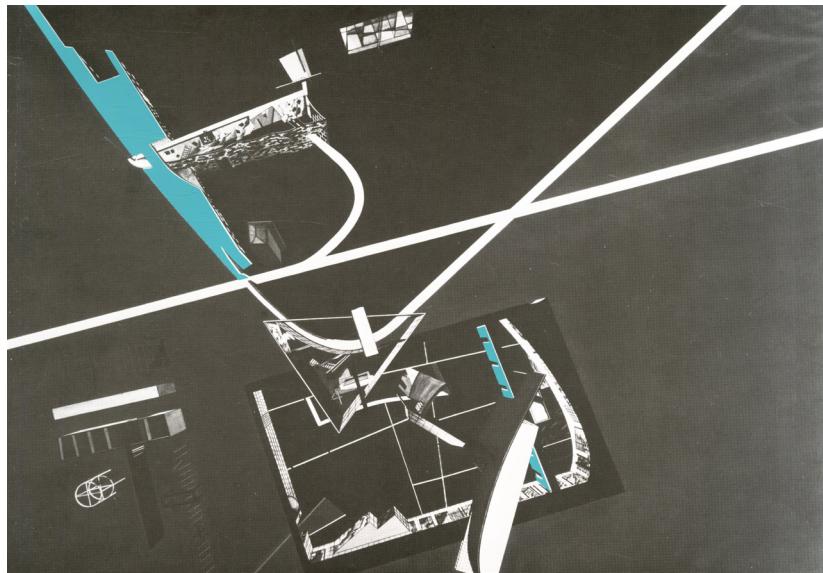


Figura 4. Planta de la propuesta de Zaha Hadid para la Residencia y Casa de invitados de estado del Primer ministro de Irlanda, 1979.

utilizados para definir los elementos claves de la narrativa del proyecto¹³.

Tras estas investigaciones como estudiante y colaboradora, Hadid consigue definir este conjunto de estrategias proyectuales propias: la descomposición y reensamblaje, el ‘tic-tac’ o posibilidad de movimiento, la rotación y las capas, el desafío a la gravedad y la flotación, y el uso del color como elemento identificador dentro de una narrativa, que le permiten plantear un lenguaje personal que defina su práctica profesional. La inicial definición de estas técnicas impulsa a Hadid a trabajar de forma independiente desde su casa con la colaboración de algunos de sus alumnos y enseñar en su alma mater la AA lo que le permite continuar los experimentos y exploraciones anteriores. En 1979 decide realizar su primer concurso en solitario para la Residencia del primer ministro de Irlanda en Dublín (1979-1980) (fig. 4). Siguiendo un ambicioso proyecto conceptual, en este concurso pone a prueba los elementos utilizados anteriormente, como la división del programa en varios elementos volumétricos, las distintas piezas rotadas que en un momento se interseccionan generando una parte flotante sobre el jardín amurallado¹⁴, la

unión de las piezas, en este caso, siguiendo una carretera u otras conexiones imprevistas como una pasarela a distintos niveles o capas. De nuevo utiliza el dibujo como elemento de exploración proyectual el diseño y el color como elemento mínimo identificador. Sin embargo, la relevancia de este proyecto radica en que Hadid utiliza en él por primera vez de forma conceptual la idea de explosión o fragmentación¹⁵. En concreto, ella quería llevar en este proyecto «I wanted to push the notion of explosion in architecture [...] to a certain limit where it doesn't become ridiculous, where you are very much in control»¹⁶, y lo realiza a través de la tímida dispersión de estos tres volúmenes en el espacio abierto de la parcela a ocupar.

El proyecto de Eaton Place 1981-1982

Este primer intento de Hadid de aplicar la explosión como técnica proyectual toma mayor importancia cuando recibe su primer proyecto realizable un año después. Tras este concurso, su hermano Foulath Hadid le encarga a su recién abierto estudio¹⁷ la renovación de una casa existente de tres pisos y sótano en el número 59 de la calle Eaton Place (fig. 5), en el barrio de Belgravia de Londres:

13 MENDINI, Alessandro. Colloquio con Zaha Hadid. En: *Domus*. 1984, n.º 650, p. 1.

14 «The forms of the plan are designed to induce a feeling of freedom from gravity, a feeling of liberation from bureaucratic and stressful aspects of political and public life». SCHUMACHER, Patrik. Zaha Hadid. Taoiseach's Residence. En: STEELE, Brett; GONZÁLEZ DE CANALES, Francisco (eds.). *First works: emerging architectural experimentation of the 1960s & 1970s*. Londres: AA Publications, 2009, p. 246. «Para crear una ingratitud, una libertad del estrés de la vida pública [...] Las formas del plan están diseñadas para inducir un sentimiento de liberación de la gravedad, un sentimiento de liberación de los aspectos burocráticos y estresantes de la vida política y pública». Traducción de la autora.

15 LEVENE, Richard; MARQUEZ CECILIA, Fernando. Entrevista con Zaha. En: *El Croquis*. 1992, n.º 52: Zaha Hadid 1983-1991, p. 12.

16 BOYARSKY, Alvin. Alvin Boyarsky interviews Zaha Hadid. Op. cit. (n.º 10), p. 8. «La noción de explosión en la arquitectura [...] a un cierto límite donde no se vuelve ridículo» y en donde ella tenía «mucho control». Traducción de la autora.

17 En aquel momento abre su primer pequeño estudio, contando para este proyecto con cuatro colaboradores: Jonhatan Dunn, K. Knapkiewicz, Bijan Ganjei y Wendy Galway.

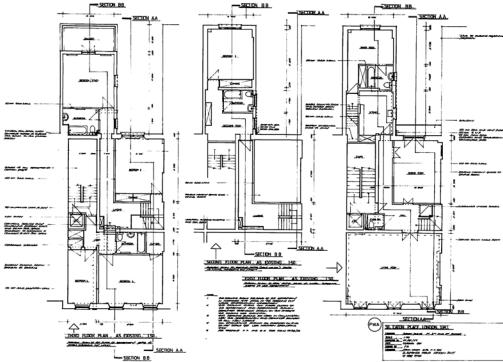


Figura 5. Plantas de la vivienda 59 Eaton Place en su estado anterior al proyecto realizado por Zaha Hadid.

«My brother wanted something really quite extraordinary. He wanted something new. He wanted an unconventional house»¹⁸. Este reto proyectual es tomado por Hadid más como un retrato de una personalidad de alguien específico que iba a vivir en ella que una distribución doméstica funcional, poniendo en práctica todos los elementos de su lenguaje dentro de los límites de un proyecto construible.

La vivienda había sido originariamente una casa en hilera adosada victoriana con tres plantas y un sótano, pero que con el paso de los años había sido dividida en pequeños apartamentos por planta o *maisonettes*, y en los años sesenta había extendido su planta segunda hacia el pequeño jardín trasero. Se podría decir que la vivienda era un complejo entramado de divisiones verticales y horizontales que subdividían una vivienda unifamiliar original en múltiples plantas y estancias. Para poder poner en práctica sus ideas, Hadid plantea como primera táctica de intervención el romper todas las subdivisiones en vertical y las particiones horizontales existentes para poder tener más espacio de intervención, mientras que la fachada original, con las típicas decoraciones y molduras victorianas de estuco originales, se mantenía intacta como carcasa decorativa exterior que protegería la vida interior.

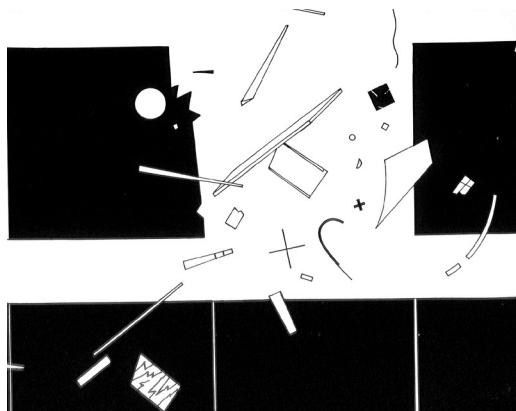


Figura 6. Dibujo conceptual de la propuesta para la vivienda en 59 Eaton Place en la que se puede observar la idea de explosión y desfragmentación.

En principio, el proyecto podría haber sido un simple trabajo de decoración interior para su reconversión en un lugar cómodo y elegante, tal y como pedían los clientes. Sin embargo, Hadid va más allá y decide definir el interior de la vivienda como un «paisaje artificial»¹⁹ o terreno, en el que los distintos objetos se diseñan como edificios rodeados por una serie de superficies con distintos materiales o tratamientos. Este concepto de paisaje es explorado por primera vez en este proyecto y utilizado en otros posteriormente, aunque es aquí donde adquiere mayor intensidad por las restricciones espaciales del proyecto. Aquí, cada elemento de mobiliario de la casa se concebía como un objeto que flota en el espacio, como una pieza de arquitectura a diseñar²⁰ que define los distintos espacios en distintas temporalidades, más cortas y variables en planta baja y más estables en la parte alta. A través de esta decisión de diseño, que une temporalidad y flotación, la anteriormente explorada técnica proyectual ‘tic-tac’ adquiere una definición más real y determinada, donde cada objeto volumétrico independiente adquiere un valor determinado espaciotemporal en la composición con una posibilidad de movimiento (fig. 6).

Este paisaje es dividido en dos partes o apartamentos dentro de la vivienda, uno en la planta baja que se destinaba al

18 BOYARSKY, Alvin. Alvin Boyarsky interviews Zaha Hadid. Op. cit. (n. 10), p. 9. «Una casa no convencional [...] algo extraordinaria, donde él y su mujer pudieran desarrollar su activa vida social con múltiples opciones de entretenimiento». Traducción de la autora.

19 MOSTAFAVI, Mohsen. El paisaje como Planta. Una conversación con Zaha Hadid. En: *El Croquis*. 2001, n.º 103: Zaha Hadid: 1996-2001, p. 6.

20 BOYARSKY, Alvin. Alvin Boyarsky interviews Zaha Hadid. Op. cit. (n. 10).

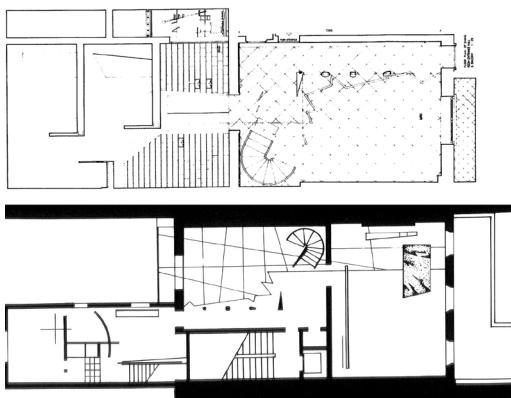


Figura 7. Plantas baja y primera de la propuesta de Zaha Hadid para el proyecto de vivienda en 59 Eaton Place, 1981-1982.

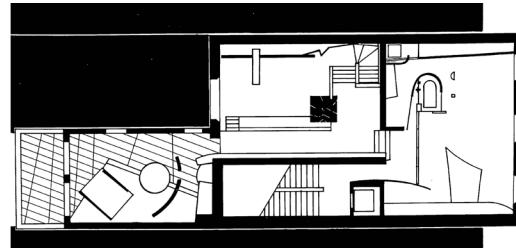


Figura 8. Plantas segunda y última de la propuesta de Zaha Hadid para el proyecto de vivienda en 59 Eaton Place, 1981-1982.

entretenimiento y la vida social, y otro en la parte alta para la vida privada. Por un lado, en planta baja (fig. 7) se eliminaron todos los muros dejando un espacio diáfano donde unos pocos elementos insertados tenían un diseño específico para asegurar los espacios para cocina, comedor y sala de estar. Para Hadid «en un espacio confinado es mejor tener un sentido de espacialidad, sin muchos armarios, puertas, etc., para crear una sensación de que el espacio es mayor del que se tiene»²¹. Para ampliar esta diafanidad, el área más pública de la casa se extendió en la planta intermedia, aquella que ya se había extendido en los años sesenta hacia el jardín, y las columnas se desdibujaban para ser leídas como luces o elementos ligeros desde ciertos ángulos de visión. Dentro de esta espacialidad o paisaje, los objetos se convertían en particiones móviles que daban flexibilidad y variedad de usos al espacio a la vez que trabajaban como elementos de mobiliario. Entre esos objetos se encontraban una chimenea en la zona de estar, una escalera y un vestidor en la planta intermedia que continuaba hacia el jardín.

En la planta alta (fig. 8) la vivienda tenía en su origen seis habitaciones las cuales fueron eliminadas y se transformaron en tres: la parte trasera se convertía en un gimnasio con jacuzzi, la del medio en una biblioteca con una librería específicamente diseñada en colores básicos para colocar todos los

libros y gadgets o aparatos electrónicos que su hermano tenía, y la parte frontal en una habitación extravagante y lujosa con superficies realizadas en seda y piedra.

Una peculiaridad que hace interesante este proyecto es que por primera vez Hadid hace un dibujo contextual, sea en este caso los límites de la vivienda original victoriana. Como destacaba el arquitecto Peter Cook en una revisión del proyecto, mientras muchos de sus contemporáneos se hubieran limitado a realizar dibujos elogiando la fachada de estuco victoriana con sus adornos y molduras, ella realiza una interpretación gráfica del contexto diferente, donde el límite está formado por las propiedades colindantes y la fachada frontal, y dentro de él, los elementos que el cliente necesita en la vivienda²².

Sin embargo, el uso del dibujo como herramienta de trabajo no se queda ahí, sino que va más allá siendo utilizado como herramienta de exploración espacial de los diferentes escenarios dentro de la narración para un personaje, que en este caso es su hermano, el cliente. En palabras de Hadid:

«For instance every drawing for Eaton place shows the objects looking different because it was on the one hand a means of presenting and on the other a means of designing. It's not only that you end up with an appealing image, it's also that through that means

21 Ivory Press. Entrevista a la arquitecta Zaha Hadid. En: YouTube. 28 de septiembre, 2012.

22 COOK, Peter. Zaha Hadid: 59 Eaton Place. En: AA Files. 1983, n.º 3, pp. 77-81.

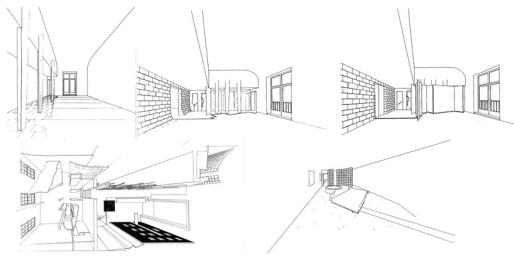


Figura 9. Perspectivas de la entrada y salón de recepción en planta baja (con dos versiones con el biombo abierto y cerrado), de la biblioteca y habitación en planta alta, y, por último, del gimnasio en el ático de la propuesta de Zaha Hadid para el proyecto de vivienda en 59 Eaton Place. 1981-1982.

one discovers how things could be altered or developed»²³.

De esta manera podemos encontrar una serie de dibujos que utilizan puntos de perspectiva imposibles o también algunas de las múltiples opciones de movimiento de los objetos que la componen para definir lo que podría ser la vivienda. En estos dibujos (fig. 9) podemos descubrir elementos como las columnas antorcha, que definen una entrada a la vivienda; el biombo ondulado, subdividido en pantallas plegables para crear distintos escenarios para la vida pública en planta baja; la oscura librería gigante, con balda en voladizo como asiento de la biblioteca; el vestidor en capas, para definir la entrada al dormitorio que mira a la parte trasera en planta alta; y el gran gimnasio separado por un muro de pavés. Dibujos que mostraban las intenciones experienciales a través de una narración de la vivienda.

Tras estos dibujos, Hadid elabora una pintura a color del proyecto para revelar las cualidades de la arquitectura propuesta²⁴ siguiendo sus experimentos anteriores con esta técnica en su colaboración con OMA mencionada anteriormente. Para la



Figura 10. Pintura a color de la propuesta de Zaha Hadid para el proyecto de vivienda en 56 Eaton Place, 1981-1982.

realización de esta pintura (fig. 10), que es expuesto en 1980 en la Gallery Van-Rooy de Ámsterdam, establece en su pequeño estudio un método para mezclar colores que hasta entonces había sido improvisado según necesidades. En sus propias palabras, Hadid nos explica: «We discovered for example that you can have two hundred greys as opposed to the two or three we used to use. We went through a period where everything was grey, which is quite exciting because it limits the colours you add»²⁵. Y eso podemos observar en su pintura, donde los distintos usos de los diferentes grados de gris descubren cualidades de los paramentos y objetos en el interior de la vivienda, como el muro de ladrillo junto a la chimenea en planta baja, la pieza de mármol en la biblioteca, las cortinas de seda en el dormitorio, o el muro de cristal que separa el gimnasio. El uso del color se utiliza aquí de forma diferente al del concurso debido a que Hadid tiene que enfrentarse a un proyecto real con una definición de materiales relacionado con una serie de espacio. En este dibujo el color deja de ser un elemento clarificador y más una componente que cualifica la materialidad y sensorialidad del espacio.

23 BOYARSKY, Alvin. Alvin Boyarsky interviews Zaha Hadid. Op. cit. (n. 10), p. 5. «Cada dibujo para Eaton Place [mostraba] los objetos mirando de diferentes maneras porque era por un lado una forma de presentar y por la otra una manera de diseñar. No se trata sólo de terminar con una imagen aparente, sino que también a través de ese medio uno descubre como las cosas pueden ser alteradas o desarrolladas». Traducción de la autora.

24 «I think colour is not necessarily used as decoration. It shows the temper, in a way. It also unveils the quality of the architecture [...] Every time we painted a drawing it changed our view of how the building was actually conceived in terms of materials, and of its colour». BOYARSKY, Alvin. Boyarsky interviews Zaha Hadid. Op. cit. (n. 10), p. 6. «Pienso que el color no es necesariamente usado como decoración. Muestra temperamento, en cierta manera. También revela calidad en la arquitectura [...] Todas las veces que pintábamos un dibujo cambiaba nuestra visión de cómo el edificio era realmente concebido en términos de material, y de su color». Traducción de la autora.

25 Ibidem. «Que puedes tener 200 grises en contraste con los dos o tres que utilizábamos. Pasamos un periodo por el que todo era gris, lo que es bastante excitante porque limita los colores que añades». Traducción de la autora.

Tras trabajar en este proyecto durante meses el proyecto no llegó a realizarse²⁶, pero sus representaciones fueron expuestas en 1981 en la exposición *Zaha Hadid: Projects 1977-1981* en su alma mater²⁷, la Architectural Association (AA), teniendo un gran impacto en el panorama arquitectónico de Londres. El importante papel que ha tenido la AA a lo largo de los años como institución cultural propagadora de las vanguardias de la disciplina en los circuitos arquitectónicos de la ciudad ayudó a dar a conocer el trabajo de Hadid y, en particular, este proyecto. Varios arquitectos destacaron en este último trabajo un cambio en el trabajo de Hadid, pues trascendía sus trabajos como estudiante o las propuestas para concursos proponiendo un proyecto construible utilizando técnicas proyectuales novedosas para el momento.

En 1982 el proyecto es premiado con la Medalla de Oro de los AD British Architecture Awards y expuesto en el Royal Institute of British Architects (RIBA) por la definición de una alternativa clara y propia a las tendencias existentes. Desde que, a finales de los años setenta, la arquitectura en este país comenzó a ser más crítica con el movimiento moderno, y había dirigido sus pasos hacia el movimiento postmoderno que llegaba con fuerza desde los Estados Unidos a través del trabajo teórico de figuras como

Charles Jencks o Robert Venturi y Denise Scott Brown²⁸. Ante esta fuerte tendencia en el que preponderaba la cultura pop, el ornamento y utilizar fragmentos en los edificios referenciando diferentes estilos históricos, la propuesta de Hadid basada en la abstracción, la exploración formal y la ruptura de los límites, suponía desde luego un camino diferente ante una misma crítica del movimiento moderno.

Seis años más tarde esta divergencia recibiría el nombre de ‘deconstructivismo’, al incluirse su trabajo junto a un conjunto de proyectos de arquitectos que representaban diferentes ‘sensibilidades’ críticas que tomaban un camino diferente al posmodernismo. La exposición *Deconstructivist in Architecture*, organizada por Phillip Johnson y Mark Wigley en el MOMA de Nueva York en 1988, daba nombre a la confluencia de unos pocos proyectos importantes de arquitectos de los años posteriores a 1980 que muestran una aproximación similar con formas muy similares en su resultado. Entre estos arquitectos estaban: Frank Ghery, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Peter Eisenmann, Coop Himmenblau, Bernard Tschumi y, la más joven de todos, Zaha Hadid. Se trataba, según los comisarios:

26 Al final su hermano, que era el cliente del proyecto, decidió cancelarlo debido a una enfermedad.

27 El director de AA, Boyarsky, impresionado por su propuesta, organizó una exposición para reconocer «el poder del proyecto de Zaha». SCHUMACHER, Patrik. *Zaha Hadid. Taoiseach's Residence*. En: STEELE, Brett; GONZÁLEZ DE CANALES, Francisco (eds.). Op. cit. (n. 14), p. 254.

28 JENCKS, Charles. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986; VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Aprendiendo de las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

«Since no forms come out of nowhere, but are inevitably related to previous forms, it is perhaps not strange that the new forms of deconstructivist architecture hark back to Russian Constructivism of the second and third decades of this century»²⁹, como es algo que también vimos en los inicios de Hadid.

Conclusiones

Como conclusión podemos decir que a pesar del pequeño tamaño del proyecto de Eaton Place, Hadid consiguió trasgredir a través de su diseño la forma de entender la arquitectura en los años ochenta en Reino Unido y proponer una nueva alternativa a lo establecido en la arquitectura en aquellos años. Tal es así, que en este periodo de principios de los años ochenta se diseñan y construyen con gran impacto en Londres los primeros proyectos de algunos de los arquitectos ingleses que empezarían a seguir este movimiento, como los TV-am Studios en Camden, (1981-1983) o la Thematic House 19 en Lansdowne Walk, Holland Park (1979-1985), de Terry Farrell, entre otros. Asimismo, el proyecto destaca por resumir claramente todas las técnicas y conceptos explorados por Hadid y que

definiría su trabajo posterior, como son la explosión como técnica proyectual, la descomposición y reensamblaje, el ‘tic-tac’ o posibilidad de movimiento, la rotación y las capas, el desafío a la gravedad y la flotación, el concepto de ‘paisaje artificial’, el uso del color como elemento identificador dentro de una narrativa que muestra las intenciones experienciales del proyecto.

Por último, el reducido tamaño del proyecto le permite realizar a Hadid una primera traslación del proceso de diseño y dibujo del proyecto desarrollado en sus primeros años a una posible construcción y realización de este. Una vocación, la de diseñar una nueva espacialidad vivible y construida, que en parte se vio oscurecida por la reducción de sensibilidades y procedimientos, en realidad, tan diferentes entre sí, bajo un término y una discusión común como la del ‘deconstructivismo’. Así, proyectos como 56 Eaton Place nos recuerdan, que más que una mera especulación desanclada de la realidad, que encerró el trabajo inicial de Hadid en el concepto de *paper architecture*³⁰, la arquitectura de Hadid nace con una vocación por una profunda y verdadera redefinición de nuestra experiencia del espacio.

29 JOHNSON, Philip. *Deconstructivist Architecture: The Museum of Modern Art*. Nueva York: MoMA, 1988, p. 7. «Estaban inevitablemente relacionadas con formas previas [pues estas] nuevas formas del deconstructivismo en arquitectura [volvían al] constructivismo ruso de las segunda y tercera décadas de este siglo». Traducción de la autora.

30 El término *paper architecture* o ‘arquitectura de papel’ describía aquellos conceptos en el diseño de arquitectura, en algunos casos utópicos y en otros distópicos, que eran una forma de protesta política o crítica, y que en algunos casos eran considerados como realizables. Este tipo de propuestas fueron utilizados a mediados de los años cincuenta en Rusia como propuestas críticas ante lo impuesto por la Academia de Arquitectura y, posteriormente, recogido en los años ochenta por una serie de jóvenes arquitectos del Instituto de Arquitectura de Moscú como alternativa a las restricciones del gobierno soviético dirigidas hacia la estandarización en la arquitectura siguiendo una estética comunista. Esta estrategia crítica es utilizada por algunos arquitectos que enseñaron en la Architectural Association, como Rem Koolhaas o Zaha Hadid, en el inicio de sus carreras. WEIZMAN, Ines. *Interior exile and paper architecture: a spectrum for architectural dissidence*. En: KOSSAK, Florian (ed.). *Agency: Working with Uncertain Architectures*. Londres: Routledge, 2009, pp. 154-164.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BETSKY, Aaron. Introduction: Beyond 89 Degrees. En: HADID, Zaha. *Zaha Hadid: the complete buildings and projects*. Londres: Thames and Hudson, 1998, pp. 6-15.
- BOYARSKY, Alvin. Alvin Boyarsky interviews Zaha Hadid. En: *Planetary Architecture 2*. Londres: Architectural Association, 1983.
- COOK, Peter. *Zaha Hadid: 59 Eaton Place*. En: *AA Files*. 1983, n.º 3, pp. 77-81
- HADID, Zaha. *Planetary Architecture 2*. Londres: Architectural Association, 1983.
- HADID, Zaha. *Exhibition catalogue: projects 1977-81*. Londres: AA Publications, 1981, pp. 1-19.
- JENCKS, Charles. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986.
- JOHNSON, Philip. *Deconstructivist Architecture: The Museum of Modern Art*. Nueva York: MoMA, 1988.
- KOOLHAAS, Rem. *Delirio de Nueva York*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004 [1978].
- KOOLHAAS, Rem. Bigness or the problem of Large. En: *Small, Medium, Large, Extra Large*. Nueva York: Monacelli Press, 1995, pp. 175-190.
- LEVENE, Richard; MARQUEZ CECILIA, Fernando. Entrevista con Zaha. En: *El Croquis*. 1992, n.º 52: Zaha Hadid 1983-1991, pp. 12-27.
- MENDINI, Alessandro. Colloquio con Zaha Hadid. En: *Domus*. 1984, n.º 650, p. 1.
- MOSTAFAVI, Mohsen. El paisaje como Planta. Una conversación con Zaha Hadid. En: *El Croquis*. 2001, n.º 103: Zaha Hadid: 1996-2001, pp. 6-35.
- SCHUMACHER, Patrik. Zaha Hadid. Taoiseach's Residence. En: STEELE, Brett; GONZALEZ DE CANALES, Francisco (eds.). *First works: emerging architectural experimentation of the 1960s & 1970s*. Londres: AA Publications, 2009, pp. 244-253.
- The Architectural Association. *AA Projects review 1975-76*. Londres: AA Publications, 1976.
- The Architectural Association. *AA Projects review 1976-77*. Londres: AA Publications, 1977.
- VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Aprendiendo de las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- WEIZMAN, Ines. Interior exile and paper architecture: a spectrum for architectural dissidence. En: KOSSAK, Florian (ed.). *Agency: Working with Uncertain Architectures*. Londres: Routledge, 2009, pp. 154-164.
- ZENGHELIS, Elias; KOOLHAAS, Rem. Malevich's Tektonik London, 1976/77. En: *Zaha Hadid, Exhibition catalogue: projects 1977-81*. Londres: AA Publications, 1981, p. 1.
- Tate Talks. Zaha Hadid and Suprematism. En: *YouTube*. 8 de octubre, 2014. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=GF_qPKnrrHo [consulta: 21 de julio de 2017].
- Ivory Press. Entrevista a la arquitecta Zaha Hadid. En: *YouTube*. 28 de septiembre, 2012. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=mYjXTK4NxZM&ab_channel=VisitMadrid [consulta: 10 de septiembre de 2020].

CRÉDITOS DE FIGURAS

Figura 1. Estudio volumétrico urbano de la propuesta para el Puente Hungerford en Londres que realiza Zaha Hadid en su cuarto año en la Architectural Association. Fuente: Tektonik in Thames, London. Diploma 9. En: *AA Projects review 1975-76*.

Figura 2. Plantas de la propuesta para el Museo del Siglo XIX en Londres que realiza Zaha Hadid en su quinto y último curso en la Architectural Association. Fuente: Zaha Hadid: Museum for the 19th century. Diploma 9. En: *AA Projects review 1976-77*.

Figura 3. Pintura de Zaha Hadid para la entrada conjunta con OMA para el concurso de la Extensión del Parlamento Holandés en La Haya, Países Bajos, 1978. Fuente: OMA website.

Figura 4. Planta de la propuesta de Zaha Hadid para la Residencia y Casa de invitados de estado del Primer ministro de Irlanda, 1979. Fuente: *Exhibition catalogue: projects 1977-81*.

Figura 5. Plantas de la vivienda 59 Eaton Place en su estado anterior al proyecto realizado por Zaha Hadid. Fuente: 59 Eaton Place, 1980/81. Survey plans of the house as existing. En: *Exhibition catalogue: projects 1977-81*, p. 60.

Figura 6. Dibujo conceptual de la propuesta para la vivienda en 59 Eaton Place en la que se puede observar la idea de explosión y desfragmentación. Fuente: 59 Eaton Place, 1980/81. En: *Exhibition catalogue: projects 1977-81*, p. 63.

Figura 7. Plantas baja y primera de la propuesta de Zaha Hadid para el proyecto de vivienda en 59 Eaton Place, 1981-1982. Fuente: 59 Eaton Place, 1980/81. Ground floor showing materials. En: *Exhibition catalogue: projects 1977-81*, pp. 65 y 67.

Figura 8. Plantas segunda y última de la propuesta de Zaha Hadid para el proyecto de vivienda en 59 Eaton Place, 1981-1982. Fuente: 59 Eaton Place, 1980/81. Top Floor; owner's private apartment, Master bedroom, library, gymnasium with Jacuzzi. En: *Exhibition catalogue: projects 1977-81*, p. 64.

Figura 9. Perspectivas de la entrada y salón de recepción en planta baja (con dos versiones con el biombo abierto y cerrado), de la biblioteca y habitación en planta alta, y, por último, del gimnasio en el ático de la propuesta de Zaha Hadid para el proyecto de vivienda en 59 Eaton Place. 1981-1982. Fuente: 59 Eaton Place. En: *Exhibition catalogue: projects 1977-81*, pp. 69-74.

Figura 10. Pintura a color de la propuesta de Zaha Hadid para el proyecto de vivienda en 56 Eaton Place, 1981-1982. Fuente: 1981-82 59 Eaton Place with J.Dunn, K. Knapkiewicz, B. Ganjei, W. Galway. En: *Planetary Architecture two. Exhibition catalogue*, 17.

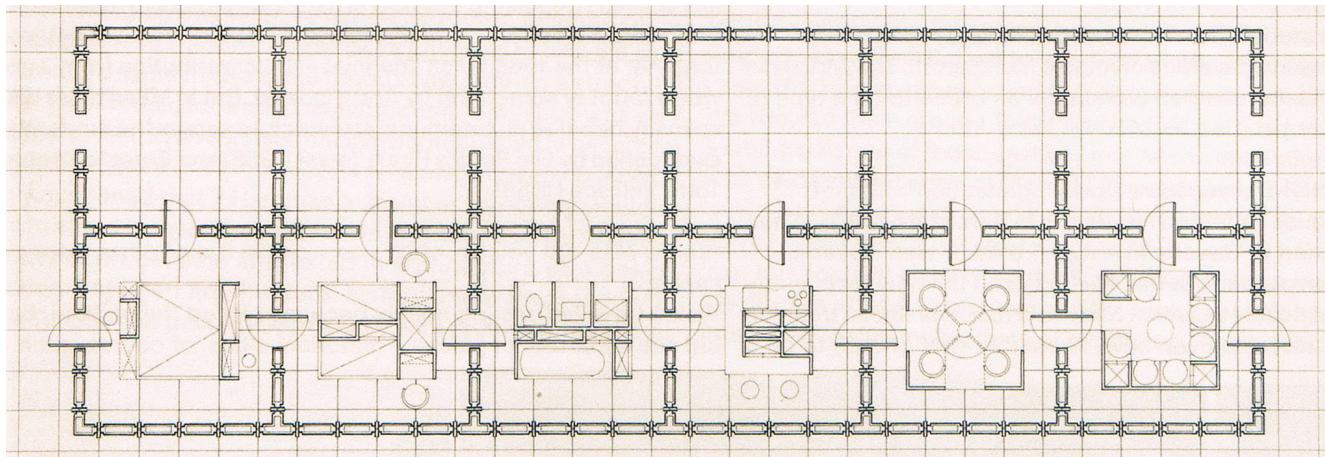
Silvia Colmenares Vilata

<https://orcid.org/0000-0001-8125-8350>
silvia.colmenares@upm.es

Profesora Contratada Doctora y Subdirectora de Investigación y Difusión del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAM. Es miembro del Grupo de Investigación ARKRIT dedicado a la crítica de arquitectura. Ha sido responsable de la coordinación general y dirección de las cuatro ediciones del congreso *Critic| all: International Conference on Architectural Design and Criticism* y editora de sus publicaciones asociadas. Su tesis doctoral *Ni lo uno ni lo otro: posibilidad de lo Neutro en arquitectura* obtuvo la 1^a mención en el XI Concurso Arquia Tesis 2017 y en 2019 uno de sus artículos publicados fue finalista en la categoría Textos de Investigación de la XI BIAU.

Fecha de Recepción
01 · Septiembre · 2021

Fecha de Aceptación
16 · Abril · 2022



Piezas menores. El trabajo de Hiromi Fujii en torno a la habitación

19

Minor Pieces. Hiromi Fujii's Work on the Room

Silvia Colmenares Vilata

Universidad Politécnica de Madrid

Resumen:

Existe un creciente interés por reivindicar los valores de homogeneidad, conectividad y regularidad geométrica en algunos proyectos de arquitectura doméstica que toman el tema de la indeterminación funcional de la pieza como fundamento de una exploración acerca de la repetición de lo igual para la producción de la diversidad. La casa, en su condición de arquitectura menor, es entendida como laboratorio de experimentación preferente en el que testar las ideas y definir los procedimientos de proyecto a una escala reducida, que sin embargo tiene implicaciones generales. El estudio del trabajo que el arquitecto japonés Hiromi Fujii (Tokio, 1935) realizó en la etapa inicial de su carrera se analiza en relación con esta tendencia, mostrando la relevancia de su pensamiento teórico, así como las diversas influencias cruzadas que lo nutren tanto desde la cultura occidental como desde la tradición oriental. De esta forma, se propone un re-encuadre de su figura comúnmente asociada a la ‘deconstrucción’, destacando en cambio su investigación temprana en torno a la habitación como unidad básica de un proceso de seriación sistemático y radical.

Palabras clave: Hiromi Fujii; Habitación; Box-within-a-box; Retícula; Serie.

Abstract:

There is currently a growing interest in claiming the values of homogeneity, connectivity and geometric regularity in some domestic architecture projects which take the functional indeterminacy of the piece as the basis of an exploration about repetition and sameness in order to produce diversity. The house, in its condition of minor architecture, is understood as a preferred experimentation laboratory in which to test ideas and define project procedures on a reduced scale, which nevertheless have general implications. The study of the work that the Japanese architect Hiromi Fujii (Tokyo, 1935) carried out in the initial stage of his career is analyzed in relation to this trend, showing the relevance of his theoretical thought, as well as the various cross influences that nurture it both from Western culture as well as Eastern tradition. In this way, a reframing of his figure commonly associated with ‘deconstruction’ is proposed, highlighting instead his early research on the room as the basic unit of a systematic and radical serialization process.

Keywords: Hiromi Fujii; Room; Box-within-a-box; Grid; Series.

Introducción

Desde la revisión de la modernidad iniciada en los años cincuenta del siglo XX, en el discurso sobre la flexibilidad de la arquitectura doméstica, entendida como la capacidad de la arquitectura para adaptarse al cambio de uso, puede detectarse una doble vertiente. Por un lado, aquellos casos que se fundamentan en el principio de ‘planta libre’, donde la compartimentación puede variar a lo largo del tiempo o simplemente no existe, como en el *loft*. Por otro, aquellos que parten precisamente de la correspondencia pre-moderna entre estructura y particiones, y que basan su estrategia de adaptación en el principio de equivalencia de las partes.

Este segundo planteamiento coincide con la descripción que Robin Evans ha hecho del funcionamiento de las villas palladianas¹, y por extensión puede aplicarse a aquellos casos en los que la planta opera por redundancia. Es decir, cada pieza es intercambiable y sus dimensiones permiten acomodar un uso variable no predefinido. No existe una diferencia cualitativa entre aquellos espacios destinados a permanecer y aquellos por los que se circula, de modo que, partiendo de un esquema invariable de espacios, específicos en forma y dimensión,

numerosos y homogéneos, se obtiene una matriz de habitaciones, de piezas comunicantes y equivalentes. La habitación es la célula y cualquier configuración resulta por repetición y adición de piezas².

En un esquema tal, la circulación entre estancias se produce de una forma porosa. La necesidad de proporcionar alternativas obliga a que cada espacio esté siempre conectado a los que le son contiguos, y por lo tanto cada habitación dispone de más de una abertura o puerta de paso. La posición de estas conexiones en relación con la pieza-unidad determina sus condiciones de apropiación, pero, sobre todo, ofrece la posibilidad de establecer alineaciones entre ellas. El efecto *enfilade* que provoca la sucesión de umbrales concatenados amplía el horizonte visual y configura un pasillo no construido que se superpone a la estructura del espacio estancial.

Si bien existen ejemplos históricos donde este esquema distributivo no marcado por la función asignada a cada estancia se cumple parcialmente, es en las dos primeras décadas del siglo XXI cuando se han producido los casos de aplicación más radical y también más consciente del principio de homogeneidad y equivalencia³. Con una fuerte base

1 Para la comprensión del origen del pasillo en la arquitectura doméstica y el funcionamiento de las circulaciones en las villas palladianas ver: EVANS, Robin. Figuras, puertas y pasillos. En: EVANS, Robin. *Traducciones*. València: Pre-textos, 2005, pp. 71-109. Edición original: EVANS, Robin. *Figures, Doors and Passages*. En: EVANS, Robin. *Translations from Drawing to Building and Other Essays*. Londres: Architectural Association, 1997.

2 Las particularidades de este tipo de configuración se han abordado con más detalle en: COLMENARES, Silvia. The Plan of Equivalents. Mat-Rooming. En: *VLC arquitectura. Research Journal*. 2017, vol. 4, n.º 2, pp. 55-85.

3 Sirva de ejemplo de la enunciación explícita de estas características en la arquitectura doméstica los escritos de Xavier Monteyns. Especialmente el concepto de ‘habitación sin nombre’ recogido en: MONTEYS, Xavier. *Casa College: Un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. Y más recientemente el artículo: MONTEYS, Xavier. La casa de habitaciones iguales. En: *Quaderns d'Arquitectura e Urbanisme*. 2011, n.º 265, pp. 42-44.

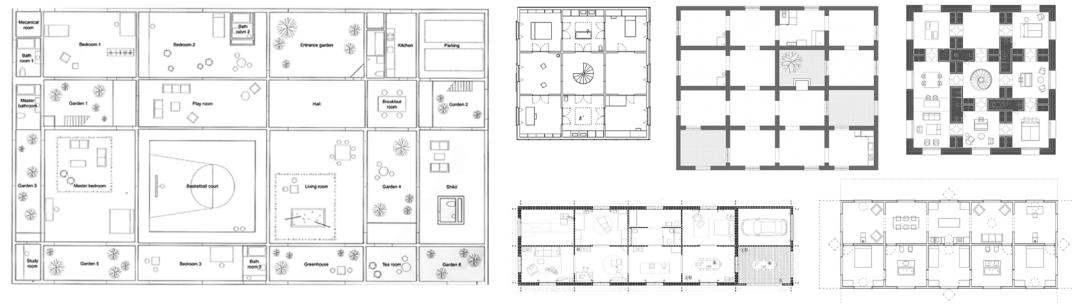


Figura 1. Colección de casos (plantas). De izquierda a derecha y de arriba a abajo: House in China. Office of Ryue Nishizawa, 2003; Villa Buggenhout, Bélgica, Office KGDVS, 2007-2010; House for a design collector, Combray. Éric Lapierre, 2009-2012; Casa de piedra en Cáceres, Tuñón Arquitectos, 2015-2018; Casa 1219 en Barcelona, Harquitectes, 2013; Casa Meri, Pezo von Ellrichshausen, 2014.

geométrica, este tipo de configuraciones hace de la ausencia de pasillos una forma alternativa de establecer la relación entre las habitaciones. Y aunque también existen algunos de mayor entidad⁴, es la casa, en su condición de arquitectura menor y en su dimensión más autónoma, la que ha proporcionado el contexto más favorable para esa experimentación. La combinación de dos factores resulta clave para esta preferencia por la casa como laboratorio: sus reducidas dimensiones invitan a la compacidad de gestos proyectuales al tiempo que la amplitud del arco de matices sugerido por su programa doméstico permite desarrollar un trabajo despegado de los estrictos requisitos funcionales.

Así, podemos identificar un conjunto de proyectos de vivienda unifamiliar aislada (figs. 1 y 2) que promueven una reivindicación de los valores de homogeneidad, conectividad y regularidad geométrica que toman el tema de la indeterminación funcional de la pieza como fundamento de una exploración acerca de la repetición de lo igual para la producción de la diversidad.

Una vez detectado este conjunto de obras de arquitectura doméstica contemporánea como índices de un renovado interés por

la ambigüedad funcional de la pieza, el objetivo del presente artículo es indagar en los antecedentes de esta corriente y presentar el trabajo del arquitecto japonés Hiromi Fujii como un eslabón esencial en la genealogía de este problema de diseño y en la tendencia hacia la abstracción geométrica que parece estar vinculada con el intento de des-especialización de la habitación.

Esta genealogía se articula según un relato que ha sido construido fundamentalmente desde las historias de la arquitectura occidental⁵, y que solo en su etapa más reciente parece compartir una raíz común con determinadas tradiciones orientales, especialmente las japonesas, en el contexto de una producción arquitectónica globalizada.

Aunque la especial configuración de estancias en la casa japonesa definidas por las medias y proporciones del tatami ha sido señalada como una influencia decisiva en determinados arquitectos de la modernidad⁶, no existe una reciprocidad en la valoración de la influencia de la vivienda occidental en el desarrollo de la cultura doméstica del Japón más allá de una consideración de ‘pérdida’ de los valores tradicionales por mera adopción de modos de vida ajenos a su propia historia.

⁴ La arquitectura de SANAA es el cuerpo de trabajo más representativo de esta estrategia, abordando tanto la escala de edificio público (Stadstheater, Almere, 1998-2006) como la más doméstica por parte de R. Nishizawa (House in China, 2003).

⁵ Véanse los capítulos: LUCAN, Jacques. Grille et neutralité. En: *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIXe-XXe siècles*. Lausana: Presse polytechniques et universitaires normandes, 2009; LUCAN, Jacques. La pièce et au-delà. En: *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIXe-XXe siècles*. Lausana: Presse polytechniques et universitaires normandes, 2009.

⁶ La fascinación de Bruno Taut por la Villa Imperial de Katsure es solo un ejemplo de las muchas reflexiones contenidas en sus escritos y, especialmente, en *Das japanische Haus und sein Leben* (1935): TAUT, Bruno. *La casa y la vida japonesas*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007. Otro caso de introducción de principios orientales en la arquitectura occidental es el de Frank Lloyd Wright, que era además un gran coleccionista de estampas japonesas.



Figura 2. Colección de casos (enfilades). De izquierda a derecha: House in China, Office of Ryue Nishizawa, 2003; Villa Buggenhout, Bélgica, Office KGDVS, 2007-2010; House for a design collector, Combray. Éric Lapierre, 2009-2012; Casa de piedra en Cáceres, Tuñón Arquitectos, 2015-2018; Casa 1219 en Barcelona, Harquitectes, 2013; Casa Meri, Pezo von Ellrichshausen, 2014.

En este contexto, la figura de un arquitecto como Hiromi Fujii (Tokio, 1935) resulta relevante tanto por la naturaleza de su trabajo en las etapas más tempranas de su carrera como por su singular posición respecto de ambas culturas. Su condición de arquitecto ‘al margen’ y el carácter ‘no construido’ de sus primeros proyectos, pueden contribuir a la construcción del relato sobre el papel que las llamadas arquitecturas ‘menores’ han jugado, y aún juegan, en la definición de los temas ‘mayores’ de la arquitectura como disciplina.

Hiromi Fujii. Una investigación personal entre dos culturas

Formado como arquitecto en Japón, se gradúa en la universidad Waseda en 1958, en un momento en que el metabolismo era la corriente dominante. Tras unos años de trabajo en el taller de Motoo Take⁷, impulsado por una búsqueda muy personal de su propio camino, decide trasladarse a Milán donde comienza a trabajar en la oficina de Angelo Mangiarotti en 1964. Allí, su interés inicial por la tecnología se transforma en una apreciación de la arquitectura clásica a través de sus viajes por Italia y una marcada influencia del arte conceptual⁸ y de la llamada arquitectura radical. Esta experiencia europea, completada con su estancia en

Londres en estrecho contacto con los Smithson⁹, contribuyeron a establecer un posicionamiento crítico respecto de la tradición moderna vaciada ya de su mensaje revolucionario, así como del hedonismo implícito en el discurso postmoderno.

Fujii permanece fuera de su país en un periodo clave del crecimiento económico de Japón, enmarcado por dos grandes acontecimientos: los juegos olímpicos de Tokio (1964) y la exposición internacional de Osaka (1970). Esta circunstancia explica que, a pesar de pertenecer a la generación anterior, su actividad profesional tiene un inicio tardío, prácticamente coincidente con la del joven Toyo Ito, y bastante al margen de los grupos establecidos.

En los primeros años tras su vuelta, en paralelo al inicio de su actividad académica como profesor en el Shibaura Institute of Technology, comienza a desarrollar una serie de proyectos teóricos, sin emplazamiento y sin cliente, que constituyen la base de una investigación muy personal con un alto grado de abstracción en los problemas arquitectónicos. Esta serie de ejercicios proyectuales toman la casa como marco escalar desde el que experimentar las ideas genéricas expresadas en sus primeros escritos

⁷ Take's Lab. Los llamados ‘Labs’ eran una práctica ampliamente extendida en la universidad nipona en la que los estudiantes, una vez graduados, trabajaban algunos años bajo la dirección de sus profesores en oficinas dentro de las propias escuelas, en lo que se entendía como prolongación de su etapa formativa. Como consecuencia de protestas estudiantiles, esta práctica fue eliminada unos años más tarde, al menos en lo que se refiere a la ubicación del espacio de trabajo.

⁸ Entrevistado recientemente por Thomas Daniell, Fujii recuerda haber visitado la Triennale de Milán de 1968 donde participaron artistas como Piero Manzoni, Gianni Colombo o Lucio Fontana; y un primer contacto a través de la revista francesa *Crée* que publicó el trabajo de Carl André en 1967. DANIELL, Thomas. *An Anatomy of Influence*. Londres: Architectural Association, 2018, pp. 141-159.

⁹ Fujii fue invitado por los Smithson a trabajar en el proyecto de la embajada británica en Brasilia en julio de 1966, pero cuando llegó el proyecto se había cancelado y permaneció seis meses en Londres, en otra oficina, pero visitando con frecuencia el estudio durante el fin de semana. Ivi, p. 147.

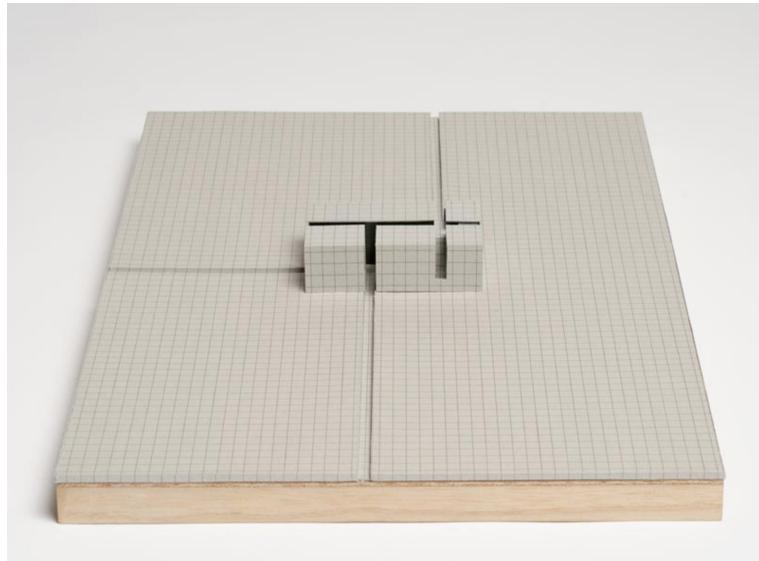


Figura 3. Hiromi Fujii,
Project A, 1968.
Maqueta.

centrados en el concepto de ‘negación’¹⁰. Nombradas como un conjunto coherente de variaciones –con una letra seguida de una cifra–, estos proyectos exploran la posibilidad de una arquitectura en la que todo significado ha sido borrado y se caracterizan por el uso de una retícula que se extiende de forma indiferenciada tanto sobre el objeto como sobre un entorno que permanece vacío, haciendo de ella una precondición para su existencia (fig. 3). Los dibujos se realizan sobre papel cuadriculado y las maquetas de cartón presentan hendiduras en su superficie, en un efecto similar al de los Istogrammi de Superstudio (1969-1970) (fig. 4)¹¹.

En su caso, la razón para el uso extensivo de la retícula no parece ser tanto una reducción esencial de los problemas espaciales planteados por la arquitectura, sino la necesidad de alterar su percepción:

«It is difficult to perceive an object itself. That is because an object reproduces itself into an image. To truly grasp an object, it is necessary

to prevent or forestall such reproduction. A lattice obstructs and fragments vision and creates distance, thereby forestalling the reproduction of an object into an image. This is what is meant by rendering an object negative»¹².

Esta voluntad de aprehender la arquitectura como objeto adquiere un sentido específico a la luz de la descripción del particular contexto de una ciudad como Tokio. A menudo definida como un medio hostil, un ‘desierto urbano’¹³ donde no es posible reconocer ya un plan racionalmente programado, la ciudad induce la creación de microcosmos autónomos donde las posibilidades quedan reducidas al diseño de ‘piezas de muestra’ (*show pieces*)¹⁴, objetos de exposición con una componente artística y simbólica muy acusada. Una visión que parece confirmarse en el caso de la arquitectura de Fujii: «I don’t believe that I need the help of the surroundings. Just creating an environment is enough by itself. If my architecture cannot exist without the

10 FUJII, Hiromi. A note on the Negativity of Materialism (part 1, 2, 3). En: *Architecture +Urbanism*, 1971.

11 Los *Istogrammi* son un catálogo de formas geométricas reticuladas y regulares creado por el grupo Superstudio a finales de los años sesenta. Iniciado como ejercicio puramente abstracto, el sistema les permitió generar la colección de muebles *Matura*, su *Catalogo di Ville* e inspiró la superficie reticulada de las imágenes del *Monumento Continuo*: «adottando la tecnica del minimo sforzo in un processo riduttivo generale. Prepariamo un catalogo di diagrammi tridimensionali i non-continui, un catalogo d'istogrammi d'architettura con riferimento a un reticolato trasportabile in aree o scale diverse per l'edificazione [...] La superficie di tali istogrammi era omogenea ed isotropa: ogni problema spaziale ed ogni problema di sensibilità essendo accuratamente stato rimosso». Texto incluido en: SUPERSTUDIO. *Affiche de l'exposition de Lausanne avec les dessins axonométriques des Istogrammi (1969-1970)*. París: Collections Centre Pompidou, 1970.

12 Project Q, 1968. Texto incluido en el panel «From object to thing» (Frac-Centre Val del Loire. Collection Hiromi Fujii. Doc n.º 014016002). «Es difícil percibir un objeto en sí mismo. Eso es porque se reproduce como imagen. Para captar verdaderamente un objeto, es necesario prevenir o impedir dicha reproducción. La retícula obstruye y fragmenta la visión y crea distancia, evitando así la reproducción de un objeto en imagen. Esto es lo que significa hacer que un objeto sea negativo». Traducción de la autora.

13 YATSUKA, Hajime. Architecture in the urban desert: a critical introduction to Japanese architecture after modernism. En: *Oppositions*. 1981, n.º 23, pp. 3-35.

14 YATSUKA, Hajime. An Architecture Floating on the Sea of Signs. En: *Architectural Design*. 1988, vol. 58, n.º 5-6, pp. 6-13. Para una descripción más exhaustiva de las características urbanas de Tokio y su relación con la arquitectura japonesa ver: BOGNAR, Botond. Archeology of a Fragmented Landscape. En: *Architectural Design*. 1988, vol. 58, n.º 5-6, pp. 15-25.

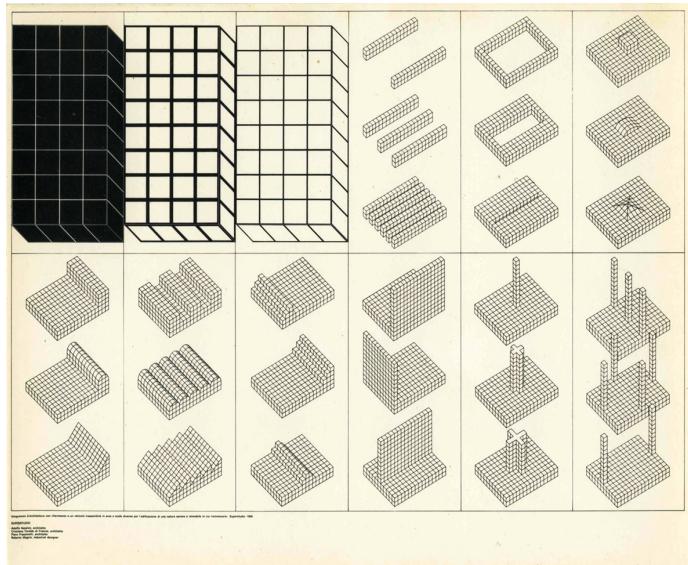


Figura 4. Superstudio, Catalogo degli Istogrammi, 1969.

support of the surroundings, then I must have failed»¹⁵.

Hacia una neutralización de la planta

El conjunto de proyectos teóricos que Fujii desarrolla entre 1968 y 1971 constituye un cuerpo de trabajo homogéneo donde el tema de la matriz de habitaciones comunicantes se desarrolla desde una posición marcadamente experimental y que debe interpretarse a la luz de su producción escrita temprana. En ella emplea el término ‘Quintessential Architecture’ para referirse a una arquitectura liberada de cualquier convención y por lo tanto vaciada de significado, especialmente de aquellos que construyen la experiencia de la arquitectura con una falsa y reductiva concepción práctica o instrumental. Su objetivo es alcanzar un estado en el que «en lugar de vivir de acuerdo con un proceso por el que nuestra relación con los objetos y sus posibilidades latentes está fijada de manera determinista»¹⁶ el sujeto se distancia, renuncia a su interpretación aprendida y «se pone entre paréntesis»¹⁷ evitando cualquier respuesta automática. La construcción de ese sentido subjetivo constituye un acto de

autotransformación en la misma medida en que transforma el mundo¹⁸.

Es precisamente en la no correspondencia entre el significado impuesto (o trascendental) y el significado adquirido (o existencial) donde la arquitectura puede crear un espacio de ‘formas suspendidas’ en el que la repetición, casi obsesiva, actúa como mecanismo para desencadenar un estado de extrañamiento que Fujii describe de la siguiente forma:

«The repetition itself causes these hollow forms to sink into our senses in an undigested state: simple graphic forms, like foreign substances that are never digested, they remain unmodified as they drift into our consciousness»¹⁹.

El objetivo es inducir en el sujeto un estado de ‘entumecimiento’²⁰ en el que cualquier código convencional que provoque un automatismo, quede anulado, bloqueado. Esta es la condición previa para un entendimiento de la arquitectura como lenguaje. Pero lo que le interesa no es tanto la capacidad de la arquitectura para ser vehículo de ningún mensaje sino su papel como máquina de

15 Hiromi Fujii en entrevista realizada entre 1997 y 1999. BUCK, David N. *Responding to Chaos: Tradition, Technology, Society and Order in Japanese Design*. Nueva York: Routledge, 2014, p. 200. «No crees que necesitas la ayuda del entorno. Crear un ambiente es suficiente por sí solo. Si mi arquitectura no puede existir sin el apoyo del entorno, entonces debo haber fallado». Traducción de la autora.

16 FUJII, Hiromi. Quintessential Architecture and Suspended Form. En: *The Japan Architect*. 1980, n.º 283-284.

17 «We enclose ourselves in parentheses [...] meaning can only be obtained in this manner through relinquishing the self». FUJII, Hiromi. Existential Architecture and the Role of Geometry. En: *Oppositions*. 1978, n.º 10.

18 «The reevaluation of architecture in this context is designed to induce an act of self-transformation on the part of man [...] Indeed, the ultimate goal of stripping architecture of its mundane functions lies in the very act of transforming the world». Ibidem.

19 Ibidem. «La repetición en sí misma provoca que estas formas huecas se hundan en nuestros sentidos en un estado no digerido: formas gráficas simples, como sustancias extrañas que nunca se asimilan, permanecen inalteradas a medida que se deslizan hacia nuestra conciencia». Traducción de la autora.

20 La expresión está tomada de Watanabe que, a su vez, parece estar citando al propio Fujii, aunque sin referencia: «The goal is to induce in the observer a ‘benumbed state’ in which original meaning might well up out of his subconscious». WATANABE, Hiroshi. Amazing Grace. En: *The Japan Architect*. 1986, n.º 350, p. 28.

producir significados. Y es en este punto donde difiere significativamente de sus colegas postmodernos. Con el término ‘Metamorphology’ (más allá de la forma) se refiere a un procedimiento dirigido a la producción de efectos arquitectónicos que a su vez generen significado, pero más centrado en la eficacia de esos efectos que en el mensaje o el sentido final que la forma adquiere²¹.

Igualmente, su posición en relación con la idea de organismo o sistema queda definida por oposición a los metabolistas, ya que Fujii emplea el término ‘catabolismo’ –es decir, metabolismo destructivo– para referirse a este proceso de extrañamiento.

En su obsesión por llevar a cabo una operación de neutralización de la planta, de vaciamiento funcional, la geometría se revela como un instrumento básico. Para Fujii, la geometría ‘sirve’ precisamente porque no ‘expresa’:

«Geometry anteceded our existence. It may serve to elucidate the structure of actual space but has no tale to tell about it. [...] Like language or mathematics, geometry

provides a set of principles responsible for purely logical relationships but does not commit itself to reality. It is, in other words, completely hollow»²².

En la construcción de su marco teórico, el papel de la percepción es también determinante. Solo desde el momento en que el sujeto no reconoce algo, es capaz de abandonar sus prejuicios e iniciar un proceso sensitivo; cuando no entiende una cosa es cuando comienza a confiar en lo que los sentidos le dicen sobre ella. Sin embargo, la extraña combinación entre racionalidad absoluta y experiencia primaria para algunos críticos representa una fisura en su pensamiento²³.

La dimensión filosófica de sus textos, unida a los problemas de traducción y las numerosas versiones publicadas, hacen que la exposición de sus teorías se torne críptica en ocasiones. Sin embargo, la simplicidad de los proyectos y la consistencia de los documentos que los desarrollan, entendidos en su condición de serie y de trabajo sistemático, conforman un material mucho más elocuente.

21 «Metamorphology, in my interpretation of the word, has as goal the production of effects generating meaning. But it is less concerned with investigating meaning itself than with issues of the function and efficacy of the effects». FUJI, Hiromi. Architectural Metamorphology: In quest of the Mechanism of Meaning. En: FRAMPTON, Kenneth (ed.) *The Architecture of Hiromi Fujii*, Nueva York: Rizzoli International Publications, 1987, p.76 [Publicado por primera vez en japonés: *Kenchiku-bunka*, 1979. Primera traducción al inglés en: *The Japan Architect*. 1980, vol. 55, n.º 11-12; y también como Architectural Metamorphology. En: *Oppositions*, 1980, n.º 22].

22 FUJII, Hiromi. Quintessential Architecture and Suspended Form. En: *The Japan Architect*. 1980, n.º 283-284, p. 26. «La geometría precede nuestra existencia. Puede servir para elucidar la estructura del espacio real, pero no tiene nada que decir respecto de él [...] Como el lenguaje o las matemáticas, la geometría proporciona un conjunto de principios responsables de relaciones puramente lógicas, pero no tiene ningún compromiso con la realidad. En otras palabras, está completamente vacía». Traducción de la autora.

23 YATSUKA, Hajime. Architecture in the urban desert. Op. cit. (n. 13), p. 27. «Our critical aim then is to describe the different ‘fissure’ engendered by Fujii’s absurd ‘hyper-rationalism’. This fissure is the one between absolute rationality and the world of experience. Each of these aspects alienates the other».

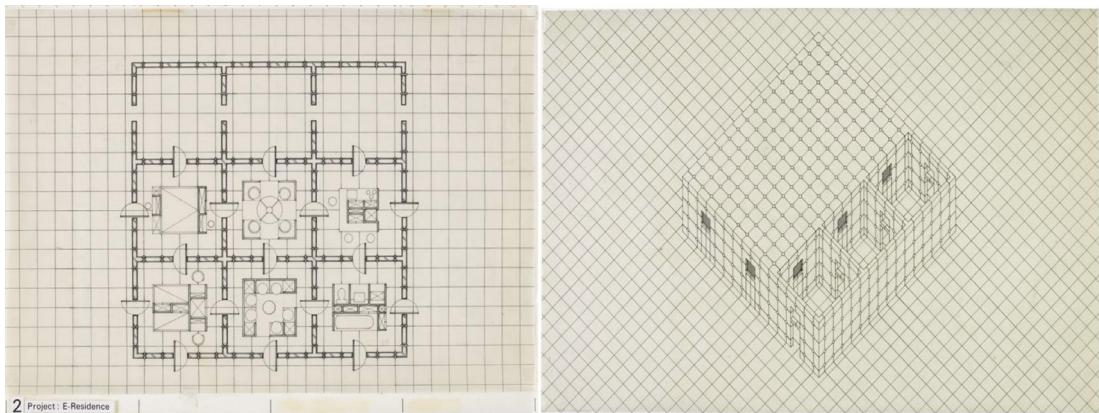


Figura 5. Hiromi Fujii, Project E1, 1968-1970. Planta y axonometría caballera. 1968-1970.

Las primeras casas. Una máquina de seriación

Dentro del conjunto de proyectos especulativos con los que Fujii comienza a construir su carrera destaca la casa E1 (fig. 5) por su rotunda geometría y la literalidad con la que esta se materializa. Se trata de una planta compuesta por nueve estancias cuadradas iguales dispuestas en una matriz de tres por tres unidades, de forma que se obtiene una planta igualmente cuadrada. Cada una de ellas cuenta con una abertura de paso situada en el eje de sus cuatro lados, a excepción de un conjunto de formado por tres recintos exteriores, que mantienen uno de sus lados continuo. La alineación de estas aberturas permitiría generar un efecto *enfilade* si no fuera porque el centro de cada habitación interior está ocupado por un equipamiento que obstruye la visión. Esta circunstancia también hace que no se pueda hablar de estancias genéricas ya que, a pesar de tener idénticas proporciones y sistema de circulación, la presencia de un objeto funcional específico las identifica. Pero sí podemos referirnos a ellas como habitaciones equivalentes, pues lo que

mantienen es su sistema de relaciones y su posición en el conjunto es perfectamente intercambiable. La composición carece de jerarquía. Al introducir la condición exterior en tres de estos espacios, el ‘centro’ queda anulado. Así mismo, la presencia de aberturas iguales en tres de los lados del perímetro general no permite identificar un frente o una entrada principal.

La E1 bien podría ser el resultado de un ejercicio académico como el *nine-square grid problem*, solo que aquí las condiciones de partida han quedado ‘desproblematizadas’. Las divisiones espaciales coinciden exactamente con el esquema inicial. No existe ninguna intención compositiva, las restricciones y los límites impuestos se han, simplemente, materializado. No es improbable que Fujii conociera bien este instrumento pedagógico implementado por John Hejduk en la universidad de Texas²⁴, junto a Robert Slutzky y bajo la influencia de Colin Rowe. Sabemos que el artículo en el que estos dos últimos establecían la distinción entre transparencia literal y fenomenal marcó profundamente la evolución de su trabajo hasta hacerlo confluir con el del propio

24 El ejercicio otorgaba una gran libertad al estudiante para desarrollar un proyecto sin programa ni contexto, con la única restricción de tomar la subdivisión de un cuadrado en otros nueve como punto de partida. El enunciado se desarrolló en el curso 1954-1955, pero se ha convertido en el paradigma del currículum desarrollado para la universidad de Texas, en Austin, por los llamados Texas Rangers en el periodo 1951-1957. Para una descripción detallada del ejercicio y de su disseminación posterior en Cooper Union y Cornell, ver: CARAGONNE, Alexander. *The Texas Rangers: Notes from an Architectural Underground*. Cambridge: MIT Press, 1995; VV. AA. *Education of an Architect: a point of view*. Nueva York: Cooper Union for the Advancement of Science and Art and Museum of Modern Art, 1971; MONEO, Rafael. L'opera di John Hejduk ovvero la passione d'insegnare. L'architettura alla Cooper Union. En: *Lotus Internacional*. 1980, n.º 27.

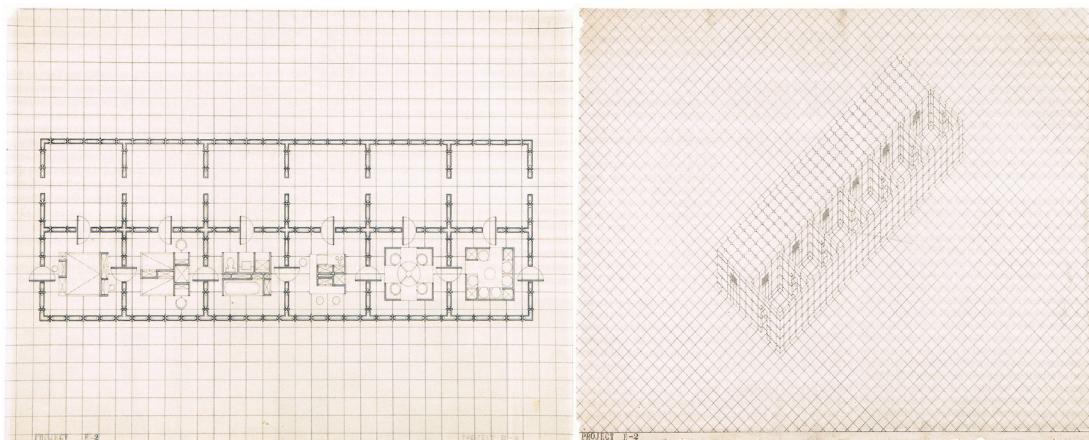


Figura 6. Hiromi Fujii, Project E2, 1968-70. Planta y axonometría caballera. 1968-1970.

Peter Eisenman en obras posteriores²⁵. Sin embargo, es más plausible que en esta fase temprana lo que interesara a Fujii fuera la capacidad de presentar problemas arquitectónicos abstractos y puramente autónomos implícita en el *nine-square grid problem*, y no tanto su trasfondo compositivo y en cierto modo academicista. Por encima de la noción de trazado subyacente heredada de los estudios de Wittkower, Fujii ve en la retícula una posibilidad de trabajar de forma muy restrictiva con tres condiciones básicas: semejanza, repetición y contigüidad.

A partir de ahí, la E2 (fig. 6) es una variación sobre el mismo tema. Ahora las estancias son doce y se alinean conformando dos filas. La secuencia de estancias interiores se complementa con una idéntica de espacios vacíos exteriores, estableciendo en este caso una correspondencia u oposición binaria de ambigua lectura. Imposible determinar si se trata de seis parejas agrupadas o de dos hileras conectadas. Lo que sí parece, a tenor del sistema de aberturas, es que solo sería posible añadir más elementos en los extremos. Ninguna habitación bloquea el paso hacia las adyacentes, pero en este esquema lineal los extremos quedan cualificados como potenciales habitaciones terminales, algo que no sucede en la E1.

Tanto la E1 como la E2 parecen responder a una estricta contención de medios, donde la igualdad casi obsesiva persigue un estado de indiferencia general. Fujii es muy consciente del problema: «When people first start to become conscious of a difference, they start to become conscious of meaning»²⁶.

La casa identificada como S1 (fig. 7) realiza un cambio cualitativo importante. El tamaño de las estancias varía y unas están contenidas dentro de otras. Inmediatamente aparece una jerarquía, una sucesión de centros desplazados que se manifiesta también en sección. Aparece por primera vez el tema de ‘la caja dentro de la caja’ (*box within a box*) que retomará en sus proyectos construidos posteriores. Esta disposición le permite establecer relaciones de desalineación entre las aberturas que, al ser homotéticas respecto del tamaño global del volumen al que pertenecen, crean un efecto de marcos sucesivos y muy próximos que distorsiona una visión dominada por las expectativas derivadas de las leyes de la perspectiva. Una leve indicación en planta señala la entrada principal que, sin embargo, no se muestra en la proyección axonométrica. Los intersticios se ocupan con un mobiliario menos construido, y también más convencional, que en los dos primeros anillos ya no se sitúa

²⁵ Fujii utiliza la famosa distinción de Rowe, tomada a su vez de Gyorgy Kepes, para construir la noción de ‘espacio multicapa’. El texto «Concatenated, Multilayered Spaces» aparece traducido al inglés por Hiroshi Watanabe en: FRAMPTON, Kenneth (ed.). *The Architecture of Hiromi Fujii*. Op. cit. (n. 21), sin atribución de fecha, aunque probablemente corresponda a una conferencia impartida en Harvard ese mismo año según figura en la web de la oficina. Ver: http://www.fujiarchofstudio.com/e-biography3_h.html. Una versión revisada de este texto no fue publicada hasta 1989 con un ligero cambio de título. Ver: FUJII, Hiromi. Dispersed, Multi-Layered Space. En: *The Japan Architect*. 1989; FUJII, Hiromi. Dispersed, Multi-Layered Space. En: *Architectural Design*, 1989, vol. 58, n.º 1-2: Deconstruction II.

²⁶ BUCK, David N. *Responding to Chaos*. Op. cit. (n. 15), p. 196. «Cuando las personas comienzan a tomar conciencia de una diferencia, comienzan también a tomar conciencia de un significado». Traducción de la autora.

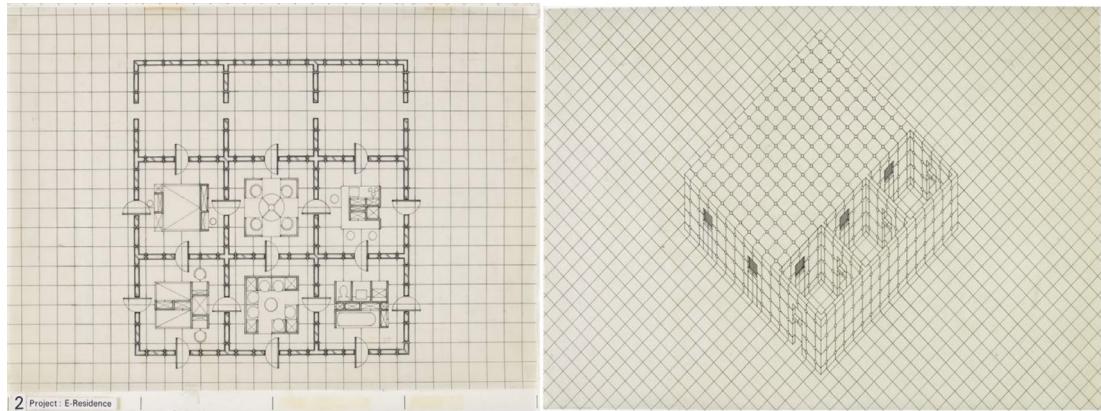


Figura 7. Hiromi Fujii, Project S1, 1968-70. Planta y axonometría caballera. 1968-1970.

en el centro –no puede–, sino que se apoya en el perímetro.

El conjunto de casas dibujadas como proyectos hipotéticos que conforman el trabajo inicial de Fujii ha sido identificado en su archivo con el sustantivo ‘negatividad’²⁷. Todas ellas comparten un mismo sistema de representación. Los únicos documentos que las definen son una planta trazada sobre una cuadrícula ortogonal y una axonométrica caballera referida a esa misma retícula, pero girada 45°, que solo en ocasiones se completan con una maqueta o una sección.

Además, poseen la particularidad de que el objeto representado se sitúa con un desfase de medio módulo respecto de esta textura reticulada, pero se encuentra ‘atravesado’ por ella. Todas las superficies están conformadas a base de paneles o elementos que parecen no tocarse, haciendo de la junta un asunto constructivo de primer orden incluso en un ejercicio de carácter conceptual.

Este tipo de producción sistemática bien puede asociarse a prácticas artísticas como el ‘serialismo’, que se caracteriza por hacer uso de los procesos de iteración para limitar la noción de autoría. Para cada una de estas series se fijan determinadas reglas de relación entre los elementos y se exploran todas las variaciones posibles. Así, la estrategia de seriación funciona como una

máquina, pero sin contenido ni propósito final. Lo que importa es la aplicación sistemática de un protocolo que produce una situación paradójica: cualquier resultado carece de singularidad al mismo tiempo que cualquier diferencia es significativa dentro de la serie²⁸. El conjunto de casas dibujadas por Fujii termina por conformar un campo de pequeñas diferencias dentro de la homogeneidad con una ausencia total de narrativa.

Si comparamos ahora este cuerpo de trabajo con el que Hejduk desarrolló aproximadamente una década antes, encontramos también un territorio común de intereses. La coincidencia en el resultado de algunos proyectos es asombrosa, como sucede con la casa de apartamentos diseñada entre 1954 y 1963, pero no construida (fig. 8).

Los documentos demuestran una decidida voluntad de explorar las ambigüedades entre exterior e interior dentro de una rigurosa adopción del cuadrado y sus agrupaciones como única forma de organización de la planta. Pero en esta ocasión trasciende el procedimiento serial de las Texas Houses basadas en el esquema de los nueve cuadrados para considerar configuraciones más expansivas de la matriz que, por una vía cuantitativa, hacen desaparecer el centro. Sin embargo, en Hejduk la retícula se traduce

27 El archivo de Hiromi Fujii se encuentra desde 2010 dividido entre dos sedes. Un total de 211 documentos pertenecen a la Colección de Arquitectura del Centre Pompidou en París, mientras otros 45 documentos están custodiados en la Colección de Arquitectura del FRAC Centre en Orleans, Francia.

28 «The experience of these braided elements in serial compositions [...] is fundamentally rooted in the body's ability to recognize difference and repetition in time and space». KAJI-O'GRADY, Sandra. Hiromi Fujii and Serialism. En: *91st ACSA International Conference in Helsinki. Contribution and confusion: architecture and the influence of other fields of inquiry*. Washington DC: ACSA Press, 2003, pp. 439-451.

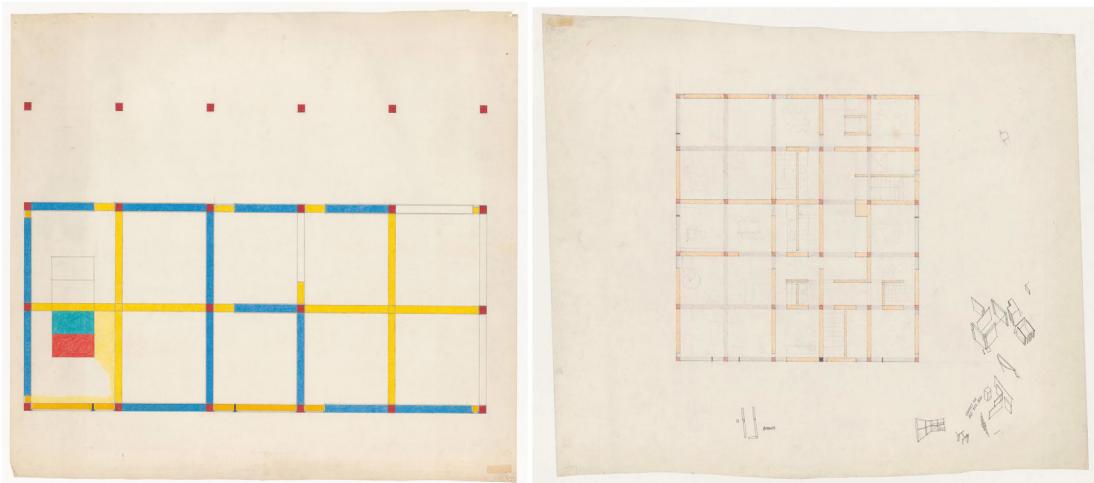


Figura 8. John Hejduk. Plan for Apartment House y Plan with Sketches for Apartment House, 1954-1963.

sobre todo en un esqueleto estructural cuyo orden en ocasiones es solo subyacente al permitir la aparición de estancias de mayor tamaño como suma de varios módulos, o bien pequeñas piezas de servicio resultado de su subdivisión. En cambio, Fujii concibe los límites de la habitación como elementos estructurales en sí mismos, haciendo coincidir geometría y espacialidad.

Jugar sin concesiones.

The box within a box

Los primeros proyectos construidos de su carrera, la residencia Suzuki (1968-1970) junto con la casa Miyajima (1970-1973), pueden considerarse el resultado de la traslación de este trabajo teórico al campo de la realidad. Pero, a pesar de desplegar el vocabulario material explorado en los primeros dibujos, en ellos la planta está demasiado comprometida con los requisitos funcionales del encargo y se aleja de la rotundidad característica de la E1 o la E2.

No será hasta su tercera obra, la casa Todoroki (1973-1974) (fig. 9), cuando Fujii transforme lo aprendido con las series en un ejemplo construido con la misma pureza conceptual. Partiendo de una planta cuadrada la casa queda dividida en cuatro cuadrantes en cada uno de sus dos niveles. Para acomodar los distintos elementos de servicio evitando la subdivisión de estas cuatro zonas, Fujii recurre al tema de la caja dentro de la caja

anunciado ya en la S1, de forma que, al acomodar una habitación diáfana dentro de otra, los intersticios entre ambas acogen los tramos de escaleras, los cuartos húmedos, los espacios de almacenaje o simplemente dobles alturas.

Como si de una *matrioshka* rusa se tratara, se establece una secuencia decreciente de tamaños entre formas homotéticas que parecen conducir siempre hacia un espacio escondido, no evidente. Pero sabemos que las muñecas rusas tienen a su vez un origen nipón, por lo que tal vez sería más acertado emparentar esta estrategia con la tradición japonesa de las cajas-puzzle. Desprovistas de las connotaciones sobre el concepto de maternidad que encierra la figura humana, las pequeñas cajas *Himitsu Bako*²⁹ simplemente ritualizan en acto de descubrir un interior.

Como señaló Barthes, en la cultura japonesa: «la caja representa el signo: como envoltura, pantalla, máscara, vale por lo que esconde, protege y sin embargo designa [...] pero aquello que encierra y significa se retrasa por mucho tiempo, como si la función del paquete no fuera proteger el espacio, sino remitir en el tiempo»³⁰.

En la casa Todoroki el avance progresivo de una habitación a través de otra reproduce la sensación de estar continuamente entrando a un interior que, a cada paso, se hace más interior. El orden y rigor geométrico de la

29 Este tipo de cajas fabricadas artesanalmente en madera requieren de una secuencia concreta de pequeños desplazamientos de sus partes para poder ser abiertas y suelen estar vacías.

30 BARTHES, Roland. *El imperio de los signos*. Barcelona: Seix Barral, 2007 [1970], p. 59.

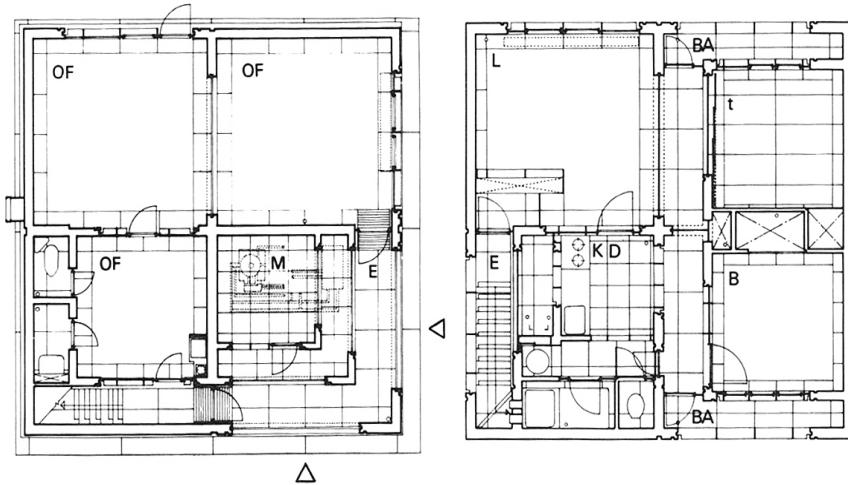


Figura 9. Hiromi Fujii, Casa Todoroki, 1973-1974. Plantas.

planta conducen sorprendentemente a una cierta desorientación, donde se hace difícil recordar el punto de partida ya que, al estar todas las habitaciones dimensionadas de forma similar, cada paso adelante remite a la casilla anterior³¹.

Este juego se manifiesta al exterior especialmente en el cuadrante que corresponde al doble acceso a las oficinas situadas en planta baja y a la vivienda superior (fig. 10), donde la secuencia está conformada por tres recintos que poseen aberturas en dos de sus lados y son coincidentes en uno de sus vértices. La altura de los huecos es también decreciente con lo que la sucesión de marcos produce un efecto de falsa profundidad, de aplastamiento del espacio en unos pocos metros, como sucedería en una galería perspectiva. Es una auténtica *enfilade* comprimida.

El contenido de la habitación menor es irrelevante. De hecho, se trata de un espacio dedicado a alojar un equipamiento técnico. Lo que importa es el efecto que produce la promesa de un interior por descubrir (fig. 11). La ambigüedad que se establece entre interior y exterior elimina cualquier lectura inmediata o convencional de este espacio destinado en realidad a rodear el centro para dirigirse hacia las puertas de entrada.

El resultado de estas operaciones puramente geométricas trasciende cualquier entendimiento funcional de las piezas y nos sitúa, en palabras de Frampton, frente a «una matriz espacial en perpetuo cambio en la que ni la forma ni su contra-forma son dominantes, donde una figura sucede a una segunda figura desalineada, como los errores de registro de un negativo fotográfico y su correspondiente impresión»³².

Y, sin embargo, nada parece ser fruto de un error. Por el contrario, percibimos en la casa un alto nivel de precisión. Las reglas de juego se aplican sin ninguna concesión. El estricto margen de maniobra que dejan apenas permite acomodar un programa doméstico, lo que provoca una sensación de bloqueo o suspensión de nuestra percepción del espacio y de las asociaciones aprendidas entre forma y contenido.

«To put it plainly, and as the majority of people would put it, ‘it does not look like a livable space’. But let us not neglect to remind ourselves here that observations of this kind have more to do with the world of symbols than with the world of facts [...] It is not that the house in question physically precludes all possibility of habitability, but rather that the house, as a symbol, is of a character not normally associated with the

31 Una descripción similar aplicada al edificio para la Marutake Doll Company (1976) puede encontrarse en: WATANABE, Hiroshi. Amazing Grace. *The Japan Architect*, 1986, p. 28. «A circular path is suggested from one space to another that would bring the peripatetic observer back to his original position, although where it not for the furnishings, he would find it difficult to recall exactly where he had started, the spaces being similarly dimensioned. Each step forward takes him back to square one».

32 FRAMPTON, Kenneth. Fujii in context: An Introduction. En: FRAMPTON, Kenneth (ed.). *The Architecture of Hiromi Fujii*. Nueva York: Rizzoli International Publications, 1987, p. 11.

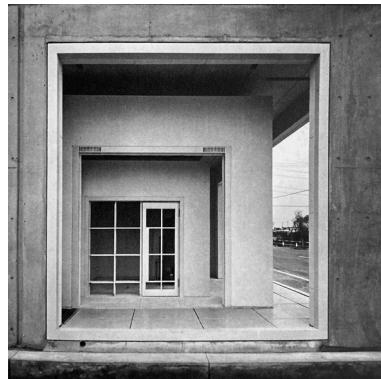


Figura 10. Hiromi Fujii, Casa Todoroki, 1973-1974. Exterior.



Figura 11. Hiromi Fujii, Casa Todoroki. 1973-1974. Espacio de entrada fotografado desde el exterior de noche y desde el interior de día.

notion of ‘living’ or of ‘life’ – which is only a kind of ideological space constituted by a cluster of vectors of ‘meaning’ held in the grip of convention»³³.

Puede apreciarse que este proyecto marca un claro punto de inflexión en el trabajo de Fujii, que va dejando de lado el uso de la retícula tanto en la superficie construida del objeto como en los propios dibujos. El empleo de hormigón armado en lugar de paneles prefabricados acentúa la percepción volumétrica de la casa como objeto, utilizando las juntas para evidenciar únicamente la estructura formal de cajas auto contenidas. Desde este momento el cubo pasa a ser el elemento a partir del cual se desarrolla la mecánica espacial de un nuevo conjunto de proyectos hipotéticos (fig. 12), dibujados esta vez sobre fondo blanco y con grosor de línea proporcionales al tamaño de los elementos. Esta serie, cuyas variaciones se identifican como ‘diseños conceptuales’, incluye la casa Todoroki como un caso más, el primero.

Algunas de las variaciones de esta serie fueron desarrolladas con más detalle (fig. 13). En estos documentos se puede apreciar la

literalidad constructiva con la que se traducen los esquemas y la complejidad que esto implica. Allí donde dos habitaciones entran en contacto, la pared se duplica generando pequeñas hendiduras en las esquinas como si fueran el espacio negativo de la estructura alámbrica del diseño conceptual. A veces, la pared posee leves retranqueos que conforman marcos o molduras que multiplican la lectura de las posibles cajas dentro de cajas. La repetición obsesiva del mismo elemento con distintos tamaños junto con la fragmentación de la percepción mediante marcos o vistas parciales contribuyen a crear una sensación de irrealidad similar al efecto producido por dos espejos enfrentados.

La relación con los procedimientos del arte conceptual en esta segunda serie es evidente. Aunque adoptando un grafismo próximo a algunas obras de Sol Lewitt o Donald Judd³⁴ (fig. 14), es posible que la amistad que Fujii mantuvo con el artista japonés afincado en Nueva York, Shusaku Arakawa, ejerciera una influencia decisiva en esta etapa de su trayectoria y, más concretamente, la obra *The mechanism of meaning*³⁵. Entre el conjunto de ochenta láminas que la conforman existe una precisamente

33 YATSUKA, Hajime. Hiromi Fujii’s Vision-Reversing Machine. En: *Oppositions*. 1980, n.º 22, pp. 2-4. «Para decirlo claramente, y como diría la mayoría de la gente, ‘no parece un espacio habitable’. Pero no olvidemos recordar aquí que las observaciones de este tipo tienen más que ver con el mundo de los símbolos que con el mundo de los hechos. [...] No es que la casa en cuestión excluya físicamente toda posibilidad de habitabilidad, sino que la casa, como símbolo, tiene un carácter que normalmente no se asocia con la noción de ‘vivir’ o de ‘vida’, que es solo una especie de espacio ideológico constituido por un grupo de vectores de ‘significado’ en manos de la convención». Traducción de la autora.

34 «[I] gradually get closer to what someone like Donald Judd was doing. Primary things have such a character, don’t they? After removing any modifiers from a work, a pure and real object or method remains». BUCK, David N. *Responding to Chaos*. Op. cit. (n. 15), p. 204.

35 En diversas entrevistas el propio Fujii admite que Arakawa, miembro fundador del colectivo artístico Neodadaism Organisers, es una de las pocas figuras de su generación con la que comparte un interés teórico. Ver: DANIELL, Thomas. *Anatomy of influence*. Op. cit. (n. 8), p. 155; BUCK, David N. *Responding to Chaos*. Op. cit. (n. 15), p. 203. Es también significativo que uno de los textos de Fujii contenga la locución «in quest of the mechanism of meaning» (1979), prácticamente idéntico al título de la obra que Arakawa desarrolla junto a la poeta Madeline Gins desde 1962.

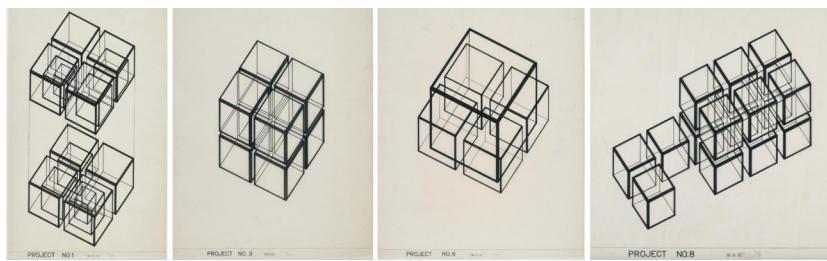


Figura 12a. Hiromi Fujii, Project n.º 1 (Todoroki House), Project n.º 3, Project n.º 6 y Project n.º 8, 1974.

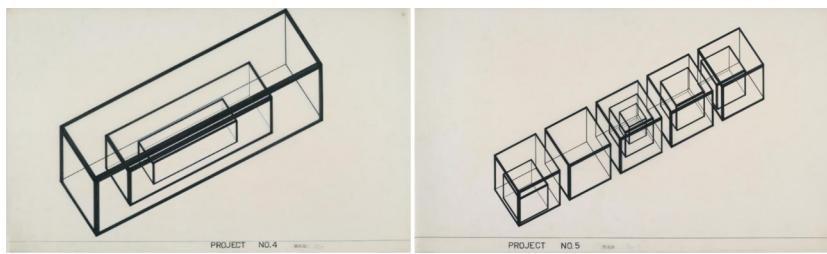


Figura 12b. Hiromi Fujii, Project n.º 4 (Similar Concentricity) y Project n.º 5 (Similar Connotation Junction), 1974.

dedicada a la lectura que puede hacerse a través de la percepción de una secuencia de cuadrados de tamaño decreciente (fig. 15). Un panel donde la afirmación escrita «estos son todos de un mismo tamaño» es invalidada por las formas que lo acompañan. Solo el dibujo en perspectiva a la izquierda nos recuerda la convención aceptada de la relación entre tamaño y distancia que hemos aprendido a leer.

Este desajuste entre lo visual y lo textual en el campo del arte está en línea con el cuestionamiento permanente de la forma arquitectónica desde una experiencia vaciada de precedentes que persigue la obra temprana de Fujii. Un objetivo que se alcanza por medio de una arquitectura que podríamos calificar como ‘neutra’ por estar voluntariamente despojada de significado. Sin embargo, aunque el objeto no demande ser descifrado, el sujeto debe confrontar esta falta de conformidad con sus expectativas y de algún modo tiende a dar su propia respuesta. Esta es la razón por la que algunos califican su arquitectura como incómoda o incluso violenta³⁶. En todo caso, se trata de una arquitectura difícil, que se esfuerza por mostrar su lógica interna en la misma medida que sus contradicciones.

Re-encuadre historiográfico

En 1978 Fujii fue invitado por el Institute for Architecture and Urban Studies a participar junto con otros cuatro arquitectos japoneses en una exposición y un ciclo de conferencias en gira por diez ciudades norteamericanas. El catálogo, editado por Kenneth Frampton³⁷, adoptaba la ya conocida expresión ‘New Wave’ para designar la diversidad de sus prácticas, agrupadas, sin embargo, bajo una etiqueta común. La misma que un año antes habían empleado Hiroyuki Suzuki y Kazuhiro Ishii para referirse a una supuesta corriente post-metabolista en las páginas de la edición inglesa de *The Japan Architect*³⁸. Sin embargo, la singularidad del trabajo de Fujii se resistía a cualquier clasificación y prueba de ello es que fuera incluido en este artículo dentro del grupo denominado ‘Stabilizing Individual Styles’. Algo similar ocurre con el intento de clasificación llevado a cabo por Charles Jencks unos años más tarde, donde señalaba el ‘pluralismo’ como característica de la arquitectura japonesa reciente, encuadrando a Hiromi Fujii a caballo entre las secciones ‘Eclecticism & Neomanierism’ y ‘Autonomus Symbolism & Defensive Architecture’³⁹. Mientras que el repaso comprensivo llevado a cabo por Botond Bognar a mediados de los años ochenta le

36 «It is by no means a neutral entity which does not interfere with the observer, or which does not demand to be deciphered; on the contrary, the manner by which these symbols govern is best described by the adjective ‘violent’». YATSUKA, Hajime. Hiromi Fujii’s Vision-Reversing Machine. Op. cit. (n. 33), p. 2.

37 FRAMPTON, Kenneth (ed.) *A New Wave of Japanese Architecture*. Nueva York: Institute for Architecture and Urban Studies, 1978. Los otros arquitectos invitados fueron: Takefumi Aida, Hiroshi Hara, Minoru Takeyama y Arata Isozaki. Las ciudades visitadas fueron: San Francisco, Los Ángeles, Houston, Miami, Washington, Nueva York, Chicago, Mineápolis, Salt Lake City y Seattle.

38 SUZUKI, Hiroyuki; ISHII, Kazuhiro. The New Wave in Japanese Architecture. En: *Post-Metabolism, Japan Architect*. 1977, n.º 52.

39 JENCKS, Charles. The Pluralism of Japanese Architecture. En: *Late-Modern Architecture and Other Essays*. Londres: Academy Editions, 1980.

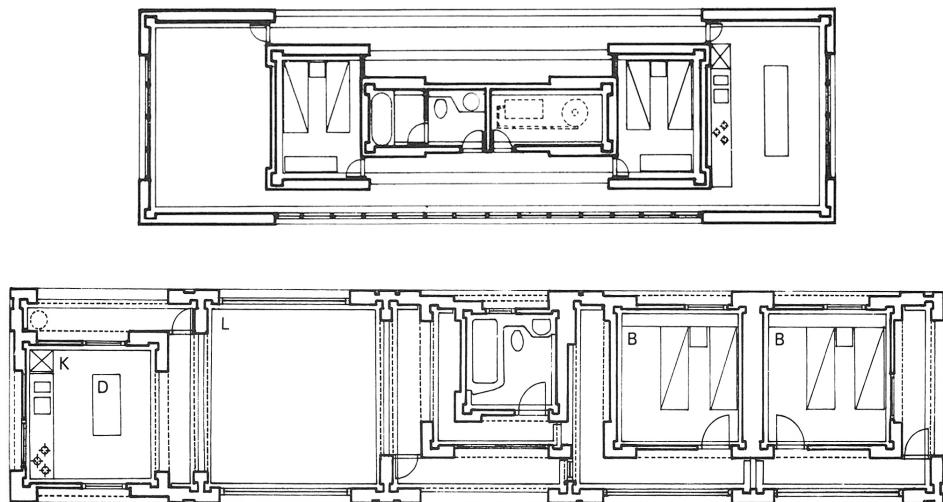


Figura 13. Hiromi Fujii, Project n.º 4 (Similar Concentricity) y Project n.º 5 (Similar Connotation Junction), Plantas, 1975.

dedicaba un capítulo en exclusiva con un título a medida: «Deconstructive Geometry and Quintessential Architecture»⁴⁰, la publicación posterior por parte de Kishō Kurokawa de título idéntico al del catálogo del IAUS le dejaba completamente fuera del panorama de la arquitectura japonesa⁴¹. No es de extrañar, por lo tanto, que su obra esté escasamente representada en la que ha sido la retrospectiva sobre la casa japonesa más completa hasta el momento. En la exposición *The Japanese House: architecture and life after 1945*, celebrada en 2016 y en el número especial de la revista *Jutakutokushu* del mismo título, la única obra de Fujii es la casa Miyajima y está incluida en la sección titulada «Play»⁴².

Esta desigual asimilación de la obra de Fujii da cuenta del difícil encaje de su trabajo dentro de una corriente definida, incluso dentro de la heterogeneidad propia de la producción japonesa postmoderna⁴³. El cambio de rumbo en su trayectoria a partir de la experiencia americana hacia posiciones próximas al renovado interés por la semiología pudo contribuir a esta falta de definición. Frecuentemente comparado con Peter Eisenman, a partir de

1980 es etiquetado en numerosas reseñas y publicaciones como el único exponente japonés del ‘deconstructivismo’. El giro discursivo llevado a cabo en estos años se entiende bien al comparar los dos únicos textos publicados en la revista *Oppositions* con una distancia temporal de apenas dos años⁴⁴. Mientras el primero recoge y explica brevemente gran parte de sus ideas previas sobre la necesidad de vaciar la arquitectura de significados para alcanzar lo que llama ‘arquitectura existencial’, el segundo texto se aventura a describir un método proyectual (‘metamorphology’) a través del cual esa misma arquitectura puede adquirir nuevos significados, comparando su eficacia con los procedimientos aplicados por Eisenman en la House II.

Aunque existen diferencias notables que el propio Fujii se encarga de señalar, la condición sintáctica, no simbólica, de sus obras posteriores en las que trata de establecer una ficción temporal del proceso evolutivo del proyecto dejando trazas de la dislocación entre elementos, hace que el trabajo de ambos arquitectos haya quedado indisolublemente vinculado para la crítica

40 BOGNAR, Botond. *Contemporary Japanese Architecture, Its Development and Challenge*. Nueva York:Van Nostrand Reinhold, 1985, pp. 286-288.

41 KUROKAWA, Kishō. *New Wave of Japanese Architecture*. Londres: Ernst & Sohn, 1993.

42 CIORRA, Pipi; OSTENDE, Florence (eds.). *The Japanese House: architecture and life after 1945*. Londres; Roma; Venecia: Barbican Centre; MAXXI; Marsilio Editori, 2016.

43 Sobre la diversidad del panorama de la arquitectura japonesa y la estrategia de agrupación de nombres bajo etiquetas difusas por parte de la historiografía ver: SELIGMAN, Ari. Positioning Pluralism in “New Waves” of Post-Modern Japanese Architecture. En: *What does history have in store for architecture today? 34th Annual Conference of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand (SAHANZ)*. Canberra: University of Canberra, 2017, pp. 655-664.

44 Nos referimos a los textos: FUJII, Hiromi. Existential Architecture and the Role of Geometry. En: *Oppositions*. 1978, n.º 10; FUJII, Hiromi. Architectural Metamorphology. En: *Oppositions*, 1980, n.º 22.



Figura 14. Donald Judd, *Untitled*, 1966.

y su producción teórico-práctica temprana, simplemente olvidada.

Conclusión

A la luz del reciente interés por una arquitectura que trata de alcanzar la indiferencia funcional desde el trabajo con la habitación como unidad básica repetida, la radicalidad de los primeros proyectos de la carrera de Fujii puede entenderse como un eslabón esencial en la genealogía de este tipo de proyectos. Y del mismo modo que su obra se nutre de un estudiado cóctel de influencias occidentales y orientales, la huella de su práctica se reconoce en obras contemporáneas tan distantes geográficamente entre sí como la Casa N de Fou Soujimoto (2009) o la Casa Meri de Pezzo von Elrichshausen (2014). Aunque con materialidades muy diversas, comparten el mismo objetivo: despojar a la arquitectura doméstica de cualquier idea preconcebida sobre la forma de las estancias y su organización jerárquica.

Las principales características que se derivan del análisis del trabajo de Fujii son:

- El empleo de la retícula como sustrato geométrico que aporta regularidad y equivalencia entre las piezas;
- la utilización de la homotecia como mecanismo para generar diferencias de tamaño sin variar las proporciones de las piezas;
- la ubicación de puertas y pasos entre las distintas piezas, bien en su propio eje para no orientarlas, o bien en los intersticios entre ellas, cuando unas contienen a las otras.

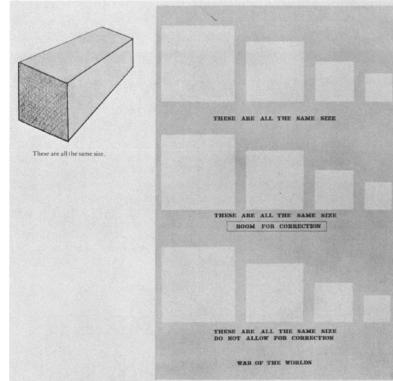


Figura 15. Shusaku Arakawa. *The Mechanism of Meaning*, p. 27, *Degrees of meaning 1963-1971*.

Lo que aprendemos de las primeras casas de Fujii es que para alcanzar lo que podríamos llamar ‘flexibilidad rígida’, paradójicamente, parece ser necesario ejercer un control geométrico tan radical sobre la planta que solo resulta admisible en un entorno sin compromisos. Esta clase de ejercicio auto-referido, que ni da explicaciones ni las demanda, encontró en el contexto de la ciudad de Tokio las condiciones óptimas para la experimentación sobre el objeto-casa. Pero dentro de esta tradición nipona de arquitecturas menores, lo que caracteriza a los proyectos analizados es que deciden trabajar a partir de una pieza menor aún: la habitación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *El imperio de los signos*. Barcelona: Seix Barral, 2007 [1970].
- BOGNAR, Botond. Archeology of a Fragmented Landscape. En: *Architectural Design*. 1988, vol. 58, n.º 5-6, pp. 15-25.
- BOGNAR, Botond. *Contemporary Japanese Architecture, Its Development and Challenge*. Nueva York: Van Nostrand Reinhold, 1985.
- BUCK, David N. *Responding to Chaos: Tradition, Technology, Society and Order in Japanese Design*. Nueva York: Routledge, 2014.
- CARAGONNE, Alexander. *The Texas Rangers: Notes from an Architectural Underground*. Cambridge: MIT Press, 1995.
- CIORRA, Pippo; OSTENDE, Florence. *The Japanese House: Architecture and Life After 1945*. Londres; Roma; Venecia: Barbican Centre; MAXXI; Marsilio Editori, 2016.
- COLMENARES, Silvia. The Plan of Equivalents. Mat-Rooming. En: *VLC arquitectura. Research Journal*. 2017, vol. 4, n.º 2, pp. 55-85.
- DANIELL, Thomas. *An Anatomy of Influence*. Londres: Architectural Association, 2018.
- EVANS, Robin. Figuras, puertas y pasillos. En: EVANS, Robin. *Traducciones*. València: Pre-textos, 2005, pp. 71-109.
- EVANS, Robin. Figures, Doors and Passages. En: EVANS, Robin. *Translations from Drawing to Building and Other Essays*. Londres: Architectural Association, 1997.
- FUJII, Hiromi. A note on the Negativity of Materialism (part 1, 2 y 3). En: *Architecture +Urbanism*. 1971.
- FUJII, Hiromi. Existential Architecture and the Role of Geometry. En: *Oppositions*, 1978, n.º 10.
- FUJII, Hiromi. Quintessential Architecture and Suspended Form. En: *The Japan Architect*. 1980, n.º 283-284.
- FUJII, Hiromi. Architectural Metamorphology. En: *Oppositions*, 1980, n.º 22.
- FUJII, Hiromi. Dispersed, Multi-Layered Space. En: *The Japan Architect*. 1989.
- FUJII, Hiromi. Dispersed, Multi-Layered Space. En: *Architectural Design*. 1989, vol. 58, n.ºs 1-2: Deconstruction II.
- FRAMPTON, Kenneth (ed.) *A New Wave of Japanese Architecture*. Nueva York: Institute for Architecture and Urban Studies, 1978.
- FRAMPTON, Kenneth (ed.). *The Architecture of Hiromi Fujii*. Nueva York: Rizzoli International Publications, 1987.
- JAMES, Carol Plyley. "No, Says the signifier". The "Logical Status" of Words in Painting. En: *Visible Language*. 1985, vol. XIX, n.º 4, p. 448.
- JENCKS, Charles. The Pluralism of Japanese Architecture. En: *Late-Modern Architecture and Other Essays*. Londres: Academy Editions, 1980.
- KAJI-O'GRADY, Sandra. Hiromi Fujii and Serialism. En: *91st ACSA International Conference in Helsinki. Contribution and confusion: architecture and the influence of other fields of inquiry*. Washington DC: ACSA Press, 2003, pp. 439-451.

- KUROKAWA, Kishō. *New Wave of Japanese Architecture*. Londres: Ernst & Sohn, 1993.
- LUCAN, Jacques. *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIXe-XXe siècles*. Lausana: Presse polytechniques et universitaires normandes, 2009.
- MONEO, Rafael. L'opera di John Hejduk ovvero la passione d'insegnare. L'architettura alla Cooper Union. En: *Lotus Internacional*, 1980, n.º 27.
- MONTEYS, Xavier. *Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.
- MONTEYS, Xavier. La casa de habitaciones iguales. En: *Quaderns d'Arquitectura e Urbanisme*. 2011, n.º 265, pp. 42-44.
- SELIGMAN, Ari. Positioning Pluralism in “New Waves” of Post-Modern Japanese Architecture. En: *What does history have in store for architecture today? 34th Annual Conference of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand (SAHANZ)*. Camberra: University of Canberra, 2017, pp. 655-664.
- SUPERSTUDIO. *Affiche de l'exposition de Lausanne avec les dessins axonométriques des Istogrammi, 1969-1970*. París: Collections Centre Pompidou, 1970.
- SUZUKI, Hiroyuki; ISHII, Kazuhiro. The New Wave in Japanese Architecture. En: *Post-Metabolism, Japan Architect*. 1977, n.º 52.
- TAUT, Bruno. *La casa y la vida japonesas*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007 [1935].
- VV. AA. *Education of an Architect: a point of view*. Nueva York: Cooper Union for the Advancement of Science and Art and Museum of Modern Art, 1971.
- WATANABE, Hiroshi. Amazing Grace. En: *The Japan Architect*. 1986, n.º 350, pp. 27-30.
- YATSUKA, Hajime. An Architecture Floating on the Sea of Signs. En: *Architectural Design*. 1988, vol. 58, n.ºs 5-6, pp. 6-13.
- YATSUKA, Hajime. Architecture in the urban desert: a critical introduction to Japanese architecture after modernism. En: *Oppositions*. 1981, n.º 23, pp. 3-35.
- YATSUKA, Hajime. Hiromi Fujii's Vision-Reversing Machine. En: *Oppositions*. 1980, n.º 22, pp. 2-4.

CRÉDITOS DE FIGURAS

Figura 1. Colección de casos (plantas). De izquierda a derecha y de arriba a abajo: House in China. Office of Ryue Nishizawa, 2003; Villa Buggenhout, Bélgica, Office KGDVS, 2007-2010; House for a design collector, Combray. Éric Lapierre, 2009-2012; Casa de piedra en Cáceres, Tuñón Arquitectos, 2015-2018; Casa 1219 en Barcelona, Harquitectes, 2013; Casa Meri, Pezo von Ellrichshausen, 2014. Collage de elaboración propia a partir de distintas fuentes.

Figura 2. Colección de casos (enfilades). De izquierda a derecha: House in China. Office of Ryue Nishizawa, 2003; Villa Buggenhout, Bélgica, Office KGDVS, 2007-2010; House for a design collector, Combray. Éric Lapierre, 2009-2012; Casa de piedra en Cáceres, Tuñón Arquitectos, 2015-2018; Casa 1219 en Barcelona, Harquitectes, 2013; Casa Meri, Pezo von Ellrichshausen, 2014. Collage de elaboración propia a partir de distintas fuentes.

Figura 3. Hiromi Fujii, Project A, 1968. Maqueta. Cartón, papel y madera. 5 x 42 x 29.8 cm. Collection Frac Centre-Val de Loire © François Lauginie.

Figura 4. Superstudio, Catalogo degli Istogrammi, 1969. BMIIA © Fondo Superstudio.

Figura 5. Hiromi Fujii, Project E1, 1968-1970. Planta (35.7 x 53 cm) y axonometría caballera (56 x 74 cm), 1968-1970. Tinta china y trama gris sobre papel de calco. Museo Nacional de Arte Moderno / Centro de Creación Industrial © Philippe Migeat - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP © Hiromi Fujii.

Figura 6. Hiromi Fujii, Project E2, Planta (44,1 x 62,4 cm) y axonometría caballera (56.5 x 72.5 cm), 1968-1970. Collection Frac Centre-Val de Loire © François Lauginie.

Figura 7. Hiromi Fujii, Project S1, Planta (30,3 x 42 cm) y axonometría caballera 52.5 x 68 cm), 1968-1970. Tinta china y trama gris sobre papel de calco. Museo Nacional de Arte Moderno / Centro de Creación Industrial © Philippe Migeat - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP.

Figura 8. John Hejduk. Plan for Apartment House (77 x 92 cm) y Plan with Sketches for Apartment House (73 x 92 cm), 1954-1963. Grafito y lápiz de color sobre papel de calco. John Hejduk fonds. Collection Centre Canadien d'Architecture/ Canadian Centre for Architecture, Montréal © CCA.

Figura 9. Hiromi Fujii, Casa Todoroki, 1973-1974. Plantas. En: FRAMPTON, Kenneth (ed.). *The Architecture of Hiromi Fujii*. Nueva York: Rizzoli International Publications, 1987, p. 52.

Figura 10. Hiromi Fujii, Casa Todoroki, 1973-1974. Exterior. En: *The Japan Architect*. 1976, p. 59.

Figura 11. Hiromi Fujii, Casa Todoroki, 1973-1974. Espacio de entrada fotografiado desde el exterior de noche y desde el interior de día. En: FRAMPTON, Kenneth (ed.). *The Architecture of Hiromi Fujii*. Nueva York: Rizzoli International Publications, 1987, p. 54.

Figura 12a. Hiromi Fujii, Project n.º 1 (Todoroki House), Project n.º 3, Project n.º 6 y Project n.º 8. 1974. **12b:** Hiromi Fujii, Project n.º 4 (Similar Concentricity) y Project n.º 5 (Similar Connotation Junction), 1974. Tinta china sobre papel de calco. Varios tamaños. Museo Nacional de Arte Moderno / Centro de Creación Industrial © Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP.

Figura 13. Hiromi Fujii, Project n.º 4 (Similar Concentricity) y Project n.º 5 (Similar Connotation Junction), 1975. En: FRAMPTON, Kenneth (ed.). *The Architecture of Hiromi Fujii*. Nueva York:

Rizzoli International Publications, 1987, pp. 72 y 13, respectivamente.

Figura 14. Donald Judd. Untitled, 1966. Esmalte siena tostado sobre acero laminado en frío, 4 unidades, (101,6 x 101,6 x 101,6 cm cada una). ©Judd Foundation.

Figura 15. Shusaku Arakawa. The Mechanism of Meaning, p. 27, Degrees of meaning 1963-1971. En: JAMES, Carol Plyley. “No, Says the signifier”. The “Logical Status” of Words in Painting. En: *Visible Language*. 1985, vol. XIX, n.º 4, p. 448.

atemporánea

Marco Capponi

<https://orcid.org/0000-0001-5330-6263>
mcapponi@iuav.it

Architetto e dottore di ricerca in storia dell'architettura. Nel 2013 si è laureato a Firenze con una tesi sugli architetti Candilis, Josic e Woods, risultata vincitrice del premio "Benedetto Gravagnuolo". Nel 2019 ha conseguito il dottorato presso l'Università Iuav di Venezia occupandosi di architettura teatina a Venezia con la costruzione del complesso di San Nicolò da Tolentino in età moderna. Presso questo ateneo è stato borsista del "Progetto Tafuri" ed è attualmente assegnista sul rapporto tra i primi anni d'insegnamento di Manfredo Tafuri a Venezia e l'operaismo, oltre a collaborare alla didattica. Si occupa in particolare di architettura moderna e tecniche costruttive veneziane, e del rapporto tra l'attività didattica e quella scientifica di Manfredo Tafuri.

Fecha de Recepción
21 · Diciembre · 2021

Fecha de Aceptación
16 · Abril · 2022



43

I volti e la bibliografia di *Teorie e storia dell'architettura* di Manfredo Tafuri nelle edizioni italiane

Las caras y la bibliografía de *Teorías e historia de la arquitectura* de Manfredo Tafuri
 en las ediciones italianas

The Faces and Bibliography of Manfredo Tafuri's *Teorie e storia dell'architettura* in
 Italian Editions

Marco Capponi

Università Iuav di Venezia

Riassunto:

Prendendo in esame un caso studio puntuale ma indicativo della vasta produzione storiografica di Manfredo Tafuri (1935-1994), l'articolo vorrebbe offrire una lettura alternativa, per quanto parziale, del contraddittorio rapporto che lo storico dell'architettura di origini romane ha avuto con l'architettura e gli architetti a lui contemporanei, spesso interpretato estremizzando elementi di continuità o di rottura, o collocando su piani equiparabili e alternativi critica dell'ideologia e filologia. Il problema verrà indagato a partire da nuove fonti attraverso la modifica del volto, cioè della copertina del libro più noto e tradotto di Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura* (1968), la cui immagine iniziale, tratta da un disegno di Franco Purini e Laura Thermes e sostituita nel 1986 con un disegno di Baldassarre Peruzzi, era forse stata, stando a una recente testimonianza di Purini, il frutto di un malinteso tra l'autore e il grafico. Le indagini svolte consentono di assumere questo libro alla stregua di un 'progetto' al quale lo storico ha lavorato per tutta la vita. Perché dunque tenere così a lungo un'immagine 'sbagliata'? Il contributo si conclude con un'appendice con la bibliografia della prima edizione di *Teorie e storia* e le modifiche apportate nelle riedizioni italiane fino al 1986, offrendosi come strumento di lavoro per ulteriori indagini.

Parole chiave: Manfredo Tafuri; Teorie e Storia; Laterza; Storia dell'Architettura.

Resumen:

A través del examen de un caso concreto, pero indicativo de la vasta producción historiográfica de Manfredo Tafuri (1935-1994), el artículo quiere ofrecer una lectura alternativa, aunque parcial, de la contradictoria relación que el historiador de la arquitectura de origen romano mantuvo con la arquitectura y los arquitectos de su tiempo, a menudo interpretada exagerando elementos de continuidad o de ruptura, o situando la crítica de la ideología y la filología en niveles comparables y alternativos. El problema se investigará a partir de nuevas fuentes a través de la modificación de la cara, es decir, la portada del libro más conocido y traducido de Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura* (1968), cuya imagen inicial, tomada de un dibujo de Franco Purini y Laura Thermes y sustituida en 1986 por un dibujo de Baldassarre Peruzzi, fue quizás, según un reciente testimonio de Purini, el resultado de un malentendido entre el autor y el artista gráfico. Las investigaciones realizadas permiten considerar este libro como un ‘proyecto’ en el que el historiador trabajó toda su vida. ¿Por qué, entonces, mantener una imagen “equivocada” durante tanto tiempo? La contribución concluye con un apéndice que contiene una bibliografía de la primera edición de *Teorie e storia* y las modificaciones introducidas en las ediciones italianas hasta 1986, como herramienta para posteriores investigaciones.

Palabras Clave: Manfredo Tafuri; Teorías e Historia; Laterza; Historia de la Arquitectura.

Abstract:

By examining a specific case study but indicative of the historiographic production of Manfredo Tafuri (1935-1994), the article would like to offer an alternative, albeit partial, reading of the contradictory relationship that the Roman-born historian of architecture had with contemporary architects and architecture, often interpreted by taking elements of continuity or rupture to extremes, or by placing criticism of ideology and philology on comparable and alternative levels. The problem will be investigated with new sources through the modification of the face, i.e. the cover of Tafuri's best-known and most translated book, *Teorie e storia dell'architettura* (1968), whose initial image, taken from a drawing by Franco Purini and Laura Thermes and replaced in 1986 with a drawing by Baldassarre Peruzzi, was perhaps, according to a recent testimony by Purini, the result of a misunderstanding between the author and the graphic artist. The investigations carried out make it possible to consider this book as a ‘project’ on which the historian worked all his life. Why, then, keep a ‘wrong’ image for so long? A final appendix containing a bibliography of the first edition of *Teorie e storia* and the modifications made in the Italian editions up to 1986 is offered as a working tool for further investigation.

Keywords: Manfredo Tafuri; Theories and History; Laterza; Architectural History.

Continuità e discontinuità

Nel 1992 Manfredo Tafuri (1935-1994) scriveva:

«continuità e discontinuità, nelle ricostruzioni storiografiche, non costituiscono ipotesi di lavoro alternative [...]. Esse, al contrario, possono convivere, come parametri adatti a dar conto di fenomeni diversi, emergenti grazie al punto di vista – auspicabilmente mobile – dell’interprete»¹.

Immergendosi nella vasta letteratura che periodicamente si è cimentata con la ultratrentennale attività scientifica dello storico dell’architettura di origini romane, senza dubbio tra i più incisivi sulla cultura architettonica del secondo Novecento e sulle sorti stesse della disciplina, si nota come questo schema interpretativo, teso a rilevare segnali di continuità e di discontinuità, si sia talvolta irrigidito nei suoi opposti. Nella letteratura anglosassone, e non solo, sussisteva non soltanto la convinzione che fossero esistiti ‘due Tafuri’, e cioè che a partire dagli anni Ottanta del Novecento

Tafuri si fosse ritirato da un impegno nel presente per rifugiarsi esclusivamente nello studio dell’architettura della prima età moderna, ma che la sua ultima produzione scientifica potesse addirittura far dubitare che fosse mai stato realmente interessato alla cultura architettonica a lui contemporanea. Dietro alla domanda «Was Manfredo Tafuri interested in contemporary architecture?»², con cui Ignasi de Solà-Morales esordisce nel numero monografico della rivista *ANY* da lui curato e dedicato allo storico italiano, si intravede proprio questo paradosso. Sebbene le traduzioni, per circostanze e qualità, abbiano senz’altro avuto un ruolo centrale nel determinare o indirizzare la ricezione di Tafuri all’estero³, va notato come anche in Italia si ritenesse che, eleggendo l’architettura del Quattro-Cinquecento a proprio principale argomento di studio, Tafuri avesse abbandonato una storia impegnata per ripiegare su un’erudizione chiusa in sé stessa⁴.

Allo stesso tempo, e principalmente nella critica italiana, in passato è prevalsa l’idea di un Tafuri coerente con sé stesso per tutta la

Questo lavoro è stato iniziato col sostegno di una borsa di studio post-dottorato su “L’attività didattica di Manfredo Tafuri” e del responsabile scientifico prof. Fulvio Lenzo dell’Università Iuav di Venezia, ed è proseguito grazie a un assegno di ricerca presso il Dipartimento di Culture del Progetto, Infrastruttura di Ricerca IR.IDE-laboratorio PRIDE dell’Università Iuav di Venezia sui primi anni d’insegnamento di Manfredo Tafuri all’Iuav e l’operaismo, del quale sono responsabili scientifiche le prof.sse Laura Fregolent e Margherita Vanore. Sono inoltre grato al personale della biblioteca di Ateneo per l’aiuto nella verifica delle voci bibliografiche in appendice.

¹ TAFURI, Manfredo. *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*. Torino: Einaudi, 1992, p. 14.

² DE SOLÀ-MORALES, Ignasi. Beyond the Radical Critique. Manfredo Tafuri and Contemporary Architecture. In: *ANY. Architecture New York*. 2000, num. 25-26, p. 56.

³ HAYS, K. Michael. Prefazione in: TAFURI, Manfredo. *Interpreting the Renaissance: Princes, Cities, Architects*. SHERER, Daniel (trad.). New Haven; London: Yale University Press, 2006, pp. XI-XIII; CIUCCI, Giorgio. Gli anni della formazione = The formative years. In: *Casabella*. 1995, voll. 619-620, pp. 12-25. Si leggano inoltre i recenti: TAFURI, Manfredo et al. *Tafuri en Argentina*. Santiago: Ediciones ARQ, 2019, nel quale gli autori, un gruppo di ex allievi di Tafuri e di giovani storici, si interrogano sulle ragioni del viaggio dello storico italiano in Argentina nel 1981; e: PÉREZ ESCOLANO, Víctor; PLAZA, Carlos (coords.). *Manfredo Tafuri: desde España*. 2 voll. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, Junta de Andalucía, 2020, in cui si cerca di mettere a fuoco, in un lavoro corale, i motivi e gli sviluppi del reciproco interesse tra Tafuri, la Spagna e le regioni di lingua spagnola.

⁴ SAGGIO, Antonino. Recensione di *Il progetto storico di Manfredo Tafuri = The historical project of Manfredo Tafuri*, a cura di Vittorio Gregotti. *Casabella*. 1995, voll. 619-620. In: *DOMUS*. 1995, num. 773, pp. 103-104.

vita. Ad esempio, secondo quanto suggerito nel 1995 da Alberto Asor Rosa e in seguito ripreso e articolato da Carla Keyvanian, tra la critica dell'ideologia degli anni Settanta e la filologia ricercata nel decennio successivo non vi sarebbero contraddizioni o discontinuità. Al contrario, stando ad Asor Rosa «la ‘critica dell’ideologia’ precede e determina la scoperta della ‘filologia’, la rende non solo possibile ma necessaria»⁵, in quanto il ‘disincanto’ e, per quanto possibile, ‘l’obiettività’ raggiunti attraverso la critica dell’ideologia architettonica avevano reso in qualche modo indispensabile, anche in campo storiografico, fondarsi e ripartire dalla ‘certezza del dato’. Keyvanian sostiene quindi che, dopo lo studio critico di Michel Foucault, l’approdo di Tafuri alla microstoria non rappresenti che l’adozione di una tattica diversa per raggiungere il medesimo scopo, quello cioè di continuare a fare una storia impegnata nonostante la consapevolezza di non poter raggiungere che una conoscenza frammentaria della realtà⁶. Marco Biraghi si basa invece sui principali scritti programmatici di Tafuri della seconda metà degli anni Settanta e sulla sua costruzione storiografica della vicenda architettonica

contemporanea per rilevare la coerenza a fondamento del progetto storico tafuriano⁷.

Secondo Manuela Morresi, infine, non vi sarebbe stata «nel pensiero di Tafuri, una precedenza della ‘critica dell’ideologia architettonica’ rispetto alla filologia [...] quanto piuttosto una costante compresenza di queste due polarità, che nell’intera sua opera si presentano strettamente interdipendenti»⁸. A fondamento della tesi viene addotta innanzitutto la peculiare visione storiografica che Tafuri avrebbe avuto dell’architettura moderna. Secondo Morresi, infatti, già nel 1966 Tafuri individuava nell’Umanesimo l’inizio dell’intero ciclo dell’architettura moderna, una lettura critica fondata proprio sul tipo di rapporto instauratosi, sin dall’opera di Filippo Brunelleschi, tra l’attività progettuale e un uso strumentale della storia come ‘parametro di controllo’ del progetto⁹. L’identificazione tra critica e storia già postulata da Tafuri nel 1968¹⁰ consente infine di sostenere la precoce compresenza delle due polarità già individuate, portando sullo stesso piano la prima e la seconda edizione (1970) di *Teorie e storia*, nonché la voce «Rinascimento», scritta per il *Dizionario Encicopedico di Architettura e Urbanistica* e pubblicata nel 1969¹¹, con la sua

5 ASOR ROSA, Alberto. Critica dell’ideologia ed esercizio storico = Critique of ideology and historical practice. In: *Casabella*. 1995, voll. 619-620, p. 32.

6 KEYVANIAN, Carla. Manfredo Tafuri: from the Critique of Ideology to Microhistories. In: *Design Issues*. 2000, vol. 16, num. 1, pp. 3-7.

7 BIRAGHI, Marco. *Progetto di crisi. Manfredo Tafuri e l’architettura contemporanea*. Milano: Christian Marinotti Edizioni, 2005, p. 6.

8 MORRESI, Manuela M. Il Rinascimento di Tafuri. In: DI MARINO, Orlando (a cura di). *Manfredo Tafuri. Oltre la storia*. Napoli: Clean, 2009, p. 34. 9 Ivi, pp. 30-31.

10 TAFURI, Manfredo. *Teorie e storia dell’architettura*. Bari: Editori Laterza, 1968, p. 200.

11 TAFURI, Manfredo. Rinascimento. In: *Dizionario encicopedico di architettura e urbanistica. Vol. 5*. Roma: Istituto editoriale romano, 1969, pp. 173-232.

ripubblicazione per i tipi della casa editrice Laterza alla fine dello stesso anno¹². In conclusione, secondo Morresi non vi sarebbe «alcuna linea di demarcazione che separi il Tafuri studioso della contemporaneità dal Tafuri studioso del Rinascimento, né alcuna contrapposizione»¹³. Pur condividendone le conclusioni, ci sembra però che, per metodo e presupposti, la ‘terza via’ proposta come sintesi da Morresi porti al rischio di rappresentare un Tafuri sempre uguale a sé stesso.

Una storicizzazione fondata su un maggior numero di elementi, di natura biografica e contestuale, politica e disciplinare, che nei lavori di Daniel Sherer e Andrew Leach si trasforma in una moltiplicazione degli inizi¹⁴ e rispetto alla quale Jorge Francisco Liernur ha recentemente offerto una narrazione alternativa e, a nostro parere, persuasiva¹⁵, fanno apparire per certi aspetti artificiosa una lettura a posteriori in termini di continuità e discontinuità.

Una sintesi dei dati a nostra disposizione porterebbe addirittura a rovesciare quanto detto finora per sostenere una precedenza – in termini temporali – di una storia con approccio ‘filologico’, rispetto a una storia come critica dell’ideologia architettonica. Quest’ultima, infatti, è il nuovo compito che Tafuri assegna alla storia a partire dal 1968-1969, dopo il suo arrivo, cioè, presso l’Istituto Universitario di Architettura di Venezia e le prime frequentazioni del gruppo ideatore della rivista *Contropiano. Materiali marxisti*¹⁶.

Un’indagine filologica svolta su *Teorie e storia dell’architettura* ha mostrato la consistenza delle modifiche apportate da Tafuri in vista della seconda edizione italiana del libro nel 1970¹⁷, come anche il tentativo di ricontestualizzare la voce sul Rinascimento in occasione della sua ripubblicazione in volume¹⁸. Il fatto che già nella prima edizione di *Teorie e storia* Tafuri identifichi critica e storia – molto tempo prima, dunque, della ben nota intervista rilasciata

12 TAFURI, Manfredo. *L’architettura dell’Umanesimo*. Bari: Editori Laterza, 1969.

13 MORRESI, Manuela M. Il Rinascimento di Tafuri. Op. cit. (n. 8), p. 44.

14 Denso di spunti, molti dei quali da mettere a punto: SHERER, Daniel. Tafuri’s Renaissance: Architecture, Representation, Transgression. In: *Assemblage*. 1995, num. 28, p. 37. Il volume: LEACH, Andrew. *Manfredo Tafuri. Choosing History*. Ghent: A&S/books, 2007, rimane un riferimento per la duplice articolazione, l’uso di materiali editi e didattici e gli apparati finali.

15 LIERNUR, Jorge F. Para entender la mirada de Tafuri sobre la arquitectura en América Latina. Un estudio de sus posiciones en torno al paradigma centro-periferia. In: TAFURI, Manfredo et al. *Tafuri en Argentina*. Op. cit. (n. 3), pp. 148-173; LIERNUR, Jorge F. Posiciones controversiales: la tensión centro-periferia en la obra de Manfredo Tafuri. In: PÉREZ ESCOLANO, Víctor; PLAZA, Carlos (coords.). *Manfredo Tafuri: desde España*. Op. cit. (n. 3), vol. 1, pp. 185-186.

16 TAFURI, Manfredo. *Teorie e storia dell’architettura*. Bari, Editori Laterza, 1970² [1968]. LEACH, Andrew. *Manfredo Tafuri. Choosing History*. Op. cit. (n. 14), pp. 43-51; CAPPONI, Marco. Back to the Sources. Manfredo Tafuri’s *Teorie e storia dell’architettura* (1968) between Project and Work in Progress. In: *Histories of Postwar Architecture*. 2020, vol. IV, num. 7, pp. 35-74.

17 CAPPONI, Marco. Back to the Sources. Op. cit. (n. 16), pp. 37-45. Il nuovo contesto universitario veneziano sembra avere ripercussioni anche sull’insegnamento della storia in rapporto alle altre discipline. Per una traccia, in corso di approfondimento: CAPPONI, Marco. Build by writing. Manfredo Tafuri from I miti della ragione to Teorie e storia. In: GUERRERO, Salvador; MEDINA WARBURG, Joaquín (eds.). *Built and Thought. European and Transatlantic Correspondence in the Historiography of Architecture*. Proceedings of the 3rd AhAU International Congress. Madrid, 1-3 June 2022. Paterna-Valencia: 2022, p. 329.

18 CAPPONI, Marco. Build by writing. Op. cit. (n. 17), pp. 319-321.

nel 1986 a Richard Ingersoll, ripubblicata nel 1995 da Casabella¹⁹ e in genere considerata come elemento corroborante la ‘svolta’ filologica degli anni Ottanta – non consente dunque di equiparare una storia in termini filologici a una critica già intesa come critica dell’ideologia²⁰. Il compito della storia è sì quello di recuperare le «originarie funzioni e le originarie ideologie che nel tempo definiscono e delimitano il ruolo e il significato dell’architettura»²¹ pur basandosi su «parametri che vengono definiti dalle scelte critiche dello storico»²², ma la filologia di cui Tafuri effettivamente parla in *Teorie e storia* sembra a tratti confondersi e identificarsi con la storia della critica²³, benché egli stesso avesse già dato prova di saggi filologici²⁴.

Anche la narrazione storiografica dell’architettura moderna di Tafuri non risulta affatto così statica, né monolitica.

Essa subisce infatti una prima revisione tra il 1967 e il 1968²⁵; mentre tra il 1976 e il 1981, attraverso un ritorno alla trattatistica architettonica e un esercizio filologico collettivo su un ampio ventaglio di fonti quattro-cinquecentesche²⁶, si impone una verifica più circostanziata dei parametri posti nel 1966 a fondamento della propria narrazione²⁷.

La posta in gioco appare chiara nel corso accademico del 1980-1981, centrato sull’incisore e architetto di origini veneziane Giovanni Battista Piranesi. Il corso sembra infatti reggersi su una contraddizione, ben dissimulata dal modo in cui, sin dalla lezione introduttiva, le ipotesi iniziali vengono costruite per dimostrare la tesi di fondo: quella di individuare in Piranesi l’architetto che ha posto in crisi la struttura stessa del sistema architettonico ‘classico’, fondata su significati e gerarchie intoccabili in quanto

¹⁹ TAFURI, Manfredo. Non c’è critica, solo storia. Richard Ingersoll intervista Manfredo Tafuri = There is no criticism, only history. Richard Ingersoll interviews Manfredo Tafuri. In: *Casabella*. 1995, voll. 619-620, pp. 96-99.

²⁰ MORRESI, Manuela M. Il Rinascimento di Tafuri. Op. cit. (n. 8), pp. 34-35.

²¹ TAFURI, Manfredo. *Teorie e storia*. Op. cit. (n. 10), p. 263.

²² Ivi, pp. 250-251.

²³ Ivi, pp. 248-249.

²⁴ TAFURI, Manfredo. Borromini in Palazzo Carpegna. Documenti inediti e ipotesi critiche. In: *Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura*. 1967, num. 79-84, pp. 85-107; TAFURI, Manfredo. Inediti borrominiani. In: *Palatino. Rivista mensile di arte, letteratura e cultura varia*. 1967, num. 3, pp. 255-262.

²⁵ CAPPONI, Marco. Back to the Sources. Op. cit. (n. 16), pp. 49-52; CAPPONI, Marco. Build by writing. Op. cit. (n. 17), pp. 321-323. Sulle esperienze degli anni 1966-67 si legga: LEACH, Andrew. *Manfredo Tafuri. Choosing History*. Op. cit. (n. 14), pp. 39-40, pp. 227-240. Sono tuttavia ancora da verificare i fondamenti teorici della concezione storica di Tafuri.

²⁶ Si vedano i contributi in: SALERNO, Luigi; SPEZZAFERRO, Luigi; TAFURI, Manfredo. *Via Giulia: una utopia urbanistica del ‘500*. Roma: Staderini, 1973; BONELLI, Renato; BRUSCHI, Arnaldo; MALTESE, Corrado; TAFURI, Manfredo. *Scritti rinascimentali di architettura*. Milano: Il Polifilo, 1978; TAFURI, Manfredo. Discordant Harmony from Alberti to Zuccari. In: *Architectural Design*. 1979, vol. 49, num. 5-6, pp. 36-44. Su quest’ultimo articolo si sono giustamente già soffermati: SHERER, Daniel. *Tafuri’s Renaissance*. Op. cit. (n. 14), pp. 36-37; LEACH, Andrew. *Manfredo Tafuri. Choosing History*. Op. cit. (n. 14), pp. 89-90.

²⁷ TAFURI, Manfredo. Le strutture del linguaggio nella storia dell’architettura moderna. In: CANELLA, Guido et al. *Teoria della progettazione architettonica*. Bari: Dedalo libri, 1968, pp. 13-30; CAPPONI, Marco. Back to the Sources. Op. cit. (n. 16), pp. 46-47.

legate, attraverso un analogismo armonico, a un referente perfetto²⁸. La tesi sembra sì reggersi su una premessa dalle solide basi filologiche, ma essa viene costruita mettendo a confronto contesti e teorie architettoniche tanto diversi quanto lontani nel tempo e nello spazio – come la corte di Federico da Montefeltro a Urbino e la Venezia di metà Cinquecento – da apparire essenzialmente funzionale alla costruzione di uno – e crediamo, in realtà, il principale – dei protagonisti in campo, la struttura del ‘classico’ per l’appunto, al quale contrapporre un Piranesi ‘anticlassico’ che, letto quasi esclusivamente in termini strutturalistici, linguistici e spaziali²⁹, mostrerebbe la rottura evidente «dei segni architettonici dai loro significati» e la «impossibilità di una definizione univoca del linguaggio», approdando a un’architettura come «segno e costruzione arbitraria»³⁰.

A uno sguardo ancora preliminare, quindi, i concetti fin qui utilizzati risultano essi stessi oggetto di continue ridefinizioni da parte dell’autore e tendono a depositarsi in

modo stratificato nei suoi scritti³¹. Piuttosto che proporre altre sintesi, vorremmo tornare alla duplice natura di *Teorie e storia* per dimostrare come continuità e discontinuità possano coesistere e dare conto di fenomeni diversi. *Teorie e storia* sembra infatti oscillare tra ‘progetto’ e ‘work in progress’, risultato di un’azione continua dell’autore che interessa non soltanto il testo, ma anche la copertina.

In questa occasione, non ci si vorrebbe addentrare nei contenuti, quanto prendere in esame i ‘volti’, ossia la sostituzione che ha interessato la copertina come parte integrante del libro, e le modifiche apportate alla bibliografia in occasione delle riedizioni italiane. Senza tuttavia dimenticare come tutto ciò non faccia che confermare l’impianto generale del ‘progetto’ alla base del libro, nella cui attualità e validità Tafuri avrebbe creduto fino alla fine dei suoi giorni³², tanto da autorizzarne una traduzione in giapponese nel 1985 e un’ultima ristampa in italiano nel 1988.

²⁸ Università Iuav di Venezia. Biblioteca di ateneo. Archivio Tafuri, IUAVA053a, IUAVA053b (TAFURI, Manfredo. Corso su Giovan Battista Piranesi (1720-1778), anno accademico 1980-1981. Lezione introduttiva). Ringrazio Massimo Bulgarelli per aver attirato la mia attenzione su questa lezione condividendone la registrazione nell’ambito del curriculum di Storia dell’architettura e dell’urbanistica della Scuola di Dottorato Iuav. In merito si legga BULGARELLI, Massimo. Tafuri e Giulio Romano. In: PÉREZ ESCOLANO, Victor; PLAZA, Carlos (coords.). *Manfredo Tafuri: desde España*. Op. cit. (n. 3). vol. 1, p. 251.

²⁹ TAFURI, Manfredo. *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*. Torino: Einaudi, 1980, pp. 46-55. LEACH, Andrew. *Manfredo Tafuri. Choosing History*. Op. cit. (n. 14), pp. 67-69.

³⁰ Citazioni da: TAFURI, Manfredo. *La sfera e il labirinto*. Op. cit. (n. 29), pp. 52, 74. Piranesi provocherebbe, cioè, la crisi definitiva del «linguaggio in quanto norma di azione sul mondo» attraverso un vasto campo di «eccezioni» (citazioni da: Ivi, pp. 47-48, corsivi dell’Autore). Questa dialettica tra ‘norma’ e ‘eccezione’ sarà infine rifondata in: TAFURI, Manfredo. *Ricerca del Rinascimento*. Op. cit. (n. 1), pp. 3-32.

³¹ Tomás Llorens ha definito gli scritti di Tafuri, a partire da *Teorie e storia*, dei «palinsesti», dove «the successive and often contradictory discourses of a crisis are superimposed rather than fused». LLORENS, Tomás. Manfredo Tafuri: Neo-Avant-Garde and History. In: *Architectural Design*. 1981, num. 6-7, p. 85.

³² TAFURI, Manfredo. I mercati della cultura = The Culture Markets. In: *Casabella*. 1995, voll. 619-620. Op. cit. (n. 3), p. 37; TAFURI, Manfredo. *Ricerca del Rinascimento*. Op. cit. (n. 1), p. XXII, n. 8.



Figura 1. Copertina di TAFURI, Manfredo. *Teorie e storia dell'architettura*. Bari: Editori Laterza, 1968.

1986: la ‘polemica selezione’

Pubblicato per la prima volta nel 1968 nella Biblioteca di cultura moderna della Laterza, solo in Italia *Teorie e storia dell'architettura* di Tafuri ha avuto, per i tipi della stessa casa editrice, altre quattro riedizioni (1970, 1973, 1976, 1980) nella medesima collana e una nuova edizione (1986), alla quale è seguita una ristampa (1988), nella Biblioteca Universale. Alla struttura iniziale del libro – costituito da un'introduzione, sei capitoli, un'appendice di illustrazioni e un indice dei nomi – nel tempo l'autore ha aggiunto una prima (1970) e una seconda avvertenza (1976). Entrambe le avvertenze sono ancora presenti nell'edizione del 1980, mentre a partire dal 1986 sarebbe rimasta soltanto quella alla quarta edizione del 1976. Infine, dalla prima alla quinta edizione del 1980 il libro ha avuto in copertina un ridisegno tratto da un progetto accademico di Franco Purini e Laura Thermes del 1966-67 per la ristrutturazione dei Lungotevere a Roma (fig. 1)³³. Per le riedizioni del 1986 e 1988 nella collana Biblioteca Universale Laterza l'immagine viene però sostituita con una tavola a colori tratta da uno studio di facciata di Baldassarre Peruzzi, ovvero il medesimo disegno che risalta sulla copertina del catalogo dei disegni di Peruzzi dato alle stampe da Heinrich Wurm nel 1984, sulla scorta delle iniziative in occasione del quinto

centenario della nascita dell'architetto di origini senesi (1482), e nel quale viene classificato tra gli studi risalenti agli ultimi anni di attività dell'architetto, senza ipotesi di destinazione o genesi (fig. 2)³⁴.

La modifica sembra rispecchiare il progressivo tragitto didattico e scientifico compiuto da Tafuri negli anni precedenti. Dall'anno accademico 1976-1977, infatti, dopo il corso dedicato a «Il grattacielo e la struttura della città terziaria in America e in Europa» col quale era giunto fino alla più stretta attualità (1850-1975), Tafuri aveva iniziato a sondare, con affondi più o meno circoscritti, i momenti di crisi del ‘suo’ universo umanistico, determinanti per gli inizi della condizione contemporanea. Dal 1981-1982 Tafuri avrebbe quindi dedicato i propri corsi universitari a indagini sistematiche sull'architettura del Quattro-Cinquecento, per giungere nel 1989-1990 a strutturare un corso proprio su Francesco di Giorgio Martini e il suo allievo, Peruzzi³⁵. Ma il fatto che nel 1986 Tafuri riproponga *Teorie e storia* senza alcuna modifica a eccezione della copertina, cosa ci può dire sul suo rapporto con la contemporaneità?

La copertina di *Teorie e storia* ha attirato l'attenzione degli studiosi dopo una recente testimonianza di Purini. Riferendosi a un colloquio avuto con Tafuri «qualche tempo

33 PURINI, Franco. *Luogo e progetto*. Roma: Magma, 1976, pp. 43-46.

34 WURM, Heinrich. *Baldassare Peruzzi: Architekturzeichnungen. Tafelband*. Tubingen: E. Wasmuth, 1984, pp. XXVII, 359.

35 Per un quadro, ad oggi il più completo, sull'attività didattica di Manfredo Tafuri presso l'IUAV: <http://www.iuav.it/Ateneo1/eventi-del/PROGETTO-T/LEZIONI/> (consultato il 22 aprile 2022).

Tafuri

Teorie e storia dell'architettura

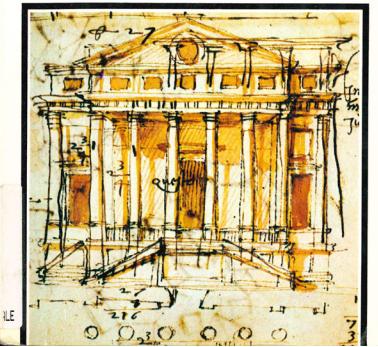


Figura 2. Copertina di TAFURI, Manfredo. Teorie e storia dell'architettura. Roma-Bari: Editori Laterza, 1986.

dopo»³⁶ la pubblicazione del libro, Purini ha infatti affermato che la prima immagine di copertina era stata il frutto di un equivoco col grafico della casa editrice, il quale, parlando al telefono con l'autore, aveva confuso un'incisione di Piranesi con il progetto dei giovani architetti romani.

La copertina di un libro è spesso il frutto di precise linee o indicazioni grafiche e editoriali da parte della casa editrice, e sarebbe pertanto sbagliato, in linea generale, attribuirla esclusivamente all'autore. Benché annoverasse già titoli importanti nel proprio catalogo, come la *Storia dell'architettura moderna* di Leonardo Benevoli (1960)³⁷, dalla corrispondenza tra Tafuri e la Laterza emerge tuttavia una casa editrice di dimensioni ancora ridotte, ma interessata a procacciarsi nuovi autori e a stabilire seri rapporti di collaborazione. Nel nostro caso, il direttore Vito Laterza in prima persona si interessa ripetutamente del lavoro di Tafuri, incontrandolo a Roma più volte. Non è dato sapere cosa si siano detti di persona in merito alla copertina, ma dal carteggio con l'editore sappiamo che Tafuri ha avuto modo di proporre e discutere dell'immagine, nonché di visionarla e correggerne il risultato grafico prima che andasse in stampa.

Nel gennaio 1968, mentre sta sistemando il materiale illustrativo, assieme alle note relative al quarto capitolo Tafuri invia infatti all'editore una possibile foto per la copertina del libro. Il grafico Mimmo Castellano la impagina già entro il 22 gennaio 1968³⁸ e molto tempo dopo, nei primi giorni del maggio seguente, in merito alla copertina Tafuri scrive all'editore: «ho visto la copertina del libro che è senz'altro brutta. Ritengo ci siano solo due soluzioni: o mantenere il disegno originale usato finora, ma senza la sovrapposizione (e forse l'effetto non sarebbe poi tanto male) oppure usare il disegno di Piranesi visto insieme a Roma. Lascio a Lei la scelta»³⁹. Per la seconda edizione del libro, invece, Tafuri si sarebbe preoccupato di modificare soltanto il colore del disegno, modificandolo in seppia⁴⁰.

Il carteggio non consente di escludere che il grafico avesse fatto davvero confusione tra il disegno di Purini e Thermes, con cui si chiude l'appendice delle illustrazioni relative al primo capitolo⁴¹, e una delle tavole piranesiane precedenti, come ad esempio la riproduzione dell'incisione del ponte Fabricio, oppure una di quelle relative al Campo Marzio, che potevano essere confuse con quella impaginata per ragioni

36 PURINI, Franco. Un'amicizia asimmetrica. In: CARPENZANO, Orazio (a cura di). *Lo storico scellerato. Scritti su Manfredo Tafuri*. Macerata: Quodlibet, 2019, p. 47.

37 BENEVOLO, Leonardo. *Storia dell'architettura moderna*. 2 voll. Bari: Editori Laterza, 1960.

38 Si leggano la lettera di Manfredo Tafuri a Vito Laterza del 16 gennaio 1968 e la risposta di Vito Laterza in data 22 gennaio 1968, pubblicate in: CAPPONI, Marco. Back to the Sources. Op. cit. (n. 16), pp. 62-64.

39 TAFURI, Manfredo. Lettera a Vito Laterza. 7 maggio 1968, pubblicata in: Ivi, pp. 67-68.

40 TAFURI, Manfredo. Lettera a Franco Buono. 7 ottobre 1969, pubblicata in: Ivi, p. 69.

41 TAFURI, Manfredo. *Teorie e storia*. Op. cit. (n. 10), fig. XLV.

geometrico-formali o topografiche⁴². Tuttavia, Tafuri non mette in dubbio il «disegno originale usato finora», del quale, quindi, sembra fosse a conoscenza, ma la sua resa grafica. Piranesi sembra sì un'opzione in campo, ma al massimo come alternativa equivalente.

Non è neanche da escludere che vi fosse stata, sia da parte dell'editore che dell'autore, l'esigenza di pubblicare il libro in tempi brevi: *Teorie e storia* era infatti il 'manuale' di riferimento per il primo corso universitario di Tafuri presso l'Istituto Universitario di Venezia, iniziato il 7 febbraio 1968⁴³. Ma allora perché tenere così a lungo, fino alla quinta edizione nel 1980, una copertina 'sbagliata'?

Nell'ambito del discorso sviluppato da Tafuri nel primo capitolo del libro, come è stato scritto di recente in modo convincente, il progetto di Purini e Thermes per il Lungotevere va probabilmente compreso come esempio di 'conservazione attiva', come ricerca cioè di una nuova dimensione inserita all'interno di un centro storico, quello romano, senza alcuna ricerca di ambientamento linguistico e mantenendo

il tessuto preesistente⁴⁴. Abbiamo però un'eloquente testimonianza dell'interesse nutrito da Tafuri nei confronti delle esperienze del giovane Purini, fonte risalente proprio al periodo in cui giunge a termine la scrittura di *Teorie e storia*. Per la rubrica dedicata all'architettura nel numero di aprile-giugno 1968 di *Palatino*, Tafuri pubblica infatti una serie di tavole accompagnate da una relazione di Purini dal titolo «Programma di fondazione grammaticale del linguaggio architettonico»⁴⁵. Nella breve introduzione Tafuri precisa che, pur essendo un esperimento 'puro' e accademico, esso sembra avere la forza di una critica radicale in grado di riportare l'architettura «al suo 'grado zero' funzionale, formale e tecnologico»⁴⁶ e di rimettere in discussione il ruolo della progettazione architettonica nella configurazione della città.

Tafuri sarebbe quindi tornato sull'opera di Purini nella seconda versione di «L'architecture dans le boudoir»⁴⁷, aggiornamento dell'omonimo articolo uscito nel 1974 su *Oppositions*⁴⁸ e pubblicato sotto forma di capitolo in *La sféra e*

42 Ivi, figg. XIX-XXII.

43 TAFURI, Manfredo. *L'architettura moderna e il problema della storia. Corso di storia dell'arte e storia degli stili dell'architettura, 1967-68*, p. 1, 5. La nota introduttiva e i sommari del corso sono riprodotti in: ROSA, Federico. *Progetto e critica dell'urbanistica moderna: i primi passi di attività di Manfredo Tafuri, 1959-1968*. Tesi di laurea magistrale. Università Iuav di Venezia, 2003. Vol. 2. Appendice, senza numerazione.

44 PLAZA, Carlos. Manfredo Tafuri, Italia Nostra y la conservación activa del patrimonio (1957-1964): la búsqueda de una 'nueva dimensión' para la arquitectura y la ciudad históricas. In: PÉREZ ESCOLANO, Víctor; PLAZA, Carlos (coords.). *Manfredo Tafuri: desde España*. Op. cit. (n. 3). vol. 1, pp. 368-393.

45 TAFURI, Manfredo (a cura di). Progetti di architettura. In: *Palatino. Rivista romana di cultura*. 1968, vol. XII, num. 2, pp. 225-227. Questo articolo dovrebbe corrispondere a quello ricordato da Purini in: PURINI, Franco. Un'amicizia asimmetrica. Op. cit. (n. 36), p. 47.

46 TAFURI, Manfredo (a cura di). Progetti di architettura. Op. cit. (n. 45), p. 225.

47 TAFURI, Manfredo. *La sféra e il labirinto*. Op. cit. (n. 29), pp. 323-355.

48 TAFURI, Manfredo. L'Architecture dans le Boudoir: The language of criticism and the criticism of language. In: *Oppositions. A Journal for Ideas and Criticism in Architecture*. 1974, num. 3, pp. 37-62.

labirinto, e con un articolo all'interno di un numero monografico della rivista *A + U*⁴⁹. Se nel primo contributo il giudizio sulla sperimentazione linguistica di Purini appare sospeso nel registrarne l'oscillazione tra «eloquenza» e «autorappresentazione»⁵⁰, comunque lontana da qualsiasi *engagement*, nel contemporaneo saggio dedicato a un bilancio sull'architettura italiana tra il 1944 il 1981, scritto per la *Storia dell'arte italiana* dell'Einaudi e pubblicato nel 1982, Purini rappresenta ancora uno dei «più interessanti e promettenti» progettisti italiani⁵¹, ma appare ormai pienamente un personaggio kafkiano, ostinato nella sua battaglia a difesa di una Legge, tutta affidata al foglio da disegno, e proprio perciò condannato, esattamente come l'agrimensore K. nel *Castello*, a non vedersi mai riconosciuto il proprio ruolo⁵². Nella *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*, pubblicata anch'essa per i tipi Einaudi nel 1986, di fronte agli sviluppi della ricerca di Purini lo sguardo di Tafuri si fa infine perplesso e il giudizio critico vira decisamente in senso negativo⁵³.

La parabola appena tracciata consente di arrivare al 1986. Proviamo dunque a

trarre qualche considerazione dai fili che abbiamo tracciato.

Pur non sapendo a quando risalgano le parole riportate da Purini e tralasciando il rapporto personale – e ‘asimmetrico’ – tra l'architetto e lo storico, sembra possibile affermare che Tafuri abbia detto solo una parte della verità. Potremmo cioè essere di fronte a quella che nel 1986, nella «Premessa» alla *Storia dell'architettura italiana*, Tafuri chiama «polemica selezione»⁵⁴, indubbiamente necessaria in un'opera di carattere sintetico, ma che implicitamente spinge anche a chiedersi di cosa valga la pena parlare e di cosa, invece, è opportuno tacere.

Il rapporto di Tafuri con la contemporaneità potrebbe quindi essere interpretato anche attraverso la ravvicinata pubblicazione nel 1986 dei due volumi. Non ci sembra infatti soddisfacente affermare – considerazione peraltro diffusa e comprensibile – che la *Storia dell'architettura italiana* del 1986 dimostri «una presenza altrettanto forte e costante della contemporaneità nell'ultimo decennio, quello ritenuto ‘filologico’»⁵⁵, se non altro perché si tratta della ripubblicazione e aggiornamento di un saggio scritto tra il 1979 e il 1981⁵⁶.

49 TAFURI, Manfredo. Nature-Artifical: The Architecture of Franco Purini. In: *A + U. A monthly Journal of world Architecture and Urbanism*. 1980, num. 119, pp. 35-40.

50 TAFURI, Manfredo. *La sfera e il labirinto*. Op. cit. (n. 29), p. 341.

51 TAFURI, Manfredo. Architettura italiana, 1944-1981. In: ZERI, Federico (a cura di). *Storia dell'arte italiana. Parte seconda: Dal Medioevo al Novecento. Vol. 3: Il Novecento*. Torino: Einaudi, 1982, p. 535, n. 12.

52 Ivi, pp. 514, 548; TAFURI, Manfredo. *La sfera e il labirinto*. Op. cit. (n. 29), pp. 366-371.

53 TAFURI, Manfredo. *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*. Torino: Einaudi, 2002, rist. 2015 [1986], pp. 220-221.

54 Ivi, p. XX.

55 MORRESI, Manuela M. Il Rinascimento di Tafuri. Op. cit. (n. 8), p. 40.

56 TAFURI, Manfredo. *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*. Op. cit. (n. 53), p. XIX.

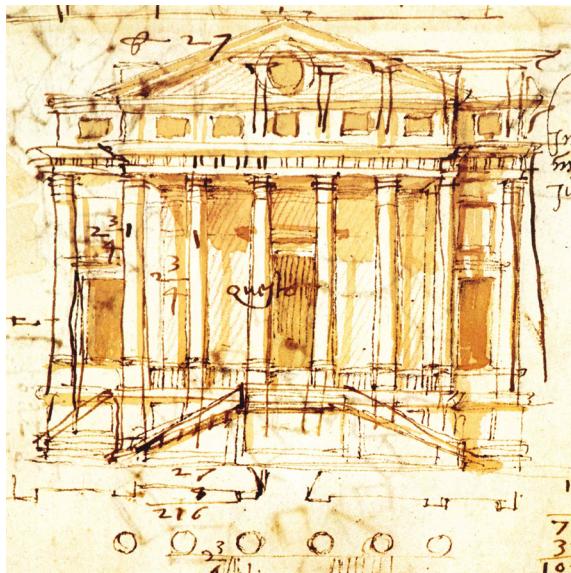


Figura 3. Baldassarre Peruzzi. Studio di facciata. Roma (?).

Quest'ultima, oltre a essere un'opera di ricapitolazione di anni di studi e insegnamento, e per certi aspetti anche un'autobiografia in cui il soggetto-autore rimane costantemente sottotraccia⁵⁷, costituisce un bilancio critico della storia italiana recente e, su tale premessa, la ripubblicazione di *Teorie e storia* a quasi vent'anni di distanza dalla sua prima edizione acquisisce i contorni di un'azione polemica. Il libro in sé non è cambiato: esso è, nella sostanza, quello definito negli anni 1968-1970, legato quindi a un comune passato prossimo da fili esplicativi. Tafuri continua, dunque, a rivolgersi al presente, ma, con Peruzzi in copertina, inizia a farlo in modo ellittico, non diretto: decide cioè di farlo, ma guardando da un'altra parte (fig. 3). Le ragioni possono essere molteplici: dalla volontà di spostarsi a indagare le origini della modernità – la struttura del ‘classico’, appunto – al bisogno di creare ‘artificialmente’ una distanza⁵⁸ per capire meglio il presente e dedicarsi a quelli che, col necessario distacco, gli appaiono oggi «buoni architetti»⁵⁹, come

Tafuri avrebbe confidato ad Howard Burns agli inizi degli anni Ottanta.

Qual è, infine, il filo rosso con cui si potrebbero collegare Purini, Peruzzi, ma virtualmente anche Piranesi? Sembra essere una riflessione sugli strumenti dell'architetto e quelli dello storico dell'architettura, che hanno nel disegno un punto di contatto. Fermo restando che, per Tafuri, «una critica fatta per immagini», un pensiero critico *per architecturam*, «non è equivalente ad una analisi critica che usi gli strumenti del linguaggio»⁶⁰.

La bibliografia di *Teorie e storia*

Tafuri coglieva l'occasione di riedizioni, traduzioni o ripubblicazioni di volumi e saggi per intervenire sui propri scritti⁶¹. Oltre ad aggiungere premesse o avvertenze, fatto peraltro noto e immediatamente rilevabile, Tafuri rivedeva la successione dei paragrafi, integrava e sostituiva parti del testo, emendava e aggiornava i riferimenti bibliografici e modificava l'apparato iconografico. Talvolta sono interventi di puro aggiornamento. In altri casi, queste

57 TAFURI, Manfredo. *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*. Op. cit. (n. 53), p. 268, *sub voce*; LEACH, Andrew. *Manfredo Tafuri. Choosing History*. Op. cit. (n. 14), p. 72.

58 TAFURI, Manfredo. Non c'è critica, solo storia. Op. cit. (n. 19), p. 96.

59 BURNS, Howard. Tafuri e il Rinascimento = Tafuri and the Renaissance. In: *Casabella*. 1995, voll. 619-620, p. 116.

60 TAFURI, Manfredo. *Teorie e storia*. Op. cit. (n. 10), p. 126. Si legga al riguardo: BEDON, Anna; BELTRAMINI, Guido; BURNS, Howard (a cura di). *Questo. Disegni e studi di Manfredo Tafuri per la ricostruzione di edifici e contesti urbani rinascimentali = Dessins et études de Manfredo Tafuri pour la restitution d'édifices et de contextes urbains de la Renaissance*. Catalogo della mostra, Vicenza, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio – Parigi, Istituto Italiano di Cultura, 22 marzo-10 aprile 1995. Vicenza: Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, 1995. Per un confronto col metodo zeviano, si legga in breve: FRANCHINI, Alberto. L'Istituto Universitario di Architettura di Venezia come università produttiva. In: ROSSI, Piero O. (a cura di). *Bruno Zevi e la didattica dell'architettura*, atti delle giornate di studi. Roma, Facoltà di Architettura di Valle Giulia, 8-9 novembre 2018. Macerata: Quodlibet, 2019, pp. 143-153.

61 Fatto soltanto rilevato da: MORRESI, Manuela M. Il Rinascimento di Tafuri. Op. cit. (n. 8), p. 34; PÉREZ ESCOLANO, Victor. Manfredo Tafuri en España. Manfredo Tafuri en español. Una crónica particular. In: PÉREZ ESCOLANO, Víctor; PLAZA, Carlos (coords.). *Manfredo Tafuri: desde España*. Op. cit. (n. 3), vol. 1, pp. 63-65, nella circostanza della traduzione in spagnolo di saggi e articoli poi raccolti in: TAFURI, Manfredo. *Retórica y experimentalismo. Ensayos sobre la arquitectura de los siglos XVI y XVIII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1978; anche Leach rileva questa prassi: LEACH, Andrew. *Manfredo Tafuri. Choosing History*. Op. cit. (n. 14).

modifiche incidono anche più a fondo nel testo, modificandone la percezione: basterebbe pensare alla diffusione a scala mondiale di *Teorie e storia dell'architettura* a partire dalla versione già riveduta per la seconda edizione del 1970, o alla riedizione con modifiche della voce «Rinascimento» in volume autonomo nel 1969, tradotto in seguito in francese e spagnolo⁶².

Nonostante le numerose riedizioni, *Teorie e storia* rimane privo di una bibliografia. Se, da un lato, il fatto può essere giustificato dalla rapidità con cui il testo è stato scritto – si direbbe in meno di un anno, dalla primavera-estate del 1967 al febbraio-marzo del 1968, a fronte di questioni sulle quali Tafuri rifletteva almeno dal 1964⁶³ – e dalla modesta struttura della casa editrice di allora, esso rappresenta comunque un fatto ricorrente nella produzione scientifica dell'autore⁶⁴. La ricostruzione, per quanto possibile, puntuale della bibliografia della prima edizione italiana di *Teorie e storia* rappresenta innanzitutto uno strumento utile per dare conto, in modo globale, delle fonti utilizzate da Tafuri per la scrittura del libro. Inoltre, se posta a confronto con le successive riedizioni italiane del testo, essa consente di registrare, in modo oggettivo e sistematico, le modifiche apportate,

fungendo quindi da punto di partenza per ulteriori considerazioni.

La bibliografia che qui proponiamo in appendice risulta composta principalmente da contributi a stampa e orali/dattiloscritti. Si è riflettuto sull'opportunità di una sua articolazione in fonti – tra le quali sarebbe stato esplicativo vedere raccolti, ad esempio, teorici settecenteschi, gli scritti di Edoardo Persico e alcuni contributi di Sigfried Giedion, Bruno Zevi e Benevolo – e letteratura critica. Si è tuttavia preferito organizzare i riferimenti bibliografici seguendo un criterio alfabetico e cronologico, per poi registrarne aggiornamenti, modifiche e rimozioni attraverso le diverse edizioni.

Lo strumento risulta quindi strutturato come segue:

- Prima edizione italiana (1968): bibliografia, filmografia, contributi orali e dattiloscritti;
- aggiornamenti e modifiche alla seconda edizione italiana (1970): addizioni, sostituzioni, rimozioni;
- aggiornamenti e modifiche alla terza edizione italiana (1973): addizioni;
- aggiornamenti e modifiche alla quarta edizione italiana (1976): addizioni, sostituzioni;

62 PÉREZ ESCOLANO, Víctor; PLAZA, Carlos. Escritos de Manfredo Tafuri (1959-1994 [2014]). In: PÉREZ ESCOLANO, Víctor; PLAZA, Carlos (coords.). *Manfredo Tafuri: desde España*. Op. cit. (n. 3). vol. 1, pp. 11-40.

63 TAFURI, Manfredo. I mercati della cultura. Op. cit. (n. 32), p. 37.

64 Con alcune particolari eccezioni, a esclusione di opere collettanee e cataloghi di mostre: TAFURI, Manfredo. *L'architettura moderna in Giappone*. Bologna: Cappelli, 1964, pp. 157-161; TAFURI, Manfredo. *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*. Milano: Edizioni di Comunità, 1964, pp. 199-211; TAFURI, Manfredo. *La cattedrale di Amiens*. Firenze: Sadea Sansoni, 1965; DAL CO, Francesco; TAFURI, Manfredo. *Architettura contemporanea*. Milano: Electa, 1976, p. 392. TAFURI, Manfredo. *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*. Op. cit. (n. 53), p. XXI.

- aggiornamenti e modifiche alla quinta edizione italiana (1980): sostituzioni.
- aggiornamenti e modifiche alla prima edizione italiana nella Biblioteca Universale Laterza (1986): sostituzioni.

Le voci bibliografiche corrispondono a quelle citate in modo univoco in nota, ma nel testo ci si imbatte frequentemente in riferimenti la cui conoscenza viene data per scontata e talvolta le informazioni non consentono l'individuazione precisa dei testi. È questo il caso, ad esempio, dei riferimenti a Kevin Lynch e György Kepes, alle teorie della comunicazione di Marshall McLuhan, a quelle formaliste di Viktor Borosovič Šklovskij, o alla produzione teorica di Alexander Klein, tutti autori ben noti attraverso molteplici canali. Per ragioni evidenti, però, abbiamo ritenuto opportuno inserire in bibliografia *Le parole e le cose* di Foucault e la *Storia dell'architettura moderna* di Zevi, citati da Tafuri solo nel testo, nonché *La pensée sauvage* di Claude Levi-Strauss e le *Mythologies* di Roland Barthes, citati in nota col titolo francese, con indicazioni bibliografiche sufficientemente chiare, dei quali erano disponibili anche traduzioni in italiano.

Altre volte, invece, siamo di fronte a citazioni a memoria. Ciò sembra avvenire con *Borromini. Architettura come linguaggio* di Paolo Portoghesi, citato più volte come «analisi di un linguaggio»; con Emil Kaufmann, del quale Tafuri predilige citare la prima edizione americana di *Architecture in the Age*

of the Reason, ma scrivendo in modo errato il cognome dell'autore in «Kauffman» oppure «Kaufmann»; col numero 87-88 della rivista *Edilizia moderna* dedicato a «La forma del territorio», confuso con quello precedente, altro numero importante; e con *Principî architettonici nell'età dell'Umanesimo* di Rudolf Wittkower, che Tafuri cita anche in inglese ma italianizzandone la forma.

Le fonti delle illustrazioni sono generalmente omesse, e sono state inserite in bibliografia solo quando specificate e individuabili. Tuttavia, sebbene indichi la prima edizione, è assai probabile che per molte delle illustrazioni al testo Tafuri si sia giovato di una serie di ristampe in facsimile pubblicate negli anni Sessanta. Questo potrebbe essere stato il caso di *Some designs of Mr. Inigo Jones and Mr. William Kent* a cura di John Vardy (1744, ristampa Gregg P., 1967, per figg. 1, xlvi), di *Plans, elevations, sections, and perspective views of the gardens and Buildings at Kew* di William Chambers (1763, ristampa Gregg P., 1966, per figg. 7, 8, xlvi, xlvii), o ancora di *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* di Claude-Nicolas Ledoux (1804, ristampa in 300 esemplari De Nobelet, 1961, per fig. 18). Per quanto riguarda invece le figg. 16 e 17, raffiguranti il prospetto e la planimetria di un ponte coperto di Giacomo Quarenghi per i giardini di Gatčina, Tafuri non indica la fonte ma è probabile abbia usato il volume *Fabbriche e disegni di Giacomo Quarenghi, architetto, illustrate dal Cav. Giulio suo figlio* (Milano: presso Paolo Antonio Tosi, 1821),

da lui precedentemente citato in «Simbolo e ideologia nell’architettura dell’Illuminismo» a pagina 82, articolo pubblicato nel numero 124-125 del 1964 della rivista in *Comunità. Giornale mensile di politica e cultura*.

Alcune illustrazioni (figg. 16-18) vengono sostituite già per la seconda edizione, uscita nel 1970. Al posto di quella tratta da Ledoux viene inserita un’immagine dal *Grachtenboek* di Caspar Philips senza specificare alcun dato bibliografico e; perciò, non è stata segnalata tra gli aggiornamenti; ma è assai probabile che, anche in questo caso, abbia giocato un ruolo la ristampa in facsimile del 1967 per Uitgeverij Minerva (Amsterdam), di cui l’unica copia in possesso presso una biblioteca pubblica italiana risulterebbe presso l’Università Iuav di Venezia.

Per i testi più recenti di storia, critica e teoria in lingua straniera, dei quali Tafuri ha usato la traduzione italiana, è stato inserito tra parentesi il riferimento alle prime edizioni. Nel caso di raccolte di saggi la data è riferita a quello che dà il titolo al volume. La data non va però automaticamente intesa come l’edizione straniera di riferimento per quella italiana. Piuttosto, lo scopo di questa operazione è quello di mostrare il livello di aggiornamento del libro al dibattito del momento.

Crediamo vadano quindi segnalati i dubbi sulla consultazione di fonti e critica in lingua tedesca, poiché queste citazioni bibliografiche si rivelano in genere meno accurate delle altre riguardo ad autori, case editrici e, talvolta, agli estremi dell’intero contributo. Per esempio, l’articolo di Heinrich G. Franz su Johann Santini Aichel è citato in modo errato per titolo, anno e numero della rivista. Riguardo all’articolo di Oskar Pollak su Borromini e Palazzo Falconieri, invece, la specificazione del luogo di conservazione dei disegni viene confuso con parte del titolo della rivista. Inoltre, come riferimento per la nota conferenza di Max Dvorák «Über Greco und den Manierismus», ampiamente citata nel testo in italiano e che nel frattempo era stata tradotta anche in inglese, sebbene in forma ridotta⁶⁵, Tafuri cita in realtà l’articolo di Nikolaus Pevsner «Gegenreformation und Manierismus». In questo caso sembra venire allo scoperto la volontà dell’autore di attingere direttamente alla fonte lasciando da parte la letteratura. Un processo già avvenuto, si direbbe, nei confronti di gran parte della critica architettonica su Frank Lloyd Wright e Le Corbusier, alla produzione teorica dei quali Tafuri sembra attingere senza passare per intermediari.

Facciamo quindi notare quanto il 28 aprile 1968 Tafuri scrive a Franco Buono della casa

⁶⁵ Magazine of art. 1953, vol. 46, num. 1, pp. 14-23. La conferenza di Dvorák, sebbene mai citata, costituisce uno dei punti di partenza in: TAFURI, Manfredo. L’architettura del Manierismo nel ‘500 europeo. Roma: Officina edizioni, 1966, pp. 3-9, 13-32. Nel 1985 Tafuri consiglierà agli studenti del corso su Giulio Romano la lettura della traduzione inglese per capire la «letteratura degli anni ’20 sull’anticlassicismo»: TAFURI, Manfredo. Giulio Romano architetto e pittore, Istituto Universitario di Architettura – Venezia, Dipartimento di Storia dell’Architettura. Corso di storia dell’architettura 2A, a.a. 1985-1986, prof. Manfredo Tafuri. Presentazione del corso e bibliografie analitiche; con l’aggiunta di dispense a cura degli studenti del corso, p. 4. Università Iuav di Venezia, biblioteca di ateneo, in corso di catalogazione.

editrice Gius. Laterza & Figli in merito alla compilazione dell'indice dei nomi («Con Vito Laterza si è convenuto di fare l'indice dei nomi redazionalmente: io lo correggerò poi; non si preoccupi per i cognomi senza iniziale, spesso i nomi sono ignoti anche a me»⁶⁶, parole che fanno dubitare di una conoscenza effettiva di una parte dei riferimenti inseriti in nota.

Infine, sembra interessante segnalare alcuni interventi che potremmo definire di ‘autocensura’, sebbene operino in sensi diversi. In occasione delle nuove edizioni del libro, ad esempio, Tafuri elimina o sostituisce proprie pubblicazioni che probabilmente non ritiene più adeguate. Dalla seconda edizione in poi, il piccolo libro sulla cattedrale di Amiens (Firenze: Sadea Sansoni, 1965) scompare dalla nota n. 17 al terzo capitolo. A partire dalla quarta edizione del 1976, nella nota 25 al medesimo capitolo Tafuri sostituisce *L'architettura del Manierismo nel '500 europeo* (Roma: Officina, 1966) con la seconda edizione de *L'architettura dell'Umanesimo* (Bari: Laterza, 1972). Il giudizio di Tafuri sul libro dedicato al manierismo è noto⁶⁷: egli aveva infatti raccolto in volume alcuni scritti giovanili esclusivamente allo scopo di partecipare nel 1966 al concorso a cattedra

in Storia e stili dell’architettura nella cui commissione sedeva Zevi, che lo avrebbe infine inserito tra i vincitori. Forse Tafuri ha deciso di sostituire il riferimento a questo libro solo tra il 1973 e il 1976 in vista della traduzione di *Teorie e storia* in lingua francese e, in seguito, in inglese; mentre gli accordi per la traduzione in spagnolo della seconda edizione di *L'architettura dell'Umanesimo* erano stati finalizzati proprio nel 1975⁶⁸. Al di là di possibili inadeguatezze metodologiche o critiche, il libro sul manierismo alla nota 49 di pagina 54 riporta un’ambigua lusinga proprio nei confronti di Zevi, il cui saggio, assieme a quelli di Giulio Carlo Argan e Paolo Portoghesi nel catalogo della mostra su Michelangelo architetto del 1964, viene giudicato da Tafuri come «fra i più illuminanti e stimolanti scritti sull’argomento»⁶⁹. Fatto sta che, presso la biblioteca dell’Università Iuav di Venezia, al libro sul manierismo sembra sia toccata una vera e propria *damnatio*, risultando disponibile, fino a circa il 2020, esclusivamente in fotocopia.

Terminiamo riportando per esteso l’esergo al capitolo conclusivo del libro, tratto dalla «Lode del dubbio» di Bertolt Brecht. Si tratta di una citazione soppressa tra il 1969 e il 1970, in vista della seconda edizione del

66 CAPPONI, Marco. Back to the Sources. Op. cit. (n. 16), p. 66.

67 BRATTON, Denise L.; PASSERINI, Luisa; TAFURI, Manfredo. History as Project: An Interview with Manfredo Tafuri. In: ANY. Architecture Now York. 2000, num. 25-26, p. 33. Si leggano anche: LEACH, Andrew. *Crisis on Crisis, or Tafuri on Mannerism*. Basel: Standpunkte, 2017.

FROMMEL, Christoph L. Recordações dos anos de colaboração amigável com Manfredo Tafuri = Memories of years of friendly collaboration with Manfredo Tafuri. In: D'AGOSTINO, Mario et al. (eds.). *Manfredo Tafuri. Seus leitores e suas leituras. Actas del Seminário Internacional (São Paulo 2015)*. São Paulo: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2018, pp. 233-242; LIERNUR, Jorge F. Posiciones controversiales: la tensión centro-periferia en la obra de Manfredo Tafuri. Op. cit. (n. 15), pp. 185-186.

68 ESCOLANO, Víctor Pérez. Manfredo Tafuri en España, Manfredo Tafuri en español. Una crónica particular. Op. cit. (n. 61), p. 61.

69 TAFURI, Manfredo. *L'architettura del Manierismo nel '500 europeo*. Op. cit. (n. 65), p. 54, n. 49.

libro. La sua rimozione sembra confermare quanto Tafuri avrebbe raccontato a Luisa Passerini nel 1992: nella nuova fase anche i principali punti di riferimento della cultura della sinistra ‘critica’ degli anni Sessanta apparivano ormai come «pura ideologia»⁷⁰:

«Sia lode al dubbio! Vi consiglio, salutate / serenamente e con rispetto chi / come moneta infida pesa la vostra parola! / Vorrei che foste accorti, che non desti / con troppa fiducia la vostra parola. / [...] E tu, tu che sei una guida, non dimenticare / che tale sei, perché hai dubitato / delle guide! E dunque a chi è guidato / permetti il dubbio!»⁷¹.

Appendice

La bibliografia di *Teorie e storia dell'architettura* di Manfredo Tafuri (1968) e sue modifiche nelle riedizioni italiane

Prima edizione italiana (1968)

Bibliografia

ALBERTI, Leon Battista. *L'architettura (De re aedificatoria)*. ORLANDI, Giovanni (testo latino e trad.); PORTOGHESI, Paolo (introd. e note). Milano: Il Polifilo, 1966.

ANCESCHI, Luciano. Critica, Filosofia, Fenomenologia. In: *Il Verri. Rivista di letteratura*. 1964, num. 18, pp. 3-24.

ANCESCHI, Luciano. *Progetto di una sistematica dell'arte*. Milano: Mursia, 1962.

ANDERSON, Stanford. Architecture and tradition that isn't 'trad, dad', in The History, Theory and Criticism of Architecture. In: WHIFFEN, Marcus (ed.). *Papers from the 1964 AIA-ACSA Teacher Seminar, Cranbrook*. Cambridge: MIT Press, 1965, pp. 71-89.

ANGRISANI, Marcello. Louis Kahn e la storia. In: *Edilizia moderna*. 1965, num. 86, Ricerche Storiche, pp. 83-93.

ANTAL, Frederick. *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*. Torino: Einaudi, 1960 [1947].

APOLLINAIRE, Guillaume. *Les Peintres Cubistes. Méditations esthétiques*. Paris: Figuiere, 1913.
Archigram. 1961-1966, num. 1-7.

ARCHIGRAM. Archigram Group, London: A chronological survey. In: *Architectural Design*. 1965, vol. 35, pp. 559-572.

ARGAN, Giulio C. Praga. Essenza della critica d'arte. Funzione della critica d'arte. Strumenti della critica d'arte. In: *Marcatre. Notiziario di cultura contemporanea*. 1967, vol. V, num. 34-36, pp. 8-10.

ARGAN, Giulio C. Il valore critico dell'incisione di riproduzione. In: *Marcatre. Notiziario di cultura contemporanea*. 1966, vol. IV, num. 19-22, pp. 293-297.

ARGAN, Giulio C. Intervento in Strutturalismo e Critica, inchiesta a cura di Cesare Segre. In: *Catalogo generale 1958-65*. Milano: Il Saggiatore, 1965, pp. LVII-LXI.

ARGAN, Giulio C. *La pittura dell'Illuminismo in Inghilterra. Da Reynolds a Constable*. Roma: Bulzoni, 1965.

ARGAN, Giulio C. *Progetto e destino*. Milano: Il Saggiatore, 1965.

ARGAN, Giulio C. Il banchetto della nausea. In: *La botte e il violino: repertorio bimestrale di design e di disegno*. 1964, vol. I, num. 2, pp. 3-8.

ARGAN, Giulio C. L'Estetica dell'Espressionismo. In: *Marcatre. Notiziario di cultura contemporanea*. 1964, vol. II, num. 8-10, pp. 17-24.

ARGAN, Giulio C. *L'Europa delle capitali*. Genève: Skira, 1964.

ARGAN, Giulio C. *Salvezza e caduta dell'arte moderna*. Milano: Il Saggiatore, 1964.

ARGAN, Giulio C. *Sul concetto di tipologia architettonica*, in *Festschrift für Hans Sedlmayr*. OETTINGER, Karl; RASSEM, Mohammed H. (Hrsg.). München: Beck, 1962, pp. 96-101.

ARGAN, Giulio C. *Marcel Breuer. Disegno industriale e architettura*. Milano: Görlich, 1957.

ARGAN, Giulio C. (a cura di). *Borromini*. Milano: Mondadori, 1952.

ARGAN, Giulio C. *Walter Gropius e la Bauhaus*. Torino: Einaudi, 1951.

ARGAN, Giulio C. Cultura artistica alla fine del Cinquecento. In: *Le Arti*. 1942, num. IV, pp. 181-184.

ARNHEIM, Rudolf. *L'arte e la percezione visiva*. Milano: Feltrinelli, 1962 [1954].

ASSUNTO, Rosario. *Stagioni e ragioni nell'estetica del '700*. Milano: Mursia, 1967.

ASSUNTO, Rosario. Introduzione alla critica del paesaggio. In: *De Homine*. 1963, num. 5-6, pp. 252-278.

ASSUNTO, Rosario. et al. Estetica e architettura. Il contributo dei filosofi. In: *L'Architettura cronache e storia*. 1961, num 71, pp. 336-337.

ASSUNTO, Rosario. *La critica d'arte nel pensiero medievale*. Milano: Il Saggiatore, 1961.

ASSUNTO, Rosario. *L'integrazione estetica*. Milano: Edizioni di Comunità, 1959.

AUZAS, Pierre-Marie (dir.). *Eugène Viollet-le-Duc, 1814-1979*. Paris: Caisse Nationale des Monuments Historiques, 1965.

AYMONINO, Carlo. *Concorso per la ricostruzione del Teatro Paganini a Parma*. POLESELLO, G. (introd.). Venezia: Cluva, 1966.

AYMONINO, Carlo. Il significato delle città. In: *Siprauno*. 1966, num. 6, pp. 56-62.

AYMONINO, Carlo. *Tre esemplificazioni sulla città di Roma*, in *Rapporti tra morfologia urbana e la tipologia edilizia. Documenti del corso di caratteri degli edifici all'Iuav, a. a. 1965-66*. Venezia: Cluva, 1966.

AYMONINO, Carlo. *La formazione del concetto di tipologia edilizia. Introduzione al corso di caratteri distributivi degli edifici*, a. a. 1964-1965. Venezia: Cluva, 1965.

AYMONINO, Carlo; GIORDANI, Pierluigi. *I centri direzionali*. Bari: De Donato, 1967.

AYMONINO, Carlo, et al. *La città territorio: un esperimento didattico sul centro direzionale di Centocelle in Roma*. Bari: Leonardo da Vinci, 1964.

BANHAM, Reyner. *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* Stuttgart-Bern: Karl Krämer, 1966.

BANHAM, Reyner. Convenient Benches and Handy Hooks. Functional considerations in the Criticism of the Art of Architecture, in *The History, Theory and Criticism of Architecture*. In: WHIFFEN, Marcus (ed.). *Papers from the 1964 AIA-ACSA Teacher Seminar, Cranbrook*. Cambridge: MIT Press, 1965, pp. 91-105.

BANHAM, Reyner. *Theory and Design in the First Machine Age*. London: The Architectural Press, 1962.

BANHAM, Reyner. The History of the Immediate Future. In: *Journal of the Royal Institute of British Architects*. 1961, vol. 68, num. 7, pp. 252-257.

BANHAM, Reyner. History under revision/History and psychiatry. In: *The Architectural Review*. 1960, vol. 127, pp. 325-332.

BANHAM, Reyner. Machine Aesthetics. In: *The Architectural Review*. 1955, vol. 117, pp. 224-228.

BARTHES, Roland. *Critique et vérité*. Paris: Editions du Seuil, 1966.

BARTHES, Roland. *Saggi critici*. Torino: Einaudi, 1966 [1963].

BARTHES, Roland. *Miti d'oggi*. Milano: Lerici, 1966 [1957].

BARTHES, Roland. Risposta a Strutturalismo e critica, inchiesta a cura di Cesare Segre. In: *Catalogo generale 1958-65*. Milano: Il Saggiatore, 1965, pp. LIV-LVI.

BASTIDE, Roger (a cura di). *Usi e significati del termine 'struttura' nelle scienze umane e sociali*. Milano: Bompiani, 1965.

BATTISTI, Eugenio. *Rinascimento e Barocco*. Torino: Einaudi, 1960.

BECHERUCCI, Maria Luisa. *Maniera*, in *Enciclopedia universale dell'arte*. Vol. VIII. Venezia-Roma: Istituto di collaborazione culturale, 1958, coll. 803-14.

BELLORI, Giovanni Pietro. *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni, scritte da Gio. Pietro Bellori, parte prima*. Roma: per il success. al Mascaridi, 1672.

BENEŠOVÁ, Marie. Architettura cubista in Boemia. In: *Casabella*. 1967, vol. 314, pp. 62-67.

BENEŠOVÁ, Marie. Cubism in Czech Architecture. In: *Architektura ČSSR*. 1966, vol. 25, num. 3, pp. 171-184.

BENEVOLO, Leonardo. *Storia dell'architettura moderna*. 2 voll. Bari: Laterza, 1960.

BENEVOLO, Leonardo. La conservazione dell'abitato antico a Roma. In: *L'Architettura cronache e storia*. 1956, num. 6, pp. 905-917.

BENEVOLO, Leonardo. Il tema geometrico di S. Ivo alla Sapienza. In: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura dell'Università di Roma*. 1953, num. 3, pp. 1-10.

BENEVOLO, Leonardo; GENTILI, Eugenio. Continuità e conservazione. In: *Casabella continuità*. 1960, vol. 236, pp. 52-54.

BENJAMIN, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi, 1966.

BENJAMIN, Walter. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. SOLMI, Renato (trad. e intro.). Torino: Einaudi, 1962.

BENSE, Max. *Aesthetica. Einführung in die neue Aesthetik*. Baden-Baden: Agis Verlag, 1965.

BETTINI, Sergio. Possibilità di un giudizio di valore sulle opere d'arte contemporanee. In: NARDI, Piero (a cura di). *Arte e cultura nella civiltà contemporanea*. Quaderni di San Giorgio, num. 29. Firenze: Sansoni, 1966, pp. 517-556.

BETTINI, Sergio. L'architettura di Carlo Scarpa. In: *Zodiac. Rivista internazionale d'architettura*. 1960, num. 6, pp. 140-187.

BETTINI, Sergio. Critica semantica e continuità storica dell'architettura europea. In: *Zodiac. Rivista internazionale d'architettura*. 1958, num. 2, pp. 7-25.

BETTINI, Sergio. *Nota introduttiva*. In: RIEGL, Alois. *Industria artistica tardoromana*. Firenze: Sansoni, 1953, pp. VII-LXI.

BLONDEL, Jacques-François. *Cours d'architecture*. Voll. 1, 2. Paris: Chez Desaint, 1771.

BLONDEL, Jacques-François. *Architecture Françoise ou Recueil des plans, élévations, coupes et profiles...* Voll. 1, 2. Paris: Charles-Antoine Jombert, 1752.

BLUNT, Anthony. *Art and Architecture in France, 1500-1700*. Harmondsworth: Penguin Books, 1953.

BOATTO, Alberto. *Pop Art in U.S.A.* Milano: Lerici, 1967.

BONELLI, Renato. Considerazioni sul linguaggio architettonico. In: Facoltà di Architettura dell'Università di Palermo (a cura di). *Scritti in onore di Salvatore Caronia*. Palermo: La Cartografica, 1966, pp. 57-60.

BONELLI, Renato. Critica e linguaggio architettonico. In: *Arte lombarda*. 1965, vol. 10, num. speciale: Studi in onore di Giusto Nicco Fasola, pp. 291-293.

BONELLI, Renato. La mostra delle opere michelangiolesche. In: *Comunità*. 1964, num. 122, pp. 22-27.

BONELLI, Renato. Estetica contemporanea e critica dell'architettura. In: *Zodiac. Rivista internazionale d'architettura*. 1959, num. 4, pp. 22-29.

BONFANTI, Ezio. Iconologia e architettura. In: *Lineastruttura. Trimestrale di architettura, design, arti visive*. 1967, num. 1-2, pp. 12-17.

BORDINUS, Franciscus. *De rebus praedclare gestis a Sixto V pon. max. Io Francisci Bordini i.c. et praesbiteri Ro. Carminum liber primus*. Romae: apud Franciscum Zanettum, 1588.

BORSI, Franco; KÖNIG, Giovanni K. *Architettura dell'Espressionismo*. Genova; Parigi: Vitali e Ghianda-Vincent et Fréal, 1967.

BOTTERO, Maria. Louis Kahn e l'incontro fra morfologia organica e razionale. In: *Zodiac. Rivista internazionale d'architettura*. 1967, num. 17, pp. 47-53.

BOULLÉES, Étienne-Louis. *Architecture. Essai sur l'art*. ROSENAU, Helen (ed.). London: Alec Tiranti, 1953.

BOYD, Robin. The Sad End of New Brutalism. In: *The Architectural Review*. 1967, vol. 142, pp. 9-11.

BOYD, Robin. *The Puzzle of Architecture*. Melbourne: University Press, 1965.

BRANDI, Cesare. *Struttura e architettura*. Einaudi, Torino 1967.

BRANDI, Cesare. *Le due vie*. Bari: Laterza, 1966.

BRANDI, Cesare. *Arcadio o Della Scultura. Eliante o Dell'Architettura*. Torino: Einaudi, 1956.

BRANDI, Cesare. La fine dell'avanguardia. In: *L'Immagine. Rivista di arte, di critica e di letteratura*. 1950, num. 14-15, pp. 361-433.

BRECHT, Bertolt. *Die neuen Zeitalter*. In: BRECHT, Bertolt. *Gedichte*. Vol. VI. Frankfurt; Main: Suhrkamp, 1964.

BRECHT, Bertolt, *Versuche 1-12*, Heft 1-4. In: BRECHT, Bertolt. *Der Dreigroschenprozess*. Berlin; Frankfurt; Main: Suhrkamp, 1959.

BROWN, Neave S. Siedlung Halen and the eclectic predicament. In: *Architectural Design*. 1963, vol. 33, pp. 63-83.

BRUSCHI, Arnaldo. *Note bramantesche*. Roma: ITER, 1966.

BUCARELLI, Palma. Il museo e la comunicazione di massa. In: *Marcatre. Notiziario di cultura contemporanea*. 1967, num. 34-36, p. 11.

BUCARELLI, Palma; GROHMAN, Will; READ, Herbert E. (a cura di). Hans Richter. In: *Catalogo della mostra*. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, dicembre 1958-giugno 1959. Roma: Editalia, 1958.

BUCHANAN, Colin. *Traffic in Towns*. London: H. M. Stationery Office, 1963.

BUEKSCHMITT, Justus. *Ernst May*. Stuttgart: Koch, 1963.

BURCHARD, John; BUSH-BROWN, Albert. *The Architecture of America. A social and cultural History*. Boston: Little, Brown and Co., 1961.

CALVESI, Maurizio. Da Giorgione alla pittura al neon. In: *Quindici*. 1967, num. 4, p. 4.

CALVESI, Maurizio. *Le due avanguardie*. Milano: Lerici, 1966.

CALVESI, Maurizio. Il futurismo e l'avanguardia europea. In: *La Biennale di Venezia. Rivista dell'Ente Autonomo 'La Biennale di Venezia'*. 1959, num. 36-37, pp. 21-44.

CALVESI, Maurizio. Primi espositori di Ca' Pesaro. Postilla a Boccioni. In: *Arte antica e moderna*. 1958, num. 4, pp. 413-415.

CAMPBELL, Colen. *Vitruvius Britannicus or the British architect, containing the plans, elevations and sections of the regular buildings both public and private in Great Britain...* 2 voll. London: sold by the author over against Douglas Coffee-house in St. Martins Lane, 1715-1717.

CANELLA, Guido. *Il sistema teatrale a Milano*. Bari: Dedalo libri, 1966.

CANELLA, Guido. Relazioni fra morfologia, tipologia dell'organismo architettonico e ambiente fisico. In: ROGERS, Ernesto N. et al. *L'utopia della realtà. Un esperimento didattico sulla tipologia della Scuola Primaria*. Bari: Leonardo da Vinci, 1965, pp. 66-81.

CANELLA, Guido. Attesa per l'architettura sovietica. In: *Casabella continuità*. 1962, vol. 262, pp. 4-16.

CARBONERI, Nino. *Ascanio Vitozzi, un architetto fra Manierismo e Barocco*. Roma: Officina edizioni, 1964.

CARBONERI, Nino. Filippo Juvarra e il problema delle facciate ‘alla gotica’ del Duomo di Milano. In: *Arte Lombarda*. 1962, vol. 7, num. 2, pp. 94–104.

CARR, Edward H. *Sei lezioni sulla storia*. Torino: Einaudi, 1966.

CAUMAN, Samuel. *The Living Museum. Experiences of an Art Historian and Museum Director: Alexander Dorner*. New York: New York University Press, 1958.

CHAMBERS, William. *Plans, elevations, sections, and perspective views of the gardens and Buildings at Kew in Surry, the seat of Her Royal Highness the Princess Dowager of Wales...* London: printed by J. Haberkorn, Grafton Street, Soho, 1763.

CLAUS, Jürgen. *Teorie della pittura contemporanea*. Milano: Il Saggiatore, 1967 [1963].

COCHETTI, Lorenza. L’opera teorica di Piranesi. In: *Commentari. Rivista di critica e storia dell’arte*. 1955, vol. 6, num. 1, pp. 35–49.

COLLINS, Peter. Oecodynamics. In: *The Architectural Review*. 1967, vol. 141, pp. 175–177.

COLLINS, Peter. *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950*. London: Faber & Faber, 1965.

COLLINS, Peter. The Interrelated Roles of History, Theory and Criticism in the Process of Architectural Design, in The History, Theory and Criticism of Architecture. In: WHIFFEN, Marcus (ed.). *Papers from the 1964 AIA-ACSA Teacher Seminar, Cranbrook*. Cambridge: MIT Press, 1965, pp. 1–9.

COLQUHOUN, Alan. Robert Venturi. In: *Architectural Design*. 1967, vol. 37, p. 362.

CONRADS, Ulrich. Bruno Taut e la rivista ‘Frühlicht’. In: *Edilizia moderna*. 1965, num. 86: Ricerche storiche, pp. 36–41.

CONRADS, Ulrich; SPERLICH, Hans G. *Fantastic architecture*. COLLINS, Christiane C.; COLLINS, George R. (trans., ed. and expanded). London: The Architectural Press, 1963.

COPCUTT, Geoffrey. Planning and Designing the Central Areas of Cumbernauld New Town. In: LEWIS, David (ed.). *Architects’Year Book, 11: The Pedestrian in the City*. London: Elek Books, 1965, pp. 231–258.

CORDEMOY, Jean-Louis de. *Nouveau Traité de toute l’architecture utile aux Entrepreneurs, aux Ouvriers, et à ceux qui font bâtir...* Paris: Chez Jean-Baptiste Coignard, 1706.

CRISPOLTI, Enrico. Dada a Roma. Contributo alla partecipazione italiana al Dadaismo, 2. In: *Palatino. Rivista romana di cultura*. 1967, num. 1, pp. 42-54.

CRISPOLTI, Enrico. *La pop art*. Milano: Fabbri, 1966.

CROCE, Benedetto. *Storia dell'estetica per saggi*. Bari: Laterza, 1967.

CROCE, Benedetto. *Saggi filosofici. Vol. 1: Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*. Bari: Laterza, 1966.

D'ALESSANDRO, Massimo. Note sull'opera di Philip Johnson. In: *Rassegna dell'Istituto di architettura e urbanistica. Facoltà di Ingegneria dell'Università di Roma*. 1967, num. 7, pp. 11-23.

D'ONOFRIO, Cesare. *Gli obelischi di Roma*. Roma: Cassa di Risparmio di Roma, 1965.

DE FEO, Vittorio. *URSS architettura 1917-1936*. Roma: Editori riuniti, 1963.

DE FUSCO, Renato. *Architettura come mass-medium*. Bari: Dedalo libri, 1967.

DE FUSCO, Renato. *L'idea di architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*. Milano: Edizioni di Comunità, 1964.

DE MICHELI, Mario. *Le avanguardie artistiche del '900*. Milano: Schwarz, Milano 1959.

De Stijl. Cat. n. 81, "in this book it is 'de stijl' itself speaking". Amsterdam, Stedelijk Museum, 6 luglio, 25 settembre 1951. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1951.

DELLA VOLPE, Galvano. *Critica del gusto*. Milano: Feltrinelli, 1960.

DEWEY, John. *L'arte come esperienza*. Firenze: La Nuova Italia, 1951 [1934].

DEZZI BARDESCHI, Marco. Il senso della storia nell'architettura italiana degli ultimi anni. In: *Comunità*. 1965, num. 130, pp. 56-73.

DILTHEY, Wilhelm. *Il secolo XVIII e il mondo storico*. Milano: Edizioni di Comunità, 1967.

DORFLES, Gillo. *Il divenire delle arti*. Torino: Einaudi, 1967.

DORFLES, Gillo. *Nuovi riti, nuovi miti*. Torino: Einaudi, 1965.

DORFLES, Gillo. *Simbolo, comunicazione, consumo*. Torino: Einaudi, 1962.

DORFLES, Gillo. *Le oscillazioni del gusto e l'arte moderna*. Milano: Lerici, 1958.

DORNER, Alexander. *Il superamento dell'arte*. Milano: Adelphi, Milano 1964 [1947].

DORNER, Alexander. Die Erkenntnis des Kunstwollens durch die Kunstgeschichte. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. 1922, vol. 16, pp. 216-222.

- 68 DOUBROVSKY, Serge. *Critica e oggettività*. Padova: Marsilio, Padova 1967.
- DOWNES, Kerry. *English Baroque Architecture*. London: Zwemmer, 1966.
- ECO, Umberto. *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*. Milano: Bompiani, 1967.
- ECO, Umberto. Il ‘cogito interruptus’. In: *Quindici*. 1967, num. 5, pp. 2-3.
- ECO, Umberto. Modelli e strutture. In: *Il Verri. Rivista di letteratura*. 1966, num. 20, pp. 11-28.
- ECO, Umberto. *Apocalittici e integrati*. Milano: Bompiani, 1965.
- ECO, Umberto. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani, 1962.
- Edilizia moderna*. 1966, num. 87-88: La forma del territorio.
- FAGIOLO, Marcello; FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio. *Bernini: una introduzione al gran teatro del barocco*. Roma: Bulzoni, 1967.
- FAGIOLO, Marcello; FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio. Villa Aldobrandina Tuscolana: percorso, allegoria, capricci. In: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*. 1964, num. 62-64, pp. 61-92.
- FANI, Vincenzo ‘Volt’. Del funambolismo obbligatorio o Aboliamo i piani delle case. In: *L'Italia futurista*. 1917, num. 37.
- FERGUSSON, James. *A history of architecture in all countries, from the earliest times to the present day*. Vol. 1. London: John Murray, 1865.
- FONTANA, Domenico. *Della trasportatione dell'obelisco vaticano et delle fabbriche di Nostro Signore Papa Sisto V,fatte dal cavallier Domenico Fontana architetto di sua santità...* Roma: appresso Domenico Basa, 1590.
- FORMIGARI, Lia. Hegel e l'estetica dell'Illuminismo. In: *De Homine*. 1963, num. 5-6, pp. 473-481.
- FOUCAULT, Michel. *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane* [con un saggio critico di Georges Canguilhem]. Milano: Rizzoli, 1967 [1966].
- FRANCATEL, Pierre. *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*. Torino: Einaudi, 1957 [1951].
- FRANCATEL, Pierre. Espace génétique et espace plastique. In: *Revue d'Esthétique*. 1948, vol. 1, num. 4, pp. 349-380.
- MARTINI, Francesco di Giorgio. *I trattati di architettura, ingegneria e arte militare*. MALTESE, Corrado (a cura di). Milano: Il Polifilo, 1967.

- FRANKL, Paul. *Gothic Architecture*. Harmondsworth: Penguin Books, 1962.
- FRANKL, Paul. A French Gothic Cathedral: Amiens. In: *Art in America*. 1947, vol. 35, pp. 292–299.
- FRANKL, Paul. *Das System der Künstwissenschaft*. Brünn; Leipzig: Rohrer, 1938.
- FRANZ, Heinrich G. *Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen. Entstehung und Ausstrahlungen der böhmischen Barockbaukunst*. Leipzig: Seemann, 1962.
- FRANZ, Heinrich G. Gotik und Barock im Werk des Johann Santini Aichel. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*. 1950, voll. 14–18, pp. 65–130.
- FURET, François. Gli intellettuali francesi e lo strutturalismo. In: *Tempo presente*. 1967, vol. 12, num. 7, pp. 6–16.
- FÜRST, Viktor. *The architecture of Sir Christopher Wren*. London: Lund Humphries, 1956.
- GABETTI, Roberto; ISOLA, Aimaro di. ‘Bottega d’Erasmo’. Un edificio per una librerie antiquaria e per appartamenti a Torino (1953–1956). In: *Casabella continuità*. 1957, vol. 215, pp. 62–69.
- GABETTI, Roberto; ISOLA, Aimaro di; GREGOTTI, Vittorio. L’impegno della tradizione. In: *Casabella continuità*. 1957, vol. 215, pp. 63–64.
- GAN, Aleksej. Note su Kazimir Malevič, con introduzione di Vieri Quilici. In: *Rassegna Sovietica. Rivista trimestrale di cultura*. 1965, num. speciale, pp. 156–63.
- GARRONI, Emilio. 33^a Biennale di Venezia: ‘jeu’ et ‘sérieux’. In: *Op. cit.: selezione della critica d’arte contemporanea*. 1966, num. 7, pp. 25–48.
- GARRONI, Emilio. *Arte, mito, utopia: 11 dipinti di Bice Lazzari*. Quaderni di Arte-oggi. Roma: Tipografia Fonteiana, 1964.
- GARRONI, Emilio. *La crisi semantica delle arti*. Roma: Officina edizioni, 1964.
- GHENZI, Carlo; GABETTI, Roberto; PORTOGHESI, Paolo. Revivals e storicismo nell’architettura italiana contemporanea. In: *Casabella*. 1967, vol. 318, pp. 12–19.
- GIEDION, Sigfried. *Space, time and architecture. The growth of a new tradition*. Cambridge; London: Harvard University Press; Oxford University Press, 1967 [1941].
- GIEDION, Sigfried. *Spazio, tempo ed architettura. Lo sviluppo di una nuova tradizione*. Milano: Hoepli Editore, 1954 [1941].
- GIOLLI, Raffaello. VI Triennale di Milano. La Sala della Vittoria. In: *Casabella*. 1936, voll. 102–103, pp. 14–21.

GIORGIO, Rubina (a cura di). Cultura del simbolo in Italia. In: *Marcatre. Notiziario di cultura contemporanea*. 1966, num. 19-22, pp. 335-342; 1967, num. 30-33, pp. 208-220.

GIROUARD, Mark. *Robert Smithson and the Architecture of the Elizabethan Era*. London: Country Life Ltd., 1966.

GIULIANI, Alfredo. *Immagini e maniere*. Milano: Feltrinelli, 1965.

GIURGOLA, Romualdo. On Louis Kahn. In: *Zodiac. Rivista internazionale d'architettura*. 1967, num. 17, p. 119.

GOMBRICH, Ernst. *Freud e la psicologia dell'arte. Stile, forma e struttura alla luce della psicanalisi*. Torino: Einaudi, 1967 [1963].

GOMBRICH, Ernst. *Arte e illusione*. Torino: Einaudi, 1965 [1959].

GRASSI, Giorgio. *La costruzione logica dell'architettura*. Padova: Marsilio, 1967.

GRAY, Camilla. *Pionieri dell'arte in Russia: 1863-1922*. Milano: Il Saggiatore, Milano 1964 [1962].

GREGOTTI, Vittorio. L'Architetto analfabeta. In: *Quindici*. 1967, num. 6, pp. 3-4.

GREGOTTI, Vittorio. *Il territorio dell'architettura*. Milano: Feltrinelli, 1966.

GREGOTTI, Vittorio. Architettura e storia dell'architettura. In: ROGERS, Ernesto N. et al. *L'utopia della realtà. Un esperimento didattico sulla tipologia della Scuola Primaria*. Bari: Leonardo da Vinci, 1965, pp. 110-113.

GREGOTTI, Vittorio. La ricerca storica in architettura. In: *Edilizia moderna*. 1965, num. 86: Ricerche storiche, pp. 3-5.

GRISERI, Andreina. *Le metamorfosi del Barocco*. Torino: Einaudi, 1967.

GUGLIELMI, Angelo. *Avanguardia e sperimentalismo*. Milano: Feltrinelli, 1964.

GUIDUCCI, Armanda. *Dallo zdanovismo allo strutturalismo*. Milano: Feltrinelli, 1967.

HÄRING, Hugo. *Schriften, Entwürfe, Bauten*. LAUTERBACH, Heinrich; JOEDICKE, Jürgen (Hrsg.). Stuttgart: Krämer, 1965.

HARTMANN, Nicolai. *Aestetik*. Berlin: De Gruyter, 1953.

HARTT, Frederick. *Giulio Romano*. Vol. 1. New Haven: Yale University Press, 1958.

HASKELL, Douglas. 75 Years of Change—Mostly Unpredicted. A personal, and pointed, view of recent history. In: *The Architectural Forum*. 1964, vol. 121, pp. 73-80.

HAUSER, Arnold. *Il manierismo: la crisi del rinascimento e l'origine dell'arte moderna*. Torino: Einaudi, 1965 [1964].

HAUTECOUR, Louis. *Histoire de l'architecture classique en France. Vol. 1: La formation de l'idéal classique*. Paris: Picard, 1943.

HEGEL, Georg W. F. *Estetica*. MERKER, Nicolao (ed. it. a cura di). Torino: Einaudi, 1967.

HEMPEL, Eberhard. *Baroque Art and Architecture in Central Europe*. Harmondsworth: Penguin Books, 1965.

HERRMANN, Wolfgang. *Laugier and the 18th Century French Theory*. London: Zwemmer, 1962.

HITCHCOCK, Henri-Russell. *Philip Johnson Architecture, 1949-1965*. London: Thames and Hudson, 1966.

HITCHCOCK, Henri-Russell. The current work of Philip Johnson. In: *Zodiac. Rivista internazionale d'architettura*. 1961, num. 8, pp. 64-81.

HJELMSLEV, Louis. *Essais linguistiques, etc.* [Travaux du Circle linguistique de Copenague, vol. XII]. Copenague: Nordisk Sprog- og Kulturforlag, 1959.

HOCKE, Gustav R. *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*. Hamburg: Rowohlt, 1957.

HOCKE, Gustav R. *Il manierismo nella letteratura. Alchimia verbale e arte combinatoria esoterica: contributo a una storia comparata della letteratura europea*. Milano: Il Saggiatore, 1965 [1959].

HODIN, Josef P. Giudizio creativo della moderna critica d'arte. In: *Marcatre. Notiziario di cultura contemporanea*. 1967, num. 34-36, pp. 12-18.

HOFMANN, Werner. Risposta a Strutturalismo e critica, inchiesta a cura di Cesare Segre. In: *Catalogo generale 1958-65*. Milano: Il Saggiatore, 1965, pp. XXXV-XXXIX.

JACOBS, Stephen W. History: an Orientation for the Architect, in The History, Theory and Criticism of Architecture. In: WHIFFEN, Marcus (ed). *Papers from the 1964 AIA-ACSA Teacher Seminar, Cranbrook*. Cambridge: MIT Press, 1965, pp. 47-69.

JACOBUS JR., John M. *Philip Johnson*. Milano: Il Saggiatore, 1963 [1962].

JAFFÉ, Hans L. *Per un'arte nuova: De Stijl, 1917-1931*. Milano: Il Saggiatore, 1964 [1956].

JASPERS, Karl. *Origine e senso della storia*. Milano: Edizioni di Comunità, 1965.

JEROME, Mike. Whatever happened to the Metabolists? In: *Architectural Design*. 1967, vol. 37, pp. 208.

- JOEDICKE, Jürgen. L'idea di architettura organica in Hugo Häring. In: *Edilizia moderna*. 1965, num. 86: Ricerche storiche, pp. 46-52.
- JONES, Ernest. *Papers on Psycho-Analysis...* London: Baillière, Tindall & Cox, 1948.
- JONES, Inigo. *Some designs of Inigo Jones and William Kent*. VARDY, John (published). London: 1744.
- JORDY, William H. The Mies-less Johnson. In: *The Architectural Forum*. 1959, vol. 111, pp. 115-123.
- KÄHLER, Heinz. *Hadrian und seine villa bei Tivoli*. Berlin: Mann., 1950.
- KAHN, Louis I. Remarks. In: *Perspecta: the Yale architectural Journal*. 1965, voll. 9-10, pp. 303-335.
- KALLMANN, Gerhard M. La 'Action Architecture' di una generazione nuov. In: *Casabella continuità*. 1962, vol. 269, pp. 29-49.
- KAUFMANN, Emil. *Architecture in the Age of the Reason. Baroque and postbaroque in England, Italy and France*. Cambridge: Harvard University Press, 1955.
- KNOX, Brian. Map guides, 9. Prague, 17th, 18th, 19th and 20th century buildings. In: *Architectural Design*. 1967, vol. 37, p. 289.
- KÖNIG, Giovanni K. *Analisi del linguaggio architettonico*. Firenze: Libreria editrice fiorentina, 1964.
- KOPP, Anatole. *Town and revolution: Soviet architecture and city planning, 1917-1935*. London: Thames and Hudson, 1967.
- KOPP, Anatole. *Ville et révolution: architecture et urbanisme soviétique des années vingt*. Paris: Editions Anthropos, 1967.
- KRIS, Ernst. *Psychoanalytic Explorations in Arts*. New York: International Universities Press, 1952.
- KUBLER, George A. What Can Historians Do for Architects? In: *Perspecta: the Yale architectural Journal*. 1965, voll. 9-10, pp. 299-302.
- KUNOTH, George. *Die historische Architektur Fischers von Erlach*. Düsseldorf: Schwann, 1956.
- La costituzione dell'Associazione per l'Architettura Organica. In: *Metron*. 1945, num. 2, pp. 75-76.
- La critica discorde. In: *Op. cit.: selezione della critica d'arte contemporanea*. 1965, num. 4, pp. 20-43.
- LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*. Milano: Feltrinelli, 1965 [1953].
- LANGER, Susanne K. *Problemi dell'arte. Dieci conferenze filosofiche*. Milano: Il Saggiatore, 1962 [1957].
- LAUGIER, Marc-Antoine. *Observations sur l'Architecture, par M. l'Abbé Laugier*. La Haye; Paris: Chez Desaint, 1765.

LE CAMUS DE MÉZIÈRES, Nicolas. *Le Génie de l'Architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations...* Paris: Chez Benoit Morin, 1780.

LEWIS, David; STEAD, Peter. La ricostruzione delle città industriali inglesi. In: *Casabella continuità*. 1963, vol. 280, pp. 4-33.

LE CORBUSIER. *Urbanistica*. Milano: Il Saggiatore, 1967 [1925].

LE CORBUSIER. *La carta d'Atene* [discorso preliminare di Jean Giradoux]. Milano: Edizioni di Comunità, 1960 [1943].

LE CORBUSIER. *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides*. Paris: Plon, 1917.

LE ROY, Julien-David. *Les Ruines des plus beaux Monuments de la Grèce...* Paris: Chez H. L. Guerin & L. F. Delatour, 1758.

LEDOUX, Claude-Nicolas. *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*. Vol. 1. Paris: de l'imprimerie de H. L. Perronneau, 1804.

LEFÈVRE-PONTALIS, Eugène. Recensione a G. Minvielle, *Histoire et condition juridique de la profession d'architecte* (Paris, 1921). In: *Bulletin monumental*. 1922, vol. 81, pp. 480-481.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Risposta a *Strutturalismo e critica*, inchiesta a cura di Cesare Segre. In: *Catalogo generale 1958-65*. Milano: Il Saggiatore, 1965, pp. LI-LIII.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Il pensiero selvaggio*. Milano: Il Saggiatore, 1964 [1962].

LUKÁCS, György. L'estetica di Hegel. In: LUKÁCS, György. *Contributi alla storia dell'estetica*. Milano: Feltrinelli, 1957, pp. 113-152.

LYNDON, Donlyn. Filologia dell'architettura americana. In: *Casabella continuità*. 1963, vol. 281, pp. 8-40.

MAHON, Denis. *Studies in Seicento Art and Theory*. London: The Warburg Institute University of London, 1947.

MANIERI-ELIA, Mario. *L'architettura del dopoguerra in U.S.A.* Bologna: Cappelli, 1966.

MARCONI, Paolo. *Giuseppe Valadier*. Roma: Officina edizioni, 1964.

MARCONI, Paolo. L'ordre Ogival. In: *Marcatre. Notiziario di cultura contemporanea*. 1964, num. 8-10, pp. 92-97.

MARSTON FITCH, James. Prototipi e copie. Crisi (per eccesso) della struttura della comunicazione. In: *L'Architettura cronache e storia*. 1963, num. 92, pp. 112-113.

MARSTON FITCH, James. *Architecture and the Aesthetics of Plenty*. New York-London: Columbia University Press, 1961.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Scritti sull'arte*. SALINARI, Carlo (a cura e introd.). Bari: Laterza, 1967.

MARX, Karl. Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte. In: MARX, Karl Marx; ENGELS, Friedrich Engels. *Il 1848 in Germania e in Francia*. Roma: Edizioni Rinascita, 1948, pp. 249-358.

MASULLO, Aldo. Kunsthollen e intenzionalità in Erwin Panofsky. In: *Op. cit.: selezione della critica d'arte contemporanea*. 1965, num. 3, pp. 46-61.

MEEKS, Carroll L. V. *Italian Architecture, 1750-1914*. New Haven; London: Yale University Press, 1966.

MELOGRANI, Carlo. Due culture anche in architettura? In: *Rinascita. Rassegna di politica e di cultura italiana*. 1967, fasc. 1, pp. 17-19.

MEMMO, Andrea. *Elementi dell'architettura lodoliana o sia L'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa...* Roma: stamperia Pagliarini, 1786.

MIDDLETON, Robin. Disintegration. *Architectural Design*. 1967, vol. 37, pp. 203-204.

MIDDLETON, Robin. Jacques-François Blondel and the Cours d'Architecture. In: *Journal of the Society of Architectural Historians*. 1959, vol. 18, fasc. 4, pp. 140-148.

MILIZIA, Francesco. *Principij di Architettura civile*. Vol. 1. Finale: presso Giacomo de Rossi, 1781.

MOHOLY-NAGY, Sybil. The Canon of Architectural History, in The History, Theory and Criticism of Architecture. WHIFFEN, Marcus (ed). *Papers from the 1964 AIA-ACSA Teacher Seminar, Cranbrook*. Cambridge: MIT Press, 1965, pp. 37-46.

MOHOLY-NAGY, Sibyl et al... Architectural history and the student architect: a symposium. In: *Journal of the Society of Architectural Historians*. 1967, vol. 26, fasc. 3, pp. 178-199.

MOLES, Abraham A. *Théorie de l'information et perception esthétique*. Paris: Flammarion, 1958.

MONTANO, Giovanni Battista. *Li cinque libri di architettura di G. B. M. milanese*. Roma: presso Giovan Giacomo de' Rossi, 1691.

MONVAL, Jean. *Soufflot: sa vie, son oeuvre, son esthétique (1713-1780)*. Paris: Lemerre, 1918.

MORISANI, Ottavio. *Piet Mondrian*. Vicenza: Neri Pozza, 1956.

MOPPURGO-TAGLIABUE, Guido. L'arte è linguaggio? In: *Op. cit.: selezione della critica d'arte contemporanea*. 1968, num. 11, pp. 5-45.

MORPURGO-TAGLIABUE, Guido. L'estetica di Hegel, oggi. In: *De Homine*, 1963, num. 5-6, pp. 463-472.

MORPURGO-TAGLIABUE, Guido. Attualità dell'estetica hegeliana. In: *Il Pensiero. Rivista di filosofia*. 1962, fasc. 1-3, pp. 82-106.

MORPURGO-TAGLIABUE, Guido. *L'Esthétique contemporaine. Une enquête*. Milano: Marzorati, 1960.

MORRIS, Robert. *Rural Architecture, consisting of regular designs of Plans and Elevations for Buildings in the Country...* London: at his House in Hyde Park Street, Grosvenor Square, 1750.

MORRIS, Robert. *Lectures on Architecture, consisting of rules founded upon harmonick and arithmetical proportions in building...* Part the second. London: printed for the author, 1736.

MORRIS, Robert. *Lectures on Architecture, consisting of rules founded upon harmonick and arithmetical proportions in building...* London: printed for J. Brindley in New-Bond Street, 1734.

MURATORI, Saverio et al. *Studi per un'operante storia urbana di Roma*. Roma: CNR, 1963.

MURATORI, Saverio. *Studi per una operante storia urbana di Venezia*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1960.

MUSOLINO, Rocco. *Marxismo ed estetica in Italia*. Roma: Editori Riuniti, 1963.

NEUFFORGE, Jean François de. *Supplement au Recueil Elémentaire d'Architecture... et Recueil Elémentaire d'Architrcute*, 2 voll. Paris: Chez l'auteur, rue St. Jacques au Chariot d'Or, 1772-1780.

NICCO FASOLA, Giusta. *Ragionamenti sull'architettura*. Città di Castello: Macrì, 1949.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Kilian Ignaz Dientzenhofer e il Barocco boemo*. Roma: Officina edizioni, 1968.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intentions in Architecture*. Oslo; London: Universitetforlaget; Allen & Unwin, 1963.

NOVAK, Ludek. La critica e i valori. In: *Marcatre. Notiziario di cultura contemporanea*. 1967, num. 34-36, pp. 19-20.

OST, Hans. Borrominis römische Universitätskirche S. Ivo alla Sapienza. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 1967, vol. 30, pp. 101-142.

PAGLIARO, Antonino. *La parola e l'immagine*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1957.

PAGLIARO, Antonino. *Nuovi saggi di critica semantica*. Messina; Firenze: G. D'Anna, 1956.

- PANOFSKY, Erwin. *Il significato nelle arti visive*. Torino: Einaudi, 1962 [1955].
- PANOFSKY, Erwin. *La prospettiva come 'forma simbolica' e altri scritti*. Milano: Feltrinelli, 1961 [1927].
- PANOFSKY, Erwin. *Gothic Architecture and Scholasticism*. London: Thames and Hudson, 1957.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea: contributo alla storia dell'estetica*, con nuova prefazione dell'autore all'edizione italiana. Firenze: La Nuova Italia, 1952 [1924].
- PANOFSKY, Erwin. Postlogium Sugerianum. In: *The Art Bulletin*. 1947, vol. 29, fasc. 1, pp. 119-121.
- PANOFSKY, Erwin. *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Denis and Its Art Treasures*. Princeton: Princeton University Press, 1946.
- PANOFSKY, Erwin. *Studies in Iconology: humanistic themes in the Art of the Renaissance*. New York: Oxford University Press, 1939.
- PANOFSKY, Erwin; Saxl, Fritz. Classical mythology in mediaeval Art. In: *Metropolitan Museum Studies*. 1933, num. 2, special issue, pp. 228-280.
- PANOFSKY, Erwin. Die Scala Regia im Vatikan und die Kunstschatzungen Berninis. In: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*. 1919, vol. 40, pp. 241-278.
- PAREYSON, Luigi. I teorici dell'Ersatz. In: *De Homine*. 1963, num. 5-6, pp. 245-251.
- PAREYSON, Luigi. *Estetica, teoria della formatività*. Bologna: Zanichelli, 1960.
- PERRAULT, Charles. *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*. 2 voll. Paris: Chez Jean Baptiste Coignard, 1693.
- PERSICO, Edoardo. *Tutte le opere (1923-1935)*. VERONESI, Giulia (a cura di). Milano: Edizioni di Comunità, 1964.
- PEVSNER, Nikolaus. L'Inghilterra e il Manierismo. In: *Bollettino CISA Andrea Palladio*. 1967, vol. 9, pp. 293-303.
- PEVSNER, Nikolaus. The 'twenties Kick. In: *The Architectural Review*. 1967, vol. 141, p. 407.
- PEVSNER, Nikolaus; SUMMERSON, John N. *Modern Architecture and the Historian, or the Return of Historicism*. In: *Journal of the Royal Institute of British Architects*. 1961, vol. 68, pp. 230-37.
- PEVSNER, Nikolaus. *Christopher Wren, 1632-1723*. Milano: Electa editrice, 1958.
- PEVSNER, Nikolaus. *The Englishness of English Art. An expanded and annotated version of the Reith Lectures broadcast in October and November 1955*. London: The Architectural Press, 1956.

PEVSNER, Nikolaus. *Palladio and Europe*. In: *Venezia e l'Europa*. Atti del XVIII Congresso Internazionale di storia dell'arte. Venezia, 12-18 settembre 1955. Venezia: Casa editrice Arte Veneta, 1956, pp. 81-94.

PEVSNER, Nikolaus. Gegenreformation und Manierismus. In: *Repertorium für Kunsthistorische Wissenschaften*. 1925, vol. 46, pp. 243-262.

PEYRE, Marie J. *Oeuvres d'architecture de Marie-Joseph Peyre*. Paris: Chez Prault et Jombert, 1765.

PICARD, Raymond. *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*. Paris: éd. Jean-Jacques Pauvert, 1965.

PIRANESI, Giovanni Battista. *Parere su l'architettura*, in Giovanni Battista Piranesi, *Osservazioni di Gio. Battista Piranesi sopra la lettore de M. Mariette aux auteurs de la Gazette... e Parere su l'architettura, con una prefazione ad un nuovo trattato...* Roma: per Generoso Salomoni, 1765.

PIRANESI, Giovanni Battista. *Campus Martius antiquae Urbis*. Rome: apud auctorem in aedibus comitis Thomati via Felici prope templum SS. Trinitatis in monte Pincio, 1762.

PLEBE, Armando. *Processo all'estetica*. Firenze: La Nuova Italia, 1959.

POGGIOLI, Renato. *Teoria dell'arte d'avanguardia*. Bologna: Il Mulino, 1962.

POLLAK, Oskar. Die Decken des Palazzo Falconieri in Rom und Zeichnungen von Borromini in der Wiener Hofbibliothek. In: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes*. 1911, vol. 5, pp. 111-141.

PONENTE, Nello et al. Michelangelo Pop. In: *Marcatre. Notiziario di cultura contemporanea*. 1964, num. 6-7, pp. 125-131.

PORTOGHESI, Paolo. *Borromini: architettura come linguaggio*. Roma-Milano: Bozzi-Electa editrice, 1967.

PORTOGHESI, Paolo. *Bernardo Vittone, un architetto tra Illuminismo e Rococò*. Roma: Edizioni dell'Elefante, 1966.

PORTOGHESI, Paolo. Introduzione. In: ALBERTI, Leon Battista. *L'architettura (De re aedificatoria)*. ORLANDI, Giovanni (testo latino e trad.). Milano: Il Polifilo, 1966, pp. XI-LVI.

PORTOGHESI, Paolo. *Roma barocca*. Roma: Bestetti, 1966.

PORTOGHESI, Paolo. Mostra critica delle opere michelangiolesche al Palazzo delle Esposizioni in Roma. In: *L'Architettura cronache e storia*. 1964, num. 104, pp. 81-91.

PORTOGHESI, Paolo. L'impegno delle nuove generazioni. Introduzione. In: BANDERA, Antonio et al (a cura di). *Aspetti dell'arte contemporanea. Rassegna internazionale architettura-pittura*.

scultura-grafica. L'Aquila, Castello Cinquecentesco, 28 luglio-6 ottobre 1963. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1963, pp. 255-263.

PORTOGHESI, Paolo. Dal Neorealismo al Neoliberty. In: *Comunità*. 1958, num. 65, pp. 69-79.

PRAMPOLINI, Enrico. L'‘atmosfera struttura’. Basi per un’architettura futurista. In: *Noi*. 1918, num. 2-4, p. 14.

QUARONI, Ludovico. Una città eterna: quattro lezioni da 27 secoli. In: *Urbanistica. Rivista trimestrale dell'Istituto Nazionale di Urbanistica*. 1959, num. 27, pp. 6-73.

QUILCI, Vieri. *L'architettura sovietica contemporanea*. Rocca San Casciano: Cappelli, 1965.

RAGGHIANTI, Carlo L. Sant’Elia, il Bibbiena del Duemila. In: *Critica d’Arte*. 1963, vol. 10, num. 56, pp. 1-22.

RAGGHIANTI, Carlo L. *Mondrian e l’arte del XX secolo*. Milano: Edizioni di Comunità, 1962.

RAGGHIANTI, Carlo L. I Carracci e la critica d’arte nell’età barocca. In: *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia*. 1933, vol. 31, pp. 65-74.

RAFFA, Piero. Studi sulla ‘morte dell’arte’. In: *Nuova Corrente. Rivista di letteratura*. 1962, num. 27, pp. 29-63.

Rassegna sovietica. Rivista trimestrale di cultura. 1967, num. 1, 3.

Rassegna sovietica. Rivista trimestrale di cultura. 1966, num. 1, 2, 4.

Rassegna sovietica. Rivista trimestrale di cultura. 1965, num. 2.

READ, Herbert E. Disponibilità totale. *Marcatre. Notiziario di cultura contemporanea*. 1967, num. 34-36, pp. 21-23.

READ, Herbert E. *Art and Industry. The principles of industrial design*. London: Faber & Faber, 1934.

ROGERS, Ernesto N. et al. *L’utopia della realtà. Un esperimento didattico sulla tipologia della Scuola Primaria*. Bari: Leonardo da Vinci, 1965.

ROSCI, Marco. *Il trattato di architettura di Sebastiano Serlio*. Milano: ITEC, 1966.

ROSENBERG, Harold. *Arshile Gorky*. Milano: Rizzoli, 1962.

ROSENBERG, Harold. *La tradizione del nuovo*. Milano: Feltrinelli, 1964 [1959].

ROSSI, Aldo. Introduzione. In: BOULLÉE, Étienne-Louis. *Architettura: saggio sull’arte*. ROSSI, Aldo (trad. it.) [sulla base della trascrizione pubblicata da ROSENAU, Helen, 1953]. Padova: Marsilio, 1967, pp. 7-48.

ROSSI, Aldo. *L'architettura della città*. Padova: Marsilio, 1966.

ROSSI, Aldo. *Contributo al problema dei rapporti tra tipologia edilizia e morfologia urbana: esame di un'area di studio di Milano con particolare attenzione alle tipologie edilizie prodotte da interventi privati*. Milano: ILSES, 1964

ROTH, Alfred. *La nouvelle architecture présentée en 20 exemples*. Zurich: Girsberger, 1940.

RYKWERT, Joseph. Gregotti-Banham. In: *Domus*. 1967, num. 451.

SABATINI, Angelo. La ‘morte dell’arte’ in Hegel e la critica come momento costitutivo della poesia contemporanea. In: *De Homine*. 1963, num. 5–6, pp. 482–500.

SAMONÀ, Giuseppe. *L’urbanistica e l’avvenire della città negli Stati europei*. Bari: Laterza, 1967 [1959].

SAMONÀ, Giuseppe. Il problema urbanistico dell’intervento nei centri storici. In: *Siprauno*. 1966, num. 6, pp. 72–83.

SANGUINETI, Edoardo. Intervento per Burri. In: *Marcatre. Notiziario di cultura contemporanea*. 1964, num. 6–7, pp. 162–166.

SANSONI TUTINO, Novella. *Scuola e territorio: considerazioni sulla ricerca per un piano di sviluppo della scuola nel comprensorio bolognese*. Bari: De Donato, 1966.

SARTRE, Jean-Paul. *Che cos’è la letteratura?* Milano: Il Saggiatore, 1960 [1947–1948].

SASSO, Gennaro. *Passato e presente nella storia della filosofia*. Bari: Laterza, 1967.

SCAMOZZI, Vincenzo. *Taccuino di viaggio da Parigi a Venezia (14 marzo-11 maggio 1600)*. BARBIERI, Franco (ed. e commento). Venezia-Roma: Istituto per la collaborazione culturale, 1959.

SCHMARROW, August. *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*. Leipzig: Hiersemann, 1894.

SCHÜRENBERG, Lisa. *Die kirchliche Baukunst in Frankreich zwischen 1270 und 1380*. Berlin: Klinkhardt & Biermann, 1934.

SCULLY, Vincent. Introduction. In: VENTURI, Robert. *Complexity and contradiction in Architecture*. New York: The Museum of Modern Art, 1966, pp. 11–16.

SCULLY, Vincent. *Louis I. Kahn*. Milano: Il Saggiatore, 1963 [1962].

SERLIO, Sebastiano. *Tutte l’opere d’architettura, et prospetiva, di Sebastiano Serlio bolognese... Con la aggiunta delle inventioni di cinquanta porte... Diviso in sette libri. Con un indice copiosissimo... raccolto da m. Gio. Domenico Scamozzi vicentino*. Venetia: Appresso Giacomo de’ Franceschi, 1619.

- SEDLMAYR, Hans. *Perdita del centro. Le arti figurative del 19. e 20. secolo come sintomo e simbolo di un'epoca*. Torino: Borla, 1967 [1948].
- SEDLMAYR, Hans. *La rivoluzione dell'arte moderna*. Milano: Garzanti, 1961 [1955].
- SEDLMAYR, Hans. *Kunst und Wahrheit: zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*. Hamburg: Rowohlt, 1958.
- SEDLMAYR, Hans. *Johann Bernard Fischer von Erlach*. Wien: Herold, 1956.
- SEDLMAYR, Hans. *Die Architektur Borrominis*. München: Piper, 1939.
- SEDLMAYR, Hans; BAUER, Hermann. *Rococò*, in *Enciclopedia universale dell'arte*. Vol. 11. Venezia; Roma: Istituto per la collaborazione culturale, 1963, coll. 623-670.
- SEKLER, Eduard F. *Wren and his place in European Architecture*. London: Faber and Faber, 1956.
- SHARP, Dennis. *Modern Architecture and Expressionism*. London: Longman, 1966.
- SHEARMAN, John K. G. *Mannerism*. Harmondsworth: Penguin Books, 1967.
- SMITH, Earl B. *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press, 1956.
- SMITHSON, Alison e Peter. Banham's bumper book on brutalism. In: *The Architects' Journal*. 1966, vol. 144, fasc. 26, p. 1590.
- SOLMI, Renato. Introduzione. In: BENJAMIN, Walter. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. SOLMI, Renato (trad. e introd.). Torino: Einaudi, 1962, pp. IX-XXXVIII.
- SUMMERSON, John. *Inigo Jones*. Harmondsworth: Penguin Books, 1966.
- SUMMERSON, John. *Architecture in Britain 1530 to 1830*. Harmondsworth: Penguin Books, 1963.
- SUSANI, Giuseppe (a cura di). *Scienza e progetto*. Padova: Marsilio, 1967.
- TAFURI, Manfredo. Architettura, 'town-design'. In: *Città, "D'Ars Agency"*. 1967, num. 36-37, pp. 4-9.
- TAFURI, Manfredo. Jacopo Barozzi da Vignola e la crisi del Manierismo a Roma. In: *Bollettino CISA Andrea Palladio*. 1967, vol. 9, pp. 385-398.
- TAFURI, Manfredo. *L'architettura del Manierismo nel '500 europeo*. Roma: Officina edizioni, 1966.
- TAFURI, Manfredo. La poetica borrominiana: mito, simbolo e ragione. In: *Palatino. Rivista romana di cultura*. 1966, fasc. 3-4, pp. 184-193.

TAFURI, Manfredo. *La cattedrale di Amiens*. Firenze: Sadea Sansoni 1965.

TAUT, Bruno (Hrsg.). *Frühlicht. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens (1920-1922)*. Berlin: Ullstein, 1963.

TAUT, Bruno. *Der Weltbaumeister. Architektur-Schauspiel für symphonische Musik*. Hagen in Westf.: Folkwang-Verlag, 1920.

TAUT, Bruno. *Die Auflösung der Städte, oder die Erde eine gute Wohnung, oder auch: Der Weg zur Alpinen Architektur*. Hagen in Westf.: Folkwang-Verlag, 1920.

TAUT, Bruno. *Alpine Architektur*. Hagen in Westf.: Folkwang-Verlag, 1919.

TAUT, Bruno et al. *Die Stadtkrone*. Jena: Diederichs, 1919.

TENTORI, Francesco. Le editrici di architettura e il rinnovamento delle università. In: *L'Architetto. Bollettino del Consiglio nazionale degli architetti*. 1967, fasc. 4, pp. 16-19.

TENTORI, Francesco. *D'où venons-nous? Qui sommes-nous? Où allons nous?* In: BANDERA, Antonio et al. (a cura di). *Aspetti dell'arte contemporanea. Rassegna internazionale architettura-pittura-scultura-grafica*. L'Aquila, Castello Cinquecentesco, 28 luglio-6 ottobre 1963. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1963, pp. 264-273.

The planning of a New Town: data and design based on a study for a New Town of 100.000 at Hook, Hampshire. London: London County Council, 1961.

THELEN, Heinrich. *Francesco Borromini: die Handzeichnungen*. Vol. 1 [Zeitraum von 1620-32]. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1967.

TZARA, Tristan. *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*. Torino: Einaudi, 1964.

ULIVI, Ferruccio. *Galleria di scrittori d'arte*. Firenze: Sansoni, 1953.

URBANI, Giovanni. Il silenzio della critica. In: *I problemi di Ulisse, 47. Le vie della critica*. Firenze: Sansoni, 1962, pp. 111-116.

URBANI, Giovanni. Difficoltà di linguaggio nella critica d'arte contemporanea. In: *Terzo programma. Quaderni trimestrali*. 1961, num. 4, pp. 246-250.

VÁROSS, Marian. La funzione assiologica della critica d'arte. In: *Marcatre. Notiziario di cultura contemporanea*. 1967, num. 34-36, pp. 23-25.

VON ERLACH, Johann B. F. *Entwurf einer historischen Architectur...* Wien: Selbstverl. D.Verf., 1721.

VENTURI, Robert. *Complexity and contradiction in Architecture*. New York: The Museum of Modern Art, 1966.

- WEBER, Max. *Il metodo delle scienze storico-sociali*. Torino: Einaudi, 1958.
- WEISS, Peter. *La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat, rappresentati dai filodrammatici di Charenton, sotto la guida del marchese di Sade* [dramma in due atti]. Torino: Einaudi, 1967 [1964].
- WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria della letteratura*. Bologna: Il Mulino, 1965 [1949].
- WHIFFEN, Marcus (ed.). *The History, Theory and Criticism of Architecture*. In: *Papers from the 1964 AIA-ACSA Teacher Seminar, Cranbrook*. Cambridge: MIT Press, 1965.
- WINCKELMANN, Johann J. *Monumenti antichi italiani*. In: PFISTER, Federico (a cura di). *Il bello nell'arte: scritti sull'arte antica*. Torino: Einaudi, 1943.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus* e *Quaderni 1914-1916*. Torino: Einaudi, 1964.
- WITTKOWER, Rudolf. La letteratura palladiana in Inghilterra. In: *Bollettino CISA Andrea Palladio*. 1965, vol. 7, fasc. 2, pp. 126-152.
- WITTKOWER, Rudolf. *Principî architettonici nell'età dell'Umanesimo*. Torino: Einaudi, 1964 [1949].
- WITTKOWER, Rudolf. Il 'Pre-neopalladianesimo' in Inghilterra. In: *Bollettino CISA Andrea Palladio*. 1960, vol. 2, pp. 77-79.
- WITTKOWER, Rudolf. I. Sviluppo stilistico dell'architettura palladiana. II. Diffusione dei modi palladiani in Inghilterra. In: *Bollettino CISA Andrea Palladio*. 1959, vol. 1, pp. 61-69.
- WITTKOWER, Rudolf. Piranesi's 'Parere sull'architettura'. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*. 1938-1939, vol. 2, pp. 147-58.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Concetti fondamentali della storia dell'arte: la formazione dello stile nell'arte moderna*. Milano: Longanesi, 1953 [1915].
- WRIGHT, Frank L. *Architettura organica: l'architettura della democrazia*. GATTO, Alfonso; VERONESI, Giulia (a cura di). Milano: Muggiani, 1945 [1939].
- ZANDER, Giuseppe. Le invenzioni architettoniche di Giovanni Battista Montano milanese (1534-1621). In: *Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura*. 1962, num. 49-50, pp. 1-30.
- ZANDER, Giuseppe. Le invenzioni architettoniche di Giovanni Battista Montano milanese (1534-1621). In: *Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura*. 1958, num. 30, pp. 1-21.
- ZERI, Federico. *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*. Torino: Einaudi, 1957.
- ZEVI, Bruno. Verso una semiologia architettonica. In: *L'Architettura cronache e storia*. 1968, num. 147, pp. 562-563.

ZEVI, Bruno. Povertà della filologia. In: *L'Architettura cronache e storia*. 1967, num. 146, pp. 492-493.

ZEVI, Bruno. Alla ricerca di un ‘codice’ per l’architettura. In: *L'Architettura cronache e storia*. 1967, num. 145, pp. 422-423.

ZEVI, Bruno. *La storia come metodologia del fare architettonico*. ZEVI, Bruno (proluzione) [Aula Magna dell’Università di Roma, 18 dicembre 1963]. Roma: Litografia Marves, 1966.

ZEVI, Bruno. History as a Method of Teaching Architecture. In: WHIFFEN, Marcus (ed). *The History, Theory and Criticism of Architecture. Papers from the 1964 AIA-ACSA Teacher Seminar, Cranbrook*. Cambridge: MIT Press, 1965, pp. 11-21.

ZEVI, Bruno. Introduzione: attualità di Michelangiolo architetto. In: PORTOGHESI, Paolo; ZEVI, Bruno (a cura di). *Michelangiolo architetto*. Torino: Einaudi, 1964, pp. 11-27.

ZEVI, Bruno. L’opera architettonica di Michelangiolo nel quarto centenario della morte. In: *L'Architettura cronache e storia*. 1964, num. 99, pp. 654-712.

ZEVI, Bruno. Michelangiolo in prosa. In: *L'Architettura cronache e storia*. 1964, num. 99, pp. 650-651.

ZEVI, Bruno. Visualizzare la critica dell’architettura. In: *L'Architettura cronache e storia*. 1964, num. 103, pp. 2-3.

ZEVI, Bruno. Il futuro del passato in architettura. In: *L'architettura cronache e storia*. 1963, num. 98, pp. 578-579.

ZEVI, Bruno. Attraverso, ma oltre ‘De Stijl’. In: *L'Architettura cronache e storia*. 1962, num. 83, pp. 290-291.

ZEVI, Bruno. *Pretesti di critica architettonica*. Torino: Einaudi, 1960.

ZEVI, Bruno. Il rinnovamento della storiografia architettonica. *Atti del seminario di storia dell’arte, Pisa-Viareggio*, 1-15 luglio 1953 [estratto da *Annali della Scuola normale superiore di Pisa*. 1953, vol. 22, fasc. 1-2, pp. 62-79]. Firenze: Vallecchi, 1954.

ZEVI, Bruno. *Poetica dell’architettura neoplastica*. Milano: Tamburini, 1953.

ZEVI, Bruno. *Architettura e storiografia*. Milano: Tamburini, 1951.

ZEVI, Bruno. *Storia dell’architettura moderna*. Torino: Einaudi 1950.

ZORZI, Giangiorgio. *I disegni delle Antichità di Andrea Palladio*. Venezia: Neri Pozza, 1959.

Filmografia

RICHTER, Hans. *Rhythmus* 21. 1921. Disponibile in: <https://www.youtube.com/watch?v=239pHUy0FGc> [visualizzazione: 13 dicembre 2021].

Contributi orali e dattiloscritti

AYMONINO, Carlo. *L'edificio e l'ambiente; premesse alla progettazione*. Bozze delle dispense del corso di Composizione dell'Iuav, 1967.

BATTISTI, Eugenio. *Simboli e allegorie in Borromini* [contributo orale]. BATTISTI, Eugenio. Il simbolismo in Borromini. In: *Studi sul Borromini. Atti del convegno promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca*. Roma, 1967, vol. 1. Roma: De Luca, 1970, pp. 229-284.

HIBBARD, Howard. Maderno and Borromini [contributo orale]. HIBBARD, Howard. Borromini e Maderno. In: *Studi sul Borromini. Atti del convegno promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca*. Roma, 1967, vol. 1. Roma: De Luca, 1970, pp. 497-503.

SAMONÀ, Giuseppe; SAMONÀ, Alberto. *Relazione generale del progetto per l'edifizio dei nuovi uffici della Camera dei Deputati* [dattiloscritto], 1966-1967.

Aggiornamenti e modifiche alla seconda edizione italiana (1970)**Addizioni:**

ASOR ROSA, Alberto. L'uomo, il poeta. In: *Angelus Novus*. 1965, num. 5-6, pp. 1-30.

CACCIARI, Massimo. Sulla genesi del pensiero negativo. In: *Contropiano. Materiali marxisti*. 1969, fasc. 1, pp. 131-200.

DAL CO, Francesco. *Hannes Meyer e la 'venerabile scuola' di Dessau*. In: DAL CO, Francesco (a cura di). *Hannes Meyer, Architettura o rivoluzione. Scritti 1921-1942*. Padova: Marsilio, 1969, pp. 18-56.

DE MICHELIS, Marco; VENTURI, Marco. La via urbanistica al Socialismo. In: *Contropiano. Materiali marxisti*. 1969, fasc. 1, pp. 259-269

FORTINI, Franco. Due avanguardie. In: BARBATO, Andrea et al. *Avanguardia e neo-avanguardia*. Milano: Sugar editore, 1966, pp. 9-21.

FORTINI, Franco. *Verifica dei poteri*. Milano: Il Saggiatore, 1965.

GARRONI, Emilio. *Semiotica ed Estetica*. Bari: Laterza, 1968.

KRAISKI, Giorgio. *Le poetiche russe del Novecento: dal simbolismo alla poesia proletaria*. Bari: Laterza, 1968.

MORPURGO-TAGLIABUE, Guido. I problemi di una semiologia architettonica. In: *Bollettino CISA Andrea Palladio*. 1968, vol. 10, pp. 283-309.

QUILICI, Vieri. *L'architettura del Costruttivismo*. Bari: Laterza, 1969.

TAFURI, Manfredo. Per una critica dell'ideologia architettonica. In: *Contropiano. Materiali marxisti*. 1969, fasc. 1, pp. 31-80.

Sostituzioni:

Fig. 1 (da Inigo Jones, 1744) sostituita con:

KIRCHER, Athanasius. *Ars magna lucis et umbrae in decem libros digesta...* Romae: sumptibus Hermanni Scheus, 1646.

Figg. 16, 17 (da Giacomo Quarenghi) sostituite con:

ANGLEY, Batty; ANGLEY, Thomas. *Gothic Architecture improved by rules and proportions, in many grand designs*. London: John Millan, 1747.

Fig. 18 (da Ledoux, 1804) sostituita con

PHILIPS, Jan Caspar. *Verzaameling van alle de huizen en prachtige gebouwen langs de Keizers en Heere-grachten der stadt Amsteldam... (Grachtenboek)*. Amsterdam: Uitgeverij Minerva, 1967 [1768].

Rimozioni:

TAFURI, Manfredo. *La cattedrale di Amiens*. Firenze: Sadea Sansoni 1965.

Aggiornamenti e modifiche alla terza edizione italiana (1973)

Addizioni:

PASQUALOTTO, Giangiorgio. *Avanguardia e tecnologia. Walter Benjamin, Max Bense e i problemi dell'estetica tecnologica*. Roma: Officina edizioni, 1971.

Aggiornamenti e modifiche alla quarta edizione italiana (1976)**Addizioni:**

- AYMONINO, Carlo. *Il significato delle città*. Roma-Bari: Laterza, 1975.
- CIUCCI, Giorgio et al. *La città americana dalla guerra civile al New Deal*. Roma-Bari: Laterza, 1973.
- ECO, Umberto. *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*. Milano: Bompiani, 1968.
- HINES, Thomas S. *Burnham of Chicago. Architect and planner*. New York: Oxford University Press, 1974.
- ZEVI, Bruno. *Il linguaggio moderno dell'architettura. Guida al codice anticlassico*. Torino: Einaudi, 1973.

Sostituzioni:

- TAFURI, Manfredo. *L'architettura del Manierismo nel '500 europeo*. 1966, sostituito con:
- TAFURI, Manfredo. *L'architettura dell'Umanesimo*. Bari: Laterza, 1972.
- MORPURGO-TAGLIABUE, Guido. *I problemi di una semiologia architettonica*. 1968, sostituito con:
- GARRONI, Emilio. *Progetto di semiotica*. Roma-Bari: Laterza, 1972.

Aggiornamenti e modifiche alla quinta edizione italiana (1980)**Sostituzioni:**

Fig. 7 (da William Chambers, 1763) sostituita con:

WHITNEY, Geoffrey. *A Choice of Emblemes and other Devises for the moste parte gathered out of sundrie writers...* Leyden: In the house of Christopher Plantyn, by Francis Raphelengius, 1586.

Fig. 8 (da William Chambers, 1763) sostituita con:

MORRIS, Robert. *Rural Architecture, consisting of regular designs of Plans and Elevations for Buildings in the Country...* London: At his House in Hyde Park Street, Grosvenor Square, 1750 [già presente nella bibliografia della prima edizione].

Fig. 12 (da Jean François de Neufforge, 1772) sostituita con :

MONTANO, Giovanni Battista. *Li Cinque Libri di Architettura di Gio. Battista Montani Milanese.* Roma: da Gio. Jacomo de Rossi, 1691 [già presente nella bibliografia della prima edizione].

Aggiornamenti e modifiche alla prima edizione nella Biblioteca Universale Laterza (1986)

Sostituzioni:

Fig. di copertina (da un progetto accademico di Franco Purini e Laura Thermes, progetto di ristrutturazione dei Lungotevere a Roma, 1966-67) sostituita con:

PERUZZI, Baldassarre. *Studio di facciata* [probabilmente da WURM, Heinrich. *Baldassare Peruzzi: Architekturzeichnungen. Tafelband.* Tubingen: E. Wasmuth, 1984].

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

- ASOR ROSA, Alberto. Critica dell'ideologia ed esercizio storico = Critique of ideology and historical practice. In: *Casabella*. 1995, voll. 619–620 [GREGOTTI, Vittorio, a cura di. *Il progetto storico di Manfredo Tafuri = The historical project of Manfredo Tafuri*], pp. 28–33.
- BEDON, Anna; BELTRAMINI, Guido; BURNS, Howard (a cura di). *Questo. Disegni e studi di Manfredo Tafuri per la ricostruzione di edifici e contesti urbani rinascimentali = Dessins et études de Manfredo Tafuri pour la restitution d'édifices et de contextes urbains de la Renaissance*. Catalogo della mostra, Vicenza, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio – Parigi, Istituto Italiano di Cultura, 22 marzo–10 aprile 1995. Vicenza: Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, 1995.
- BENEVOLO, Leonardo. *Storia dell'architettura moderna*. 2 voll. Bari: Editori Laterza, 1960.
- BIRAGHI, Marco. *Progetto di crisi. Manfredo Tafuri e l'architettura contemporanea*. Milano: Christian Marinotti Edizioni, 2005.
- BONELLI, Renato; BRUSCHI, Arnaldo; MALTESE, Corrado; TAFURI, Manfredo. *Scritti rinascimentali di architettura*. Milano: Il Polifilo, 1978.
- BRATTON, Denise L.; PASSERINI, Luisa; TAFURI, Manfredo. History as Project: An Interview with Manfredo Tafuri. In: *ANY. Architecture New York*. 2000, num. 25–26 [DE SOLÀ-MORALES, Ignasi (ed.). *Being Manfredo Tafuri: Wickedness, Anxiety, Disenchantment*], pp. 10–70.
- BURNS, Howard. Tafuri e il Rinascimento = Tafuri and the Renaissance. In: *Casabella*. 1995, voll. 619–620 [GREGOTTI, Vittorio, a cura di. *Il progetto storico di Manfredo Tafuri = The historical project of Manfredo Tafuri*], pp. 114–121.
- CAPPONI, Marco. Build by writing. Manfredo Tafuri from *I miti della ragione* to *Teorie e storia*. In: GUERRERO, Salvador; MEDINA WARBURG, Joaquín (eds.). *Built and Thought. European and transatlantic Correspondence in the Historiography of Architecture*. Proceedings of the 3rd AhAU International Congress. Madrid, 1–3 June 2022. Paterna–Valencia: 2022, pp. 314–329.
- CAPPONI, Marco. Back to the Sources. Manfredo Tafuri's *Teorie e storia dell'architettura* (1968) between Project and Work in Progress. In: *Histories of Postwar Architecture*. 2020, vol. IV, num. 7 [HÉLÈNE, Jannière; SCRIVANO, Paolo (ed.). *Committed, Politicized, or Operative: Figures of Engagement in Criticism from 1945 to Today*], pp. 35–74.
- CIUCCI, Giorgio. Gli anni della formazione = The formative years. In: *Casabella*. 1995, voll. 619–620 [GREGOTTI, Vittorio, a cura di. *Il progetto storico di Manfredo Tafuri = The historical project of Manfredo Tafuri*], pp. 12–25.
- DAL CO, Francesco; TAFURI, Manfredo. *Architettura contemporanea*. Milano: Electa, 1976.
- DE SOLÀ-MORALES, Ignasi. Beyond the Radical Critique. Manfredo Tafuri and Contemporary Architecture. In: *ANY. Architecture New York*. 2000, num. 25/26 [DE SOLÀ-MORALES, Ignasi (ed.). *Being Manfredo Tafuri: Wickedness, Anxiety, Disenchantment*], pp. 56–60.
- FRANCHINI, Alberto. L'Istituto Universitario di Architettura di Venezia come università produttiva. In: ROSSI, Piero O. (a cura di). *Bruno Zevi e la didattica dell'architettura*, atti delle giornate di studi. Roma, Facoltà di Architettura di Valle Giulia, 8–9 novembre 2018. Macerata: Quodlibet, 2019, pp. 143–153.

FROMMEL, Christoph L. Recordações dos anos de colaboração amigável com Manfredo Tafuri = Memories of years of friendly collaboration with Manfredo Tafuri. In: D'AGOSTINO, Mario et al. (eds.). *Manfredo Tafuri. Seus leitores e suas leituras. Actas del Seminario Internacional (Sao Paulo 2015)*. Sao Paulo: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2018, pp. 214–247.

KEYVANIAN, Carla. Manfredo Tafuri: from the Critique of Ideology to Microhistories. In: *Design Issues*. 2000, vol. 16, num. 1, pp. 3–15.

LEACH, Andrew. *Crisis on Crisis, or Tafuri on Mannerism*. Basel: Standpunkte, 2017.

LEACH, Andrew. *Manfredo Tafuri. Choosing History*. Ghent: A&S/books, 2007.

LIERNUR, Jorge F. Posiciones controversiales: la tensión centro-periferia en la obra de Manfredo Tafuri. In: PÉREZ ESCOLANO, Víctor; PLAZA, Carlos (coords.). *Manfredo Tafuri: desde España*. Vol. 1. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, Junta de Andalucía, 2020, pp. 185–211.

LIERNUR, Jorge F. Para entender la mirada de Tafuri sobre la arquitectura en América Latina. Un estudio de sus posiciones en torno al paradigma centro-periferia. In: TAFURI, Manfredo et al. *Tafuri en Argentina*. Santiago: Ediciones ARQ, 2019, pp. 148–173.

LLORENS, Tomás. Manfredo Tafuri: Neo-Avant-Garde and History. In: *Architectural Design*. 1981, num. 6–7 [PORPHYRIOS, Demetri, ed. *On the Methodology of Architectural History*], pp. 83–95.

MORRESI, Manuela M. Il Rinascimento di Tafuri. In: DI MARINO, Orlando (a cura di). *Manfredo Tafuri. Oltre la storia*. Napoli: Clean, 2009, pp. 27–51.

PÉREZ ESCOLANO, Víctor. Manfredo Tafuri en España, Manfredo Tafuri en español. Una crónica particular. In: PÉREZ ESCOLANO, Víctor; PLAZA, Carlos (coords.). *Manfredo Tafuri: desde España*. Vol. 1, Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, Junta de Andalucía, 2020, pp. 31–108.

PÉREZ ESCOLANO, Víctor; PLAZA, Carlos. Escritos de Manfredo Tafuri (1959–1994 [2014]). In: PÉREZ ESCOLANO, Víctor; PLAZA, Carlos (coords.). *Manfredo Tafuri: desde España*. Vol. 1, Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, Junta de Andalucía, 2020, pp. 11–40.

PÉREZ ESCOLANO, Víctor; PLAZA, Carlos (coords.). *Manfredo Tafuri: desde España*. 2 voll. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, Junta de Andalucía, 2020.

PLAZA, Carlos. Manfredo Tafuri, Italia Nostra y la conservación activa del patrimonio (1957–1964): la búsqueda de una ‘nuova dimensione’ para la arquitectura y la ciudad históricas. In: PÉREZ ESCOLANO, Víctor; PLAZA, Carlos (coords.). *Manfredo Tafuri: desde España*. Vol. 1. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, Junta de Andalucía, 2020, pp. 342–393.

PURINI, Franco. Un'amicizia asimmetrica. In: CARPENZANO, Orazio (a cura di). *Lo storico scellerato. Scritti su Manfredo Tafuri*. Macerata: Quodlibet, 2019, pp. 45–54.

PURINI, Franco. *Luogo e progetto*. Roma: Magma, 1976.

ROSA, Federico. *Progetto e critica dell'urbanistica moderna: i primi passi di attività di Manfredo Tafuri, 1959–1968*. 2 voll. Tesi di laurea magistrale. Università Iuav di Venezia, 2003.

SAGGIO, Antonino. Recensione di *Il progetto storico di Manfredo Tafuri = The historical project of Manfredo Tafuri*, a cura di Vittorio Gregotti. *Casabella*. 1995, voll. 619–620. In: DOMUS. 1995, num. 773, pp. 103–104.

SALERNO, Luigi; SPEZZAFERRO, Luigi; TAFURI, Manfredo. *Via Giulia: una utopia urbanistica del '500*. Roma: Staderini, 1973.

SHERER, Daniel. Tafuri's Renaissance: Architecture, Representation, Transgression. In: *Assemblage*. 1995, num. 28, pp. 34–45.

TAFURI, Manfredo et al. *Tafuri en Argentina*. Santiago: Ediciones ARQ, 2019.

TAFURI, Manfredo. *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*. Torino: Einaudi, 2002, rist. 2015 [1986].

TAFURI, Manfredo. *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*. Torino: Einaudi, 1992.

TAFURI, Manfredo. Non c'è critica, solo storia. Richard Ingersoll intervista Manfredo Tafuri = There is no criticism, only history. Richard Ingersoll interviews Manfredo Tafuri. In: *Design Book Review*. 1986, num. 9, pp. 8-11 [Ripubblicata in: *Casabella*. 1995, voll. 619-620. GREGOTTI, Vittorio, a cura di. *Il progetto storico di Manfredo Tafuri = The historical project of Manfredo Tafuri*, pp. 96-99].

TAFURI, Manfredo. *Teorie e storia dell'architettura*. Roma; Bari: Editori Laterza, 1986.

TAFURI, Manfredo. *Giulio Romano architetto e pittore. Istituto Universitario di Architettura – Venezia, Dipartimento di Storia dell'Architettura. Corso di storia dell'architettura 2A, a.a. 1985-1986, prof. Manfredo Tafuri*. Presentazione del corso e bibliografie analitiche; con l'aggiunta di dispense a cura degli studenti del corso, p. 4. Università Iuav di Venezia, biblioteca di ateneo, in corso di catalogazione.

TAFURI, Manfredo. Architettura italiana, 1944-1981. In: ZERI, Federico (a cura di). *Storia dell'arte italiana. Parte seconda: Dal Medioevo al Novecento. Vol. 3: Il Novecento*. Torino: Einaudi, 1982, pp. 425-550.

TAFURI, Manfredo. Nature-Artifical: The Architecture of Franco Purini. In: *A + U. A monthly Journal of world Architecture and Urbanism*. 1980, num. 119, pp. 35-40.

TAFURI, Manfredo. *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*. Torino: Einaudi, 1980.

TAFURI, Manfredo. Discordant Harmony from Alberti to Zuccari. In: *Architectural Design*. 1979, vol. 49, num. 5-6 [RYKWERT, Joseph, ed. *Profile 21: Leon Battista Alberti*], pp. 36-44.

TAFURI, Manfredo. I mercati della cultura = The Culture Markets. In: *AMC. Architecture-Mouvement-Continuité*. 1976, num. 39, pp. 64-68 [Ripubblicata in: *Casabella*. 1995, voll. 619-620. GREGOTTI, Vittorio, a cura di. *Il progetto storico di Manfredo Tafuri = The historical project of Manfredo Tafuri*, pp. 36-45].

TAFURI, Manfredo. L'Architecture dans le Boudoir: The language of criticism and the criticism of language. In: *Oppositions. A Journal for Ideas and Criticism in Architecture*, 1974, num. 3, pp. 37-62.

TAFURI, Manfredo. *Storia dell'ideologia antiurbana. Istituto Universitario di Architettura – Venezia. Istituto di Storia dell'Architettura. Corso di Storia dell'Architettura 1A/2A, prof. Manfredo Tafuri. Anno accademico 1972-1973*. Università Iuav di Venezia, biblioteca di ateneo, DEPIUAV B0034.

TAFURI, Manfredo. *Teorie e storia dell'architettura*. Bari: Editori Laterza, 1970² [1968].

TAFURI, Manfredo. *L'architettura dell'Umanesimo*. Bari: Editori Laterza, 1969.

TAFURI, Manfredo. Rinascimento. In: *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica. Vol. 5*. Roma: Istituto editoriale romano, 1969, pp. 173-232.

TAFURI, Manfredo (a cura di). Progetti di architettura. In: *Palatino. Rivista romana di cultura*. 1968, vol. XII, num. 2, pp. 225-227.

- TAFURI, Manfredo. Le strutture del linguaggio nella storia dell'architettura moderna. In: CANELLA, Guido et al. *Teoria della progettazione architettonica*. Bari: Dedalo libri, 1968, pp. 13-30.
- TAFURI, Manfredo. *Teorie e storia dell'architettura*. Bari: Editori Laterza, 1968.
- TAFURI, Manfredo. Borromini in Palazzo Carpegna. Documenti inediti e ipotesi critiche. In: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*. 1967, num. 79-84, pp. 85-107.
- TAFURI, Manfredo. Inediti borrominiani. In: *Palatino. Rivista mensile di arte, letteratura e cultura varia*. 1967, num. 3, pp. 255-262.
- TAFURI, Manfredo. *L'architettura del Manierismo nel '500 europeo*. Roma: Officina edizioni, 1966.
- TAFURI, Manfredo. *La cattedrale di Amiens*. Firenze: Sadea Sansoni, 1965.
- TAFURI, Manfredo. *L'architettura moderna in Giappone*. Bologna: Cappelli, 1964.
- TAFURI, Manfredo. *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*. Milano: Edizioni di Comunità, 1964.
- WURM, Heinrich. *Baldassare Peruzzi: Architekturzeichnungen. Tafelband*. Tubingen: E. Wasmuth, 1984.

CREDITI FOTOGRAFICI

Figura 1. Copertina di TAFURI, Manfredo. *Teorie e storia dell'architettura*. Bari: Editori Laterza, 1968. Riproduzione dell'Autore.

Figura 2. Copertina di TAFURI, Manfredo. *Teorie e storia dell'architettura*. Roma-Bari: Editori Laterza, 1986. Riproduzione dell'Autore.

Figura 3. Baldassarre Peruzzi. Studio di facciata. Roma (?). Penna e seppia, 148 x 204 mm. Firenze, GDSU, 424 Ar.

César Saldaña Puerto

<https://orcid.org/0000-0001-6408-052X>
cesar.saldana@upc.edu

Arquitecto, doctorando y profesor asociado en el Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura y Técnicas de Comunicación; Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB); Universitat Politècnica de Catalunya Barcelona Tech (UPC).

Guillem Aloy Biblioni

<https://orcid.org/0000-0003-2165-9341>
guillem.aloy@upc.edu

Arquitecto, doctorando y profesor investigador en el Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura y Técnicas de Comunicación; grupo de investigación ACC - Arquitectura, Ciutat i Cultura; Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB); Universitat Politècnica de Catalunya Barcelona Tech (UPC).

Antoni Ramon Graells

<https://orcid.org/0000-0003-1329-4450>
antoniramon@upc.edu

Doctor arquitecto y profesor titular del Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura y Técnicas de Comunicación; grupo de investigación ACC - Arquitectura, Ciutat i Cultura: Arquitectura i Ciutat; Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB); Universitat Politècnica de Catalunya Barcelona Tech (UPC).

Fecha de Recepción
16 · Junio · 2021

Fecha de Aceptación
16 · Abril · 2022



93

Défense de l'Architecture y la dialéctica ideológica del movimiento moderno: Karel Teige y Le Corbusier, 1920-1930

Défense de l'Architecture and the Ideological Dialetics of the Modern Movement:
Karel Teige and Le Corbusier, 1920-1930

César Saldaña Puerto
Guillem Aloy Biblioni
Antoni Ramon Graells
Universitat Politècnica de Catalunya

Resumen:

Situándose en los ‘felices’ años veinte, un período que se debatía entre las secuelas de la Gran Guerra y la esperanza de un mundo nuevo, el presente artículo revisita la conocida controversia entre Karel Teige y Le Corbusier en torno al Mundaneum como síntoma paradigmático de una ruptura anunciada, tratando de contextualizar ambas posturas. La arquitectura ocultaba la grieta entre las dos pulsiones, potencialmente incompatibles, que Colin Rowe detectara en el Movimiento Moderno: otorgar «a la arquitectura la pureza impersonal de una técnica» y hacerla portadora «de un contenido más intangible: el espíritu de la época». El artículo examina los ensayos que motivaron esta controversia y otros escritos relacionados, considerando, por un lado, las continuidades entre el esteticismo de juventud de Le Corbusier y su concepción del rol del arquitecto y, por otro, la evolución de Teige hacia el poetismo y el recrudecimiento de su crítica al capitalismo con posterioridad a 1929. La mirada crítica a este episodio se complementa con la correspondencia personal entre sus protagonistas, conservada en la Fundación Le Corbusier, y con un examen de la relación entre Le Corbusier y Alexander Vesnin y entre Teige y Hannes Meyer. El sueño internacionalista y utópico de los años veinte daría paso, después de 1929, a una verdadera *Realpolitik*.

Palabras clave: 1920-1930; Le Corbusier; Karel Teige; Alexander Vesnin; Hannes Meyer.

Abstract:

Set in the «Roaring Twenties», a period that was torn between the aftermath of the Great War and the hope of a new world, this article revisits the well-known controversy between Karel Teige and Le Corbusier around the Mundaneum as a paradigmatic symptom of a rupture foretold, trying to contextualize both positions. Architecture hid the split between the two potentially incompatible drives that Colin Rowe detected in the Modern Movement: bestowing «architecture with the impersonal purity of a technique» and making it the carrier «of a more intangible content: the Spirit of the Age». The paper examines the articles that motivated this controversy and other related writings, considering, on the one hand, the continuities between Le Corbusier's early aestheticism and his conception of the role of the architect, and on the other, Teige's evolution towards poetism and the upsurge of his critique of capitalism after 1929. The critical review of this episode is complemented with the personal correspondence between its protagonists preserved in the Le Corbusier Foundation, and by an examination of the relationship between Le Corbusier and Alexander Vesnin, and between Teige and Hannes Meyer. The internationalist and utopian dream of the 1920s would give way, after 1929, to a full-blown *Realpolitik*.

Keywords: 1920-1930; Le Corbusier; Karel Teige; Alexander Vesnin; Hannes Meyer.

Acto I. Afinidades iniciales

¿Debía ser la arquitectura un arte o una ciencia? ¿Podía «la condición intelectual, social y técnica de nuestra época»¹ conducir a la ansiada objetividad? El camino basado en el progreso técnico había llegado a un «caballeroso acuerdo con la gran abstracción histórica» hegeliana. La «colosal fantasía», en palabras de Rowe, en que incurrió la primera generación ortodoxa consistiría en haber simulado una síntesis prematura, antes de que las condiciones materiales de las que esta debía brotar fuesen una realidad efectiva²; lo que derivaba en «la falta de correlación entre la práctica composicional y su explicación»³ y en contradicciones como la de una arquitectura ‘industrial’, pero ejecutada artesanalmente. El debate entre Le Corbusier y Karel Teige traslució con claridad las dos pulsiones en pugna en los inicios del movimiento moderno: una primaba las ‘condiciones materiales tecnológicas’; la otra, una ‘síntesis sustentada en preceptos estéticos’.

Antes de su viaje con Jaroslav Seifert a París en junio de 1922, Teige ya destacaba como precoz animador de la escena

vanguardista de Praga⁴. En 1921 publicó dos ensayos seminales de la nueva vanguardia checa: «Novym smérem» [«En una nueva dirección»] y «Novi vytvarná generace» [«La nueva generación creativa»], dando lugar a la llamada «disputa de las generaciones»⁵. En aquellos ensayos, Teige consideraba que el expresionismo, el cubismo y el realismo espiritualista checo (entre otros –ismos), constituían un avance limitado a la forma. El refinado sentimentalismo de los pintores de la vanguardia precedente –tales como Jan Zrzavý, a quien, no obstante, dedicó un monográfico en 1923– constituyan remanentes de la vieja cultura artística elitista, artificiosa y cerrada a las masas⁶. En «Nové umění proletárské» [«Nuevo arte proletario»] (1922), Teige apuntaba hacia la disolución del concepto tradicional de arte, proponiendo una nueva ‘manera de hacer’ comprometida con la realidad cotidiana⁷. Ya entonces, su contacto con grupos constructivistas –que estrecharía hacia 1925– le animó a explicitar una «teoría de la arquitectura como ciencia»⁸, considerando la cuestión social indisoluble de los problemas estéticos (fig. 1).

Tanto Teige como Le Corbusier eran lectores voraces y encontramos afinidades

¹ Walter Gropius cit. de: ROWE, Colin. *Neo-clasicismo y arquitectura moderna I*. En: Rowe, Colin. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978, p. 124.

² Ivi, pp. 124-126.

³ Ivi, p. 129.

⁴ SRP, Karel. Teige in the Twenties. En: DLUHOSCH, Eric; ŠVÁCHA, Rostislav (eds.). *Karel Teige/1900-1951*. Cambridge: MIT Press, 1999, pp. 12-13.

⁵ DACEVA, Rumjana. Appendix: Chronological overview. En: DLUHOSCH, Eric; ŠVÁCHA, Rostislav (eds.). *Karel Teige/1900-1951*. Cambridge: MIT Press, 1999, p. 351.

⁶ SRP, Karel. Teige in the twenties. Op. cit. (n. 4), pp. 14-15.

⁷ Ibidem.

⁸ GRANELL, Enric. Prólogo. En: TEIGE, Karel. *Anti-corbusier*. Barcelona: Edicions UPC, 2008, pp. 5-18.

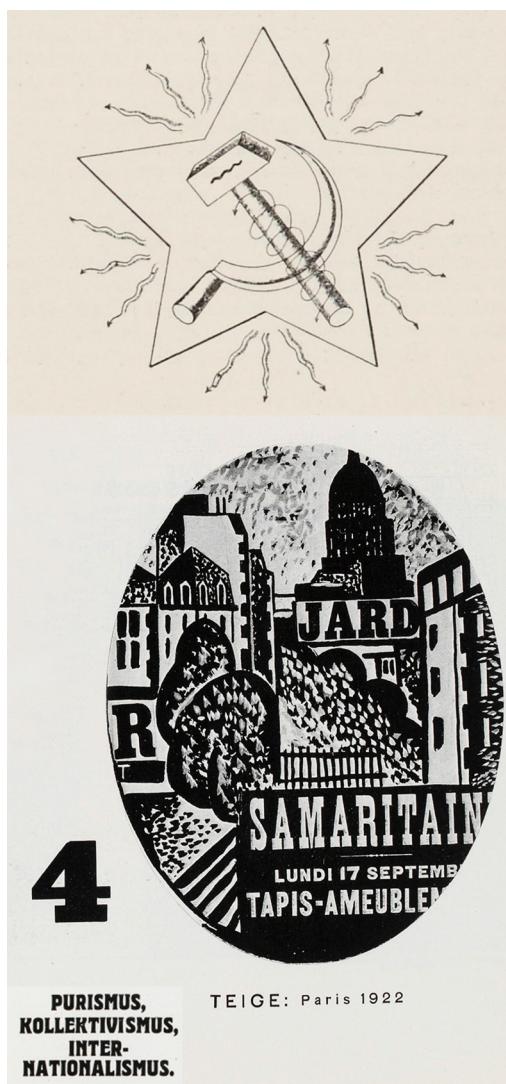


Figura 1. Arriba: Ilustración (emblema comunista) para el artículo: «Nové Umění Proletáské» [«Nuevo arte proletario»]. Devětsil. 1922, p. 18. Abajo: París 1922. Ilustración del artículo «Die Moderne Čechische Kunst». En: Život. 1922, p. 175.

en sus lecturas: ambos conocían bien las tradiciones del arte occidental (en especial, del Renacimiento⁹ y las vanguardias de preguerra). Sin embargo, Teige estuvo tempranamente influido por Hegel, Marx¹⁰ y las tradiciones anarquistas, lo que le llevó a concebir el surgimiento de una nueva sociedad mediado por la cultura de masas, mientras que el joven Jeanneret asentó su acercamiento a las ideas modernas en el esteticismo de *L'Art de demain: Vers l'harmonie intégrale* (Henry Provansal, 1904) o *Les grands initiés* (Édouard Schuré, 1907)¹¹, libros donde los artistas aparecen como «élite sacerdotal de iniciados»¹² encargada de mediar entre los medios tecnológicos y el espíritu de la época. Una actitud mística en torno al arte, partícipe del elitismo esteticista que Teige rechazase en los manifiestos programáticos del Devětsil, nutrió el acercamiento de Le Corbusier a la estética del ingeniero (fig. 2). En palabras de Provansal:

«C'est à ce moment seulement que l'artiste suscitant par l'image son rêve individualiste, proclamera l'organe par quoi s'exprimera le Verbe. Le grand mystère qui enveloppe l'humanité et que ne pourra jamais expliquer l'homme de science [...]»¹³.

⁹ DACEVA, Runjana. Appendix. Op. cit. (n. 5) p. 349; TURNER, Paul. The Beginnings of Le Corbusier's Education, 1902-07. En: *The Art Bulletin*. 1971, vol. 53, n.º 2, pp. 214-224.

¹⁰ SRP, Karel. Teige in the twenties. Op. cit. (n. 4), pp. 14-22.

¹¹ TURNER, Paul. The Beginnings of Le Corbusier's Education. Op. cit. (n. 9), pp. 217-223.

¹² Ibidem.

¹³ PROVENSAL, Henry. *L'Art de demain: Vers l'harmonie intégrale*. París: Perrain, 1904, p. 8. «Solo entonces el artista, despertando su sueño individualista a través de la imagen, proclamará el órgano a través del cual se expresará la Palabra. El gran misterio que envuelve a la humanidad y que el hombre de ciencia nunca podrá explicar [...]». Traducción de los autores. Véase también: EPSTEIN-PLIOUCHTCH, Marina. Le Corbusier and Alexander Vesnin. En: *The Journal of Architecture*. 2002, vol. 7, n.º 1, p. 58.

Figura 2. Arriba: Henry Provansal, «Projet onirique (tombeau pour un poète)», 1901. Abajo: François Garas, «Temple à la Pensée, dédié à Beethoven, visions du temple, clair de lune».



Teige conoció a Le Corbusier y a Amédée Ozenfant –también al dadaísta Man Ray– en París en 1922 e iniciaron correspondencia. Aunque la pintura purista no le atrajo¹⁴, su vertiente arquitectónica le influyó poderosamente, por encontrar en ella «un movimiento que parecía haber sido creado por un ingeniero utilizando la producción industrial moderna»¹⁵. Durante buena parte de los años veinte, encontramos en las revistas editadas por Teige, como *Zivot* y *Starba*, una doble presencia: «por un lado las teorías puristas de *L'Esprit Nouveau* [y] por el otro, las teorías del constructivismo»¹⁶ (fig. 3). Sin embargo, la importancia atribuida por Teige al purismo decaerá a partir de la fundación del poetismo con Vítěslav Nezval en 1924.

Es llamativo que las ideas que Teige criticara posteriormente ya se encontraran en textos como «Purisme», donde Ozenfant-Jeanneret defienden el uso de trazados reguladores, la sección áurea y la geometría como fuente atemporal de certezas estéticas¹⁷ (fig. 4). En su reseña de *Vers une Architecture*, Teige enfatiza la estética del ingeniero frente a la lección de Roma:

«[LC] Je příliš Francouzem (ačkoliv z konservativní strany je mu vytýkáno, že ,koncipuje v duchu německém), než aby zapřel tradiční základ, klasicistní harmonii, a nedovolával se příkladů v historii. Ale

¹⁴ SRP, Karel Teige in the twenties. Op. cit. (n. 4), p. 21.

¹⁵ ŠVÁCHA, Rostislav. Before and After the Mundaneum. En: DLUHOSCH, Eric; ŠVÁCHA, Rostislav (eds.). *Karel Teige/1900-1951*. Cambridge: MIT Press, 1999, p. 124.

¹⁶ GRANELL, Enric. Prólogo. Op. cit. (n. 8), p. 9.

¹⁷ OZENFANT, Amédée; JEANNERET, Charles-Édouard. «Purisme». En: *L'Esprit Nouveau*. 1921, n.º 4, p. 380.



je příliš vědomě moderním [...] než aby propůjčoval estetické spekulaci dogmaticky absolutní platnosti: přímka a kubus, jež jsou mu základními elementy, nejsou mu nezbytnými schematy a ukazuje správně krásu produktů technických, které se vyznačují matematickými, elastickými křivkami¹⁸.

Teniendo en cuenta que Teige criticará duramente en 1932 la reformulación del Plan Voisin en la Ville Radieuse, también sorprende que cuando Le Corbusier publicó *Urbanisme* (1925), Teige lo considerase un «plan sistemático», síntesis «de las exigencias económicas, sociales e higiénicas», así como «del método europeo [ciudades-jardín-descentralización] con el americano [city-geometría, densidad]»¹⁹. En aquel entonces, Teige no reparó en lo que aquellas operaciones de revalorización del suelo implicaban desde el punto de vista de la lucha de clases, e incluso elogió la «regla del espíritu clásico», superadora «del lastre de ciento cincuenta años de individualismo que pesan sobre nuestra generación»²⁰. Teige aún no vinculaba la ‘revolución urbanística’ del barón Haussmann a la contrarrevolución

¹⁸ TEIGE, Karel. *Nové architektuře*. Poznámky na okraj knihy *Vers une architecture* od Le Corbusier Saugniera. En: *Stavba*. 1923-1924, n.º II, p. 183. «[LC] Es demasiado francés (aunque los partidos conservadores le reprochan que concibe su trabajo con espíritu alemán) para impugnar la base tradicional, la armonía clasicista y no recurrir a los ejemplos de la historia. Partenón, Roma antigua, el Trianón. Sin embargo, en conciencia, es demasiado moderno [...] como para prestar de forma dogmática la validez absoluta a la especulación estética: la recta y el cubo que representan para él los elementos básicos, no son esquemas imprescindibles y destaca correctamente la belleza técnica caracterizada por las líneas curvas matemáticas y elásticas». Traducción al castellano: TEIGE, Karel. Hacia la nueva arquitectura. En: TEIGE, Karel. *Anti-corbusier*. Barcelona: Edicions UPC, 2008, p. 30.

¹⁹ TEIGE, Karel. *Urbanismo*. En: TEIGE, Karel. *Anti-corbusier*. Barcelona: Edicions UPC, 2008, pp. 33, 38.
²⁰ Ivi, p. 43.

²¹ TEIGE, Karel. La ciudad radiante. En: TEIGE, Karel. *Anti-corbusier*. Barcelona: Edicions UPC, 2008, pp. 151-156.

²² ŠVÁCHA, Rostislav. «Before and After the Mundaneum». Op. cit. (n. 15), p. 122. TEIGE, Karel. *Máquinas para habitar*. En: TEIGE, Karel. *Anti-corbusier*. Barcelona: Edicions UPC, 2008, pp. 61, 63.

de Napoleón III –como sí haría, de manera similar a Walter Benjamin, en 1932²¹–. Atendiendo a su reseña de «Obyvací stroje» [«Máquinas para habitar»], parece claro que Teige cifraba sus esperanzas utópicas en la disolución de las estructuras tradicionales –como la familia–, diluida en los Immueble-villas. Aunque sí advertía, tras loar las casas en serie, que «la moderna casa mecánica no es seguramente ni un castillo ni un palacio»²².

Meses antes de su viaje a Moscú, Teige publica «Konstruktivismus a likvidace ‘umění’ [El constructivismo y la liquidación del arte]» (1925), donde declara que «no hay valores eternos en el arte»:

«Rozumíme-li uměním prostě produkty, které přesně odpovídají určité materielní nebo spirituální potřebě, které jsou satisfakcí člověka, celé komplexní bytosti, v tom smyslu tedy je umění věčné [...] ale z toho neplynne, že bylo by vždy jí potřeba tabulových obrazů, symfonických orkestrů a literatury [...] Člověk s moderní senzibilitou pocituje nedostatečnost dosavadního umění [...] Základním rysem moderního ducha

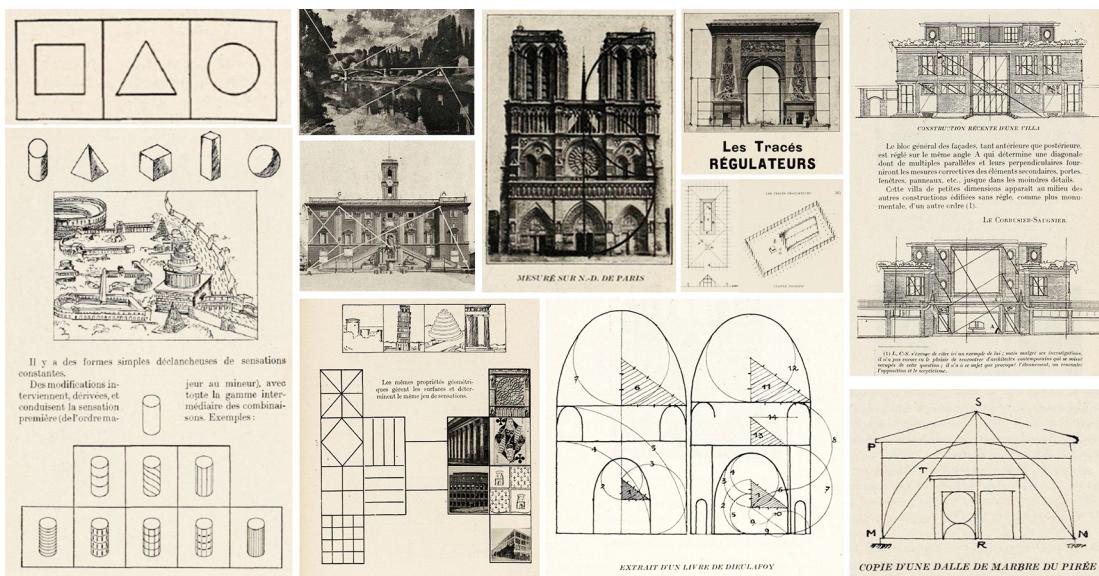


Figura 4. Recopilación de ilustraciones de trazados reguladores a partir de las ilustraciones de Le Corbusier en *L'Esprit Nouveau*. 1920, n.º 1, pp. 44, 47-48, 55-56, y *L'Esprit Nouveau*. 1921, n.º 5, pp. 74, 79-83.

je skepse proti každému dogmatu, každé absolutní platnosti, každé věčné hodnotě»²³.

A pesar de haber formulado la problemática moderna en términos afines, comenzaba a evidenciarse que Teige y Le Corbusier buscaban su resolución en caminos opuestos.

Acto II. El punto de inflexión

Las disensiones internas del movimiento moderno se hicieron explícitas en la Weißenhofsiedlung (Stuttgart, 1927), donde se construyen y exhiben los primeros prototipos de vivienda moderna, y en el primer CIAM (La Sarraz, 1928), cuya celebración estuvo incentivada por la polémica resolución del concurso para el Palacio de la Sociedad de Naciones (1927) –interpretada como intento fallido de establecer la arquitectura moderna como expresión del progreso y la democracia²⁴–. Frampton interpretó los proyectos de Le Corbusier y de Hannes Meyer para este concurso como exponentes del ideal «humanista» y del «utilitarista», respectivamente²⁵. «Mundaneum» y los artículos que Teige publicase a raíz de la

visita de Le Corbusier a Praga en 1928 deben leerse en este contexto.

Estando Le Corbusier en Praga, la revista *Rozpravy Aventina* invita a Teige a realizarle una entrevista que nunca se materializó:

«Po do končení nadmíru oficielního kongresu federace pro interektuální spolupráci, korporace přifařené k Společnosti Národní, stal se Le Corbusier v Praze osobou nejsoukromější a nebylo vůbec pomyšlení klásti mu otázky a vyzpovídati jej v neúprosném pořadu předem sestaveného dotazníku»²⁶.

Y por ello, en lugar de la transcripción de la inexistente entrevista, Teige escribe una especie de *compte-rendu* en el que, tras describir «la Praga nueva» como «ciudad alemana repulsiva», Le Corbusier afirma que la arquitectura moderna checa:

«není na štěstí ve stylu die neue Sachlichkeit, na nějž stůne Německo [...] Zápasite ještě příliš s technikou [...]»²⁷.

El condescendiente Le Corbusier descrito por Teige (fig. 5) tantea un acercamiento a

²³ TEIGE, Karel. Konstruktivismus a likvidace umění. En: *Disk*. 1925, n.º 2, pp. 4-5. «Si por arte entendemos productos que responden precisamente a determinadas necesidades materiales o espirituales, que satisfacen al ser humano en toda su complejidad, entonces el arte es en este sentido eterno [...] pero de esto no se sigue que siempre vaya a haber necesidad de pintura de caballete, orquestas sinfónicas y literatura. [...] El hombre moderno siente la insuficiencia del arte contemporáneo. [...] El rasgo básico de la mente moderna es el escepticismo sobre todo dogma, toda validez absoluta y todos los valores eternos». Traducción de los autores en base a la traducción inglesa: TEIGE, Karel. Constructivism and the liquidation of art. En: BENSON, Timothy O.; FORGÁCS, Éva (eds.). *Between Worlds*. Cambridge: MIT Press, 2002, p. 585.

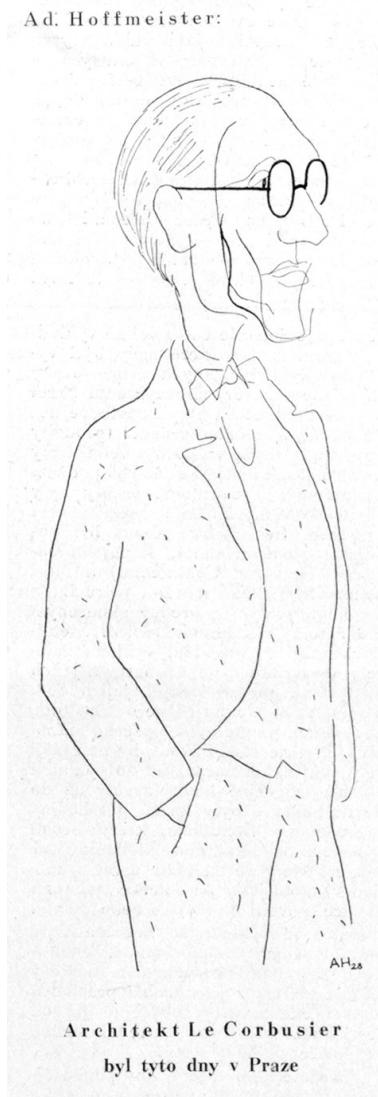
²⁴ TEIGE, Karel. Le Corbusier y Ginebra. En: TEIGE, Karel. *Anti-corbusier*. Barcelona: Edicions UPC, 2008, pp. 65-68.

²⁵ FRAMPTON, Kenneth. The Humanist v. the Utilitarian Ideal. En: *Architectural Design*. 1968, vol. 38, n.º 3, pp. 134-136.

²⁶ TEIGE, Karel. Le Corbusier v Praze. En: *Rozpravy Aventina*. 1928, n.º 4, p. 31. «Después del altamente oficial congreso de la federación para la cooperación intelectual, una corporación adherida a la Sociedad de Naciones, Le Corbusier se volvió una persona de lo más reservada y no cabía ni la más remota posibilidad de formularle preguntas y de hacerle confesas dentro del orden de un cuestionario elaborado de antemano». Traducción al castellano: TEIGE, Karel. Le Corbusier en Praga. Notas polémicas. En: TEIGE, Karel. *Anti-corbusier*. Barcelona: Edicions UPC, 2008, p. 78.

²⁷ Ivi, p. 31. «No va por suerte en la línea de la *neue Sachlichkeit* [nueva objetividad] de la que Alemania está enferma. Hay intentos que me interesan, aunque no siempre me entusiasman [...] aún luchan demasiado con la técnica [...]. Traducción al castellano: Ivi, pp. 80-81.

Figura 5. Caricatura de Le Corbusier realizada por Adolf Hoffmeister para ilustrar el *compte-rendu* de Teige: «Le Corbusier v Praze». En: *Rozpravy Aventina*. 1928, vol. 4, n.º 4, p. 31.



los poetistas y, así, recordando la «acusación» de Nezval de que su arquitectura era «simplemente» poesía, afirma:

«Neodvážil jsem se tak prostě a kratce prohlásiti architektonickou tvorbu za poesii: vykládal jsem totéž mnoha slovy a jaksi nepřímo: vy mi nyní dodáváte odvahy a vím, že máte pravdu»²⁸.

El *compte-rendu* suscitó que la prensa checa –*Styl* y *Vecer*– acusara a Teige de dejarse convencer por Le Corbusier, «representante típico» de la «tesis arquitectónico-artística». En respuesta, Teige reproduce y amplía el *compte-rendu* en «Polemické výklady» [«Notas polémicas»], donde replica que, aunque coincide con Le Corbusier en situar el comienzo de la arquitectura moderna en «los constructores franceses» y no en los «juegos formalistas del Jugendstil», no puede estar del todo de acuerdo con la definición de arquitectura expresada en aquella entrevista o en *Une maison - Un Palais*. Y añade: «Nepopíráme, že Le Corbusierovy domy ve Stuttgartu jsou krásné, lyrické, poetické: málo nás zjímá, jsou-li díly uměleckými»²⁹.

En «Mundaneum», publicado en el mismo número de *Stavba*, el tono se recrudece. El proyecto, concebido para complementar la sede de la Sociedad de Naciones, fue un encargo de Paul Otlet, documentalista e internacionalista utópico belga. Otlet había

²⁸ Ivi, p. 31. «No me he atrevido a denominar la creación arquitectónica de forma tan simple y corta como poesía: explicaba lo mismo en muchas palabras y como si fuera indirectamente: usted me da ahora valor y sé que tiene razón». Traducción al castellano: Ivi, p. 82.

²⁹ TEIGE, Karel. Polemické výklady. En: *Stavba*. 1929, n.º VII, p.110. «No negamos que las casas de Le Corbusier en Stuttgart sean bellas, líricas y poéticas: poco nos interesa si son obras artísticas». Traducción al castellano: TEIGE, Karel. Le Corbusier en Praga. Notas polémicas. En: TEIGE, Karel. *Anti-corbusier*. Barcelona: Edicions UPC, 2008, p. 85.

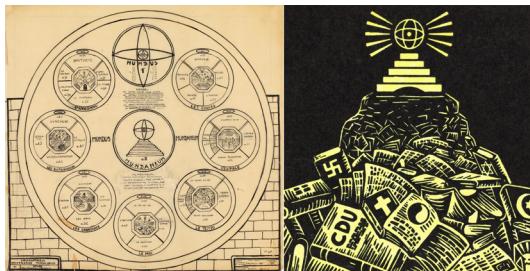


Figura 6. Dibujos sobre el Mundaneum como faro de la humanidad. Izq.: Paul Otlet, «Monde», 1935. Dcha.: Igor Platounoff, «Mundaneum», 1938.



Figura 7. Arriba: Paul Otlet, «Vers l'Aurore», 1938. Abajo: Maqueta del «Temple à la Pensée» de François Garras, expuesta en los años veinte en el Musée International de Otlet como «Monument allegorique du Mundaneum», s.f.

fundado, junto con Henri La Fontaine, una Unión de Asociaciones Internacionales que aspiró —sin éxito— a establecerse como rama cultural de la Sociedad de Naciones. Van Acker detalla cómo este fracaso estuvo motivado por el «carácter espiritualista de su proyecto positivista» y sus vínculos con figuras como Jean Delville, que además de pintor era «espiritista, esoterista, ocultista, masón, idealista» y «teósofo». Una amplia historiografía vincula las lecturas idealistas del joven Jeanneret (y, en particular, el libro de Schuré) con el Mundaneum como «trayectoria iniciática» e «imago mundi»³⁰ (figs. 6 y 7).

Teige comienza detallando el programa ideado por Otlet con la intención de mostrar su desmesurada artificialidad: Museo, Biblioteca, Archivo, Universidad e Instituto Mundiales; Sede de Asociaciones Internacionales y del Comité Olímpico; estadio, campos de deporte; jardín botánico, mineralógico; estación radiotelegráfica; barrio residencial, hotelero, universitario; aeródromo, estación ferroviaria, de autobús y puerto... Un monumento historicista a una «inteligencia universal» que Teige considera mitológica:

«bylo by tím, čím v historii byly Panathenaje, Bibliotheka a Muséon v Alexandrii, staré čínské encyklopédie, středověké kláštery, opatství a katedrály, pak university, pak Louvre a Escorial králů, Versailles a vřecky jeho analogie v ostatních královstvích [...]»³¹.

La pirámide del museo no tendría justificación funcional, sino monumental, estética: «especulaciones abstractas». Incluso su representación despierta «reminiscencias históricas desconcertantes», pareciéndose «sospechosamente» a la «arquitectura metafísica» de la antigüedad mesoamericana³². Al originarse en «una utopía no documentada casi con nada», el Mundaneum deriva un programa delirantemente monumental, evidenciando:

«[...] nezdar onech Le Corbusierových estetických a formalistických teorií, které se stanoviska konstruktivismu jsme vždy potírali: teorie o zlatém řezu, o geometrické proporcionalitě, zkrátka všech apriorních estetických formulí, dedukovaných z historických slohů formalisticky nazíraných a v naší době nedoložitelných a neudržitelných»³³.

30 VAN ACKER, César. GUILLEM ALÓY, Bibiloni. RAMÓN GRAELLS, Antoni. *Défense de l'Architecture y la dialéctica ideológica del movimiento moderno: Karel Teige y Le Corbusier, 1920-1930*. En: *TEMPORÁNEA. Revista de Historia de la Arquitectura*. 2022, n.º 3, pp. 92-127. e-ISSN: 2659-8426. ISSN: 2695-7736. https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2022.03.04

31 TEIGE, Karel. Mundaneum. En: *Stavba*. 1928-1929, n.º VII, p. 146. «[...] sería aquello que en la historia fueron Panathenas, Bibliotheka y Museo en Alejandría, enciclopedias chinas antiguas, monasterios, abadías y catedrales medievales, después las universidades, después El Louvre y El Escorial, Versalles y todos sus equivalentes en otros reinos [...]. Traducción al castellano: TEIGE, Karel. Mundaneum. En: TEIGE, Karel. *Anti-corbusier*. Barcelona: Ediciones UPC, 2008, p. 94.

32 Traducción al castellano: Ivi, pp. 101-102.

33 TEIGE, Karel. Mundaneum. Op. cit. (n.º 31), p. 153. «[...] el fracaso de aquellas teorías estéticas y formalistas de Le Corbusier que desde las posiciones del constructivismo siempre hemos impugnado: la teoría de la sección áurea, de la proporcionalidad geométrica, y en resumen de todas las fórmulas estéticas deducidas *a priori* de los estilos históricos contemplados de manera formalista e insostenibles en nuestro tiempo». Traducción al castellano: Ivi, p. 104.



Figura 8. Fotografía de Le Corbusier y Alexander Vesnin en Moscú en 1928.

Paradójicamente, Teige sigue considerando a Le Corbusier «el representante líder» de la arquitectura moderna, y le reclama que vuelva al «rumbo de la arquitectura científica técnica industrial»³⁴. La reacción fue inmediata: recriminándole su «miedo a los fantasmas», Le Corbusier pedía la publicación de su respuesta³⁵.

Entreacto I. Alexander Vesnin

*À Alexandre Vesnin,
fondateur du 'Constructivisme'*

Con esta dedicatoria empieza «Défense de l'Architecture», publicada en respuesta a Teige en *Musaion* (1931). En octubre de 1928, después de visitar Praga, la fase final del Centrosoyuz llevó a Le Corbusier a pasar tres semanas en Moscú. Allí conoció a Vesnin, con quien mantenía correspondencia desde principios de los años veinte³⁶ y, desde el primer momento, la simpatía fue mutua (figs. 8 y 9). El tono de sus cartas indica que Le Corbusier veía en Vesnin a una figura afín. Ambos tenían múltiples talentos, además de un trasfondo biográfico y artístico similar³⁷ –ambos comenzaron como artistas *art-nouveau*, atravesando una fase clasicista para blindarse de su influencia³⁸.

Resulta extraño que Le Corbusier considerase a Vesnin «fundador del constructivismo». A pesar de su relevancia, no puede decirse que Vesnin aspirase a liderar el movimiento. ¿Conocía Le Corbusier las complejidades de la escena soviética? En una de sus entrevistas en Praga, lamenta no hablar ruso³⁹. Es probable que sobreestimase algunas afirmaciones de Vesnin, cercanas a las suyas: «Debemos tomar de la herencia arquitectónica no lo transitorio o local, sino lo que tiene un significado eterno», o también: «la sencillez es un gran logro, es nuestro ideal. Pero la sencillez por la que debemos luchar es la de la sabiduría»⁴⁰.

Epstein-Plouchtch afirma que tanto Le Corbusier como Vesnin compartían un punto de vista «utópico», alejado de lo político, y suscribiendo el binomio «arquitectura y arte» antes que «construcción y vida»⁴¹. Sin embargo, esta afinidad puede no resultar evidente, ya que Vesnin no afirmó el papel preponderante de la arquitectura por escrito, sino en obras como la escenografía para *El hombre que fue jueves* (1923), protagonizada por la metrópolis⁴². Por citar un hito importante, en 1925 Vesnin participó en la exposición *5x5=25* –junto con Stepanova, Rodchenko, Popova y

³⁴ Traducción al castellano: Ivi, pp. 107-108.

³⁵ LE CORBUSIER. *Carta a Teige*. 4 de agosto de 1929. Fondation Le Corbusier, R3-5-57.

³⁶ CHINYAKOV, A.G. Druzhba Masterov. En: *Sovetskaya Arkhitektura*. 1969, vol. 18, pp. 133-142.

³⁷ EPSTEIN-PLIOUCHTCH, Marina. Le Corbusier and Alexander Vesnin. Op. cit. (n. 13), pp. 58-60.

³⁸ KHAN-MAGOMEDOV, S.O. *Alexander Vesnin and Russian Constructivism*. Londres: Lund Humphries, 1986, p. 15.

³⁹ HOFFMEISTER, Adolf. Aperitif's Le Corbusierem. En: *Rozprawy Aventina*. 1930-1931, vol. 6, n.º 7, p. 73.

⁴⁰ EPSTEIN-PLIOUCHTCH, Marina. Le Corbusier and Alexander Vesnin. Op. cit. (n. 13), p. 60.

⁴¹ Ibidem.

⁴² LODDER, Cristina. *Russian Constructivism*. New Haven: Yale University Press, 1983, p. 166.



Figura 9. Le Corbusier, dibujos enviados a Vesnin a principios de los años veinte.

Ekster—cuyo manifiesto rechazaba la pintura de caballete, expresando una postura cercana a la de Teige: el nuevo arte debía abstenerse de ser arte en el sentido tradicional⁴³. De hecho, la postura atemporal defendida por Le Corbusier —trazados reguladores, valor universal de la geometría, etc.— parece más cercana a la de los «racionalistas» rusos —Ladovski, Krinski— que preferían el concepto de «composición» al de «construcción» defendido por los constructivistas⁴⁴. No obstante, en 1928 —año en que, como señala Le Corbusier, Vesnin sería criticado por su alumno aventajado: Ivan Leonidov⁴⁵— Vesnin fundaba el grupo Oktyabr [Octubre] junto con otros artistas que se oponían tanto al ascenso del figurativismo realista de la AKhRR [Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria] como al industrialismo abstracto de los productivistas, situación entre dos frentes afín a la de Le Corbusier⁴⁶.

En aquel contexto, aunque Moisei Ginzburg llevaba desde 1926 difundiendo «diplomáticamente» las ideas de Le Corbusier desde MAO [Organización de Arquitectos de Moscú]⁴⁷, la posterior influencia del Centrosoyuz y la participación

de Le Corbusier en los debates urbanísticos soviéticos, polemizando contra los desurbanistas, precipitaron la puesta en cuestión de su figura en los círculos vanguardistas de la URSS. Después del crac de 1929, y ante lo que se percibía como el creciente conservadurismo de Occidente, la vanguardia soviética fue radicalizando la contraposición de su ideal colectivista (lo que Hannes Meyer denominaba la «proletarización del arquitecto») al individualismo de sus pares europeos⁴⁸. El mismo año que Teige, Lissitzky publicaba otra crítica al Mundaneum en *Stroitelnaya Promyshlennost*, titulada «Idoly i idolopoklonniki» [«Ídolos e idólatras»], donde escribía:

«Like all Western artists, [LC] feels compelled to be an absolute individualist, and to recognize nothing outside himself, because otherwise one might doubt his originality and because originality is the sensation that gives the measure of what is ‘new’»⁴⁹.

Las amargas batallas entre MAO, ASNOVA [Asociación de Nuevos Arquitectos], y la recién fundada VOPRA [Unión de los Arquitectos Proletarios de Rusia], salpicaron

43 Ivi, p. 27.

44 Ivi, p. 689.

45 LE CORBUSIER. *Défense de l'Architecture*. En: *L'Architecture d'Aujourd'hui*. 1933, n.º 10, p. 59 ; LE CORBUSIER. En defensa de la arquitectura. En: *El espíritu nuevo en arquitectura. En defensa de la arquitectura*. Murcia: COAT, 1983, p. 43.

46 HARRISON, Charles; WOOD, Paul (eds.). *Art in Theory 1900-1990*. Oxford; Cambridge: Blackwell, 1993, p. 465.

47 COOKE, Catherine. *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*. Nueva York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1993, p. 692.

48 Ivi, p. 706.

49 WOLIN, Judith. Le Corbusier and the Mystique of the USSR. En: *JSAH*. 1997, vol. 56, n.º 3, pp. 378-379. «Como todos los artistas occidentales, [LC] se siente obligado a ser un individualista absoluto y a no reconocer nada fuera de sí mismo, porque de lo contrario se podría dudar de su originalidad y porque la originalidad es la sensación que da la medida de lo ‘nuevo’». Traducción de los autores.

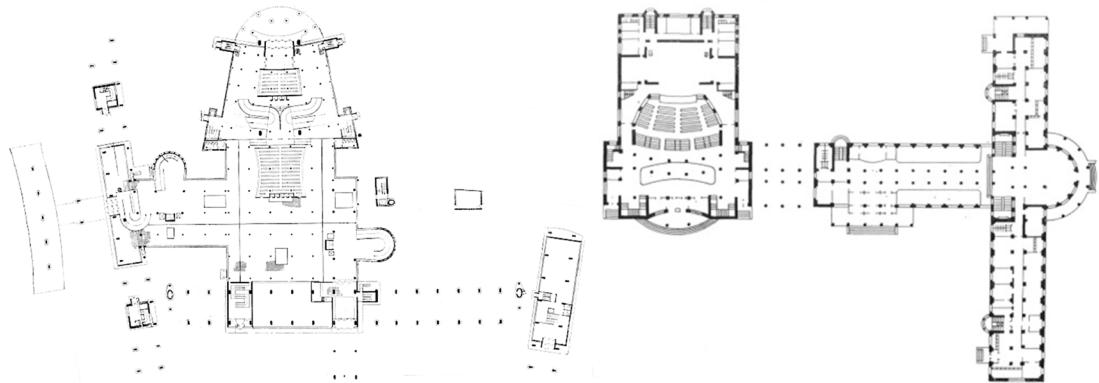


Figura 10. Izq.: Planta baja del Palacio del Centrosoyuz de Le Corbusier. Dcha.: Planta baja construida del Palacio de la Cultura de Likhachev Leonid Vesnin, Victor Vesnin y Alexander Vesnin.

a aquellos que, como Vesnin, aún mantenían el contacto con la vanguardia extranjera⁵⁰.

A las críticas netamente morales y colectivistas se sumaban reproches técnicos de eficacia, relacionados con la aplicación del primer plan quinquenal (1929-1933). La victoria de los academicistas bajo Stalin fue justificada en base a su mayor experiencia, mientras que arquitectos como Vesnin apenas contaban con obra construida⁵¹. Además, edificios como el Centrosoyuz ofrecían retos sin precedentes –como sucedió con el sistema de calefacción inventado por Le Corbusier⁵²– que retrasaban su ejecución.

Vesnin y Le Corbusier mantuvieron correspondencia hasta 1936, fecha en que este último envía una copia de *La Ville Radieuse* (1933) a Vesnin. En la URSS, la mala recepción de este libro no se debió exclusivamente a razones técnicas o estéticas. Bajo una foto de los levantamientos de extrema derecha ocurridos el 6 de febrero de 1934 en París, Le Corbusier escribió: «Le réveil de la propriété»⁵³. Ese mismo año, André Lurçat le acusaría de fascista en Moscú, siendo

la primera vez (pero no la última⁵⁴) que se le atribuía explícitamente esta actitud. En *Nejmenší byt [La vivienda mínima]* (1932)⁵⁵, refiriéndose a una «necesaria separación de las diversas facciones arquitectónicas del movimiento moderno», Teige ya lo había afirmado de manera algo más suave:

«The majority chooses to hide behind their ‘professional’ status, avoiding or ignoring politics, but without noticing that this way they fall prey to the most wretched kind of political influence: fascism (just as many obstinate practitioners are ostensibly scornful of theory, but in reality are effectively inspired by theories hundreds of years old), best exemplified by Le Corbusier’s book *Précisions* [1930]»⁵⁶.

Dada su reputación en la URSS, mantener el contacto con él podía resultar peligroso para Vesnin. Y, no obstante, en una fecha tan tardía como 1936, en pleno clima de persecución estalinista, Vesnin llegó a decir: «considero que muchas obras de Le Corbusier están al nivel de las de Brunelleschi»⁵⁷. Defendiendo

50 Ibidem.

51 Ivi, p. 378.

52 CHINYAKOV, A.G. Druzhba Masterov. Op. cit. (n. 36), p. 134.

53 LE CORBUSIER. *La ville radieuse*. Boulogne; Seine: L'Architecture d'Aujourd'hui, 1935, p. 23. «El despertar de la limpieza». Traducción de los autores.

54 Para un resumen de la historiografía a este respecto, ver: BROTT, Simone. The Le Corbusier Scandal, or, was Le Corbusier a Fascist?. En: *Journal of Comparative Fascist Studies*. 2017, n.º 6, pp. 196-227. Véase también: BAUDOUÏ, Rémi (ed.). Le Corbusier. 1930-2020. Polémiques, mémoire et histoire. París: Éditions Tallandier, 2020, donde se encuadra muy bien al personaje en la situación política y social del periodo de entreguerras.

55 TEIGE, Karel. *Nejmenší byt*. Praga: Václav Petr, 1932.

56 TEIGE, Karel. *The Minimum Dwelling*. DLUHOSCH, Eric (trad.). Cambridge: MIT Press, 2002, p. 13]. «La mayoría opta por esconderse detrás de su condición de ‘profesional’, evitando o ignorando la política, pero sin darse cuenta de que de esa manera cae presa de la influencia política más miserable: el fascismo (así como muchos practicantes obstinados desprecian ostensiblemente la teoría, pero en realidad están efectivamente inspirados en teorías de hace cientos de años), mejor ejemplificado por el libro de Le Corbusier *Précisions* [1930]». Traducción de los autores.

57 «Le Corbusier trató el espacio de una manera nueva e interesante: los espacios se interpenetran. Hemos aplicado este principio de espacio fluido en el Palacio de la Cultura». Traducción de los autores. EPSTEIN-PLIOUCHTCH, Marina. Le Corbusier and Alexander Vesnin. Op. cit. (n. 13), p. 69.

su Palacio de la Cultura, que debía mucho al Centrosoyuz (fig. 10), afirmó:

«Le Corbusier treated space in a new, most interesting manner—the spaces interpenetrate each other. We have applied this principle of fluid space in the Palace of Culture»⁵⁸.

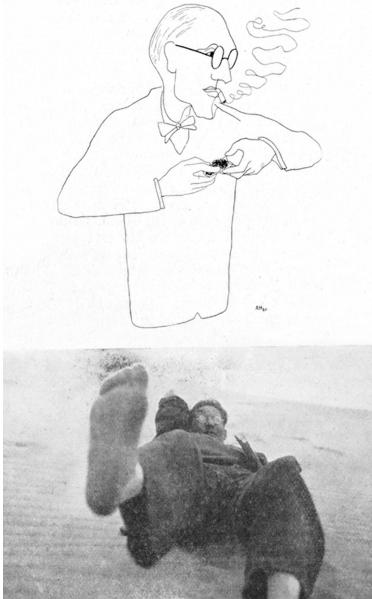
Le Corbusier no volvería a la URSS y, a pesar de sus esfuerzos, Vesnin no volvería a responderle.

Acto III. Distanciamiento

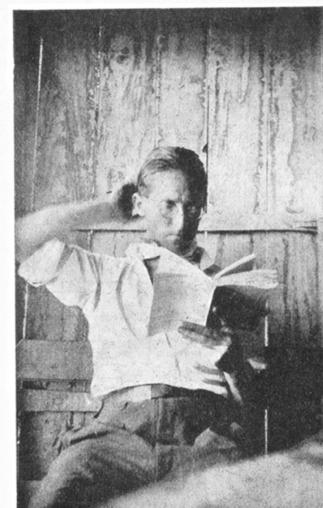
Siguiendo las indicaciones —órdenes— de Le Corbusier, Teige logra que *Musaison* publique en 1931 «Obrana architektury» [«En defensa de la arquitectura»], y aprovecha para contraatacar con una línea más agresiva que la de su amable carta del 30 de septiembre de 1929. La versión más conocida de este texto es la de *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1933), donde —dicho sea de paso— Le Corbusier, editor del monográfico, omite la respuesta de Teige. Esta «defensa» se publica bajo la forma de una carta a Teige, estructurada en dos actos, escritos en un viaje en tren «vía Moscú, mayo 1929» y «vía París» (fig. 11). Pero, de hecho, interpela directamente al lector ‘en defensa’ del Mundaneum. Le Corbusier defiende ‘su’ mirada arquitectónica como única posibilidad, dando a entender que Le Corbusier es arquitectura = L’Architecture c'est moi. El contexto se explica en una larga nota a pie de página, añadida en la reedición de 1933:

Figura 11. Arriba: Caricatura de Le Corbusier (liando un cigarrillo con un cigarrillo en la boca), 1930. Centro y Abajo: Dos fotos de Le Corbusier de viaje, con un libro en la mano.

A. Hoffmeister:



Le Corbusier si hoví



Le Corbusier čte

«Cet article, paru en 1929 à Prague dans *Stavba* [en realidad apareció en *Musaion* (1931)], est aujourd’hui émouvant [...] Que de trouble encore, plus que jamais»⁵⁹.

El viaje a Moscú para defender los planos definitivos del Centrosoyuz, cuya construcción debía ejecutarse a «una velocidad récord»⁶⁰, era lo suficientemente importante como para obligar al arquitecto a ausentarse de otras responsabilidades, como la construcción de la Villa Savoye. El ambiente era tenso. Por un lado, la fundación del CIAM había hecho visibles sus diferencias con el ala izquierda de los arquitectos alemanes; por otro, el academicismo triunfaba tanto en el concurso para el Palacio de la Sociedad de Naciones (1927) –un «insulto al mundo moderno»– como en el del Palacio de los Soviets (1931) –«¡[...] construido en Renacimiento italiano!», «victoria inesperada de los viejos»–. Finalmente, con el ascenso de Hitler al poder (1933) «toda arquitectura moderna queda proscrita, ¡considerada como manifestación comunista!»⁶¹. Y añade:

«entre les feux croisés de l’académisme et des extrémistes, depuis cinq années, je persiste dans cette unique déclaration: ‘Je suis architecte et urbaniste’ [...] La parole est aux plans. Les plans sont le dictateur:

technique des temps modernes et lyrisme de l’éternel cœur humain»⁶².

Aunque estos argumentos no parecen expresamente dirigidos a Teige, afirman dos ideas contrarias al poetismo: el principio de autoridad (de los planos, e indirectamente, del arquitecto); y el carácter atemporal («eterno») del lirismo.

En octubre de 1929, Le Corbusier parte a América del Sur embarcado en el transatlántico Massilia, ausentándose del segundo CIAM (Frankfurt), lo que no le impide «hacer sentir su presencia de una forma apabullante»: por un lado, con Pierre Jeanneret presenta el pabellón del jardinero en Poissy como modelo de vivienda mínima; por otro, hace coincidir la publicación del primer volumen de sus obras completas con el CIAM⁶³.

«Défense de l’Architecture» comienza denunciando que la *Neue Sachlichkeit* ha «matado» las palabras *baukunst* [arquitectura] y *kunst* [arte], reemplazándolas por *bauen* [construir] y *leben* [vida], de significado más vasto e impreciso. Le Corbusier recuerda a Teige que sus argumentos «son (en sus consideraciones objetivas) los míos propios», achacando al «postulado de anti-

59 LE CORBUSIER. *Défense de l’Architecture*. Op. cit. (n. 45), p. 39. «Este artículo, aparecido en 1929 en Praga, en *Stavba*, es hoy emocionante. [...] ¡Cuánta confusión todavía, más que nunca!». Traducción al castellano: LE CORBUSIER. En defensa de la arquitectura. Op. cit. (n. 45), p. 43.

60 Ivi, p. 44.

61 Ibidem.

62 Ivi, p. 45. «Entre los fuegos cruzados del academicismo y de los extremistas, desde hace cinco años persisto en esta única declaración: ‘soy arquitecto y urbanista’. [...] La palabra la tienen los planos. Los planos son el dictador: técnica de los tiempos modernos y lirismo del eterno corazón humano». Traducción al castellano: Ivi, p. 39.

63 QUETGLAS, Josep. *Les heures claires*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2009, p. 241.

subjetividad»⁶⁴ de Teige la razón última de toda su distorsión, y recriminándole decir «lo contrario de lo que piensa» y querer «mostrarse lo contrario de lo que es: poeta»⁶⁵. También aquí, Le Corbusier busca tender puentes con Teige, Nezval y Jaromír Kréčjar, apreciándolos:

«non pas par des discussions savantes et profondes sur le *Sachlich* de l'existence, mais par [...] cette impulsion – je dirais même ces ailes – qui soulèvent les gens bien nés au-dessus du terre-à-terre et leur permettent de discerner, de prévoir, de désigner la ligne 'en avant' de l'évolution»⁶⁶.

Considerándolos, como él mismo, ‘iniciados’, Le Corbusier les critica su mirada corta, excluyente, restrictiva e irracional; el «postulado de anti-subjetividad» derivaría en «le dilantettisme d'un romantisme nouveau, celui de la machine. [...] Je vous dirai donc, [...] qu'à mon avis, l'esthétique est une fonction fondamentale [sic] humaine»⁶⁷.

Para Le Corbusier, la *machine à habiter* suponía una revisión moral de «las verdaderas funciones de una casa». Esto, que en el contexto de un ataque a la academia podía tener un sentido «lapidario», entre

iguales –tal como Le Corbusier considera a Teige– conlleva preguntarse: «‘Pour habiter comment?’ Et je ne pose, ici, rien d'autre que la question de qualité. Je ne puis la trouver résolue que dans la composition»⁶⁸.

Le Corbusier no responde, realmente, a «cómo vivir», pero lo relaciona con una «calidad» que, según clarifica, es «plástica», propugnando el acto de componer, de ordenar, como rasgo característico de la labor del arquitecto, «car il ne faut pas confondre une armée avec une bataille. L'armée, ce sont les objets constituant la maison. La bataille c'est l'architecture de la maison»⁶⁹.

Acto seguido describe el Mundaneum, defendiendo el «lirismo arquitectónico» que «siempre ha existido en [su] arquitectura». El Pabellón de L'Esprit Nouveau (1925) ya se proponía como realización técnica y estética de un sistema arquitectónico ‘total’, abarcando desde el *objet-type*, al plan urbanístico de la Ville Contemporaine de 3 Millions d'Habitants y el Plan Voisin, pasando por la arquitectura del Immeuble-Villa. Un afán totalizador que en el proyecto de Otlet encontraba el terreno óptimo para desarrollarse.

⁶⁴ LE CORBUSIER. Défense de l'Architecture. Op. cit. (n. 45), p. 40. LE CORBUSIER. En defensa de la arquitectura. Op. cit. (n. 45), p. 46.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ivi, p. 41. «No por discusiones sabias y profundas sobre lo *Sachlich* [objetivo] [...], sino por [...] ese impulso –yo diría incluso esas alas– que elevan a las gentes bien nacidas por encima del cuerpo-a-tierra y les permiten discernir, prever, designar la línea 'hacia adelante' de la evolución». Traducción al castellano: Ivi, p. 47.

⁶⁷ Ibidem. «El dilettantismo de un nuevo romanticismo, el de la máquina [...] Le diré, pues [...] que en mi opinión la estética es una función humana fundamental». Traducción al castellano: Ibidem.

⁶⁸ Ivi, p. 42. «¿Para vivir cómo? Y sólo planteo aquí la cuestión de calidad. No puedo hallarla resuelta más que en la composición». Traducción al castellano: Ivi, p. 50.

⁶⁹ Ivi, p. 42. «Porque no hay que confundir un ejército con una batalla. El ejército son los objetos que constituyen la casa. La batalla es la arquitectura de la casa». Traducción al castellano: Ivi, p. 51.

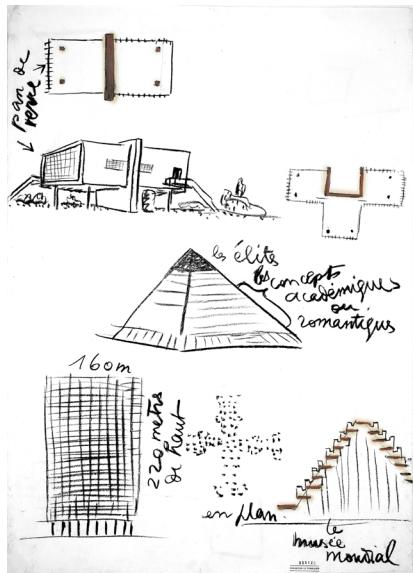


Figura 12. Le Corbusier, casa-muro de la ley Loucheur (84-86), pirámide de la sociedad y Mundaneum (87), 1930.

Buscando la confluencia, Le Corbusier reconoce los preceptos de la Sachlichkeit como punto de partida «evidente, preliminar, inevitable, como los ladrillos con los que se construye un muro», y concluye: «le prometo [...] que estamos todos, en la hora actual, al pie del mismo muro»⁷⁰. ¿Qué es este muro para Le Corbusier? Para Karel Teige, el proyecto moderno es la nueva sociedad, que debía construirse, como afirmaba el constructivismo, desde abajo –‘arquitectura como revolución’– sin imponer un orden *a priori*, pre establecido. Recordando el lema de Le Corbusier, «Arquitectura o revolución», parecería que su arquitectura se propone lo opuesto –apaciguar, mantener el orden–: el proyecto moderno es implementado desde arriba, por un principio de autoridad ilustrado (fig. 12). Teige, ya sin tapujos, culmina su respuesta en *Musaion* proponiéndose:

«a napsati polemiku s Vaší knihou *Précisions*, která syntheticky formuluje všechny these, kterým se stavíme na odpor: bylo by tedy třeba napsati rozbor Vaší teorie a nadepsati jej *Anti-Corbusier*»⁷¹.

Acto IV. Correspondencia

Le Corbusier no se concibe a sí mismo solo como arquitecto y pintor: la cultura

libresca, la planificación y supervisión de sus publicaciones, su papel como escritor y editor, su sed erudita, todo ello supone una tercera actividad, en la que incluiríamos su correspondencia, a la que se dedicará intensamente a lo largo de toda su vida⁷². Epstein-Pliouchtch percibe en sus cartas amistosas «una profunda intimidad humana, la cercanía de ideas creativas, un compromiso sincero con la vida y el trabajo de la otra persona»⁷³, mientras que, en las más conflictivas, la tónica sería la «cortesía fría e incluso sarcasmo»⁷⁴. Si con Vesnin se mantuvo afectuoso hasta el final⁷⁵, no podemos afirmar con plena seguridad lo mismo en relación con Teige, ya que las cartas que le escribió fueron, en su mayor parte, destruidas. A los pocos días de la muerte de Teige, se suicidaron las dos personas con las que había compartido su vida, Jožka Nevařilová y Eva Ebertová; y aunque Seifert asume (en «La danza macabra de Smíchov») que Jožka destruyó la correspondencia de Teige, Aulický señala que ya la habría destruido él mismo en 1950 para protegerse de una persecución estalinista⁷⁶. Sea como fuere, disponemos de la otra mitad de esta conversación: las cartas que Teige envió a Le Corbusier (fig. 13).

70 Ivi, p. 61. Traducción al castellano: Ivi, p. 68.

71 TEIGE, Karel. Obpoved Le Corbusierovi. En: *Musaion*. 1931, n.º 2, p. 53. «Escribir una polémica contra su libro *Précisions*, que formula de manera sintética todas las tesis a las que nos oponemos: habría que escribir un análisis de su teoría y titularla: *Anti-Corbusier*». Traducción al castellano: TEIGE, Karel. Contestación a Le Corbusier. En: TEIGE, Karel. *Anti-corbusier*. Barcelona: Ediciones UPC, 2008, p. 150.

72 TURNER, Paul. The Beginnings of Le Corbusier's Education. Op. cit. (n.º 9), p. 217.

73 EPSTEIN-PLIOUCHTCH, Marina. Le Corbusier and Alexander Vesnin. Op. cit. (n.º 13), pp. 57-58.

74 Ibidem.

75 Ivi, p. 65.

76 AULICKÝ, Milos. Postscript: My Uncle, Karel Teige. En: DLUHOSCH, Eric; ŠVÁCHA, Rostislav (eds.). *Karel Teige / 1900-1951*. Cambridge: MIT Press, 1999, p. 386.

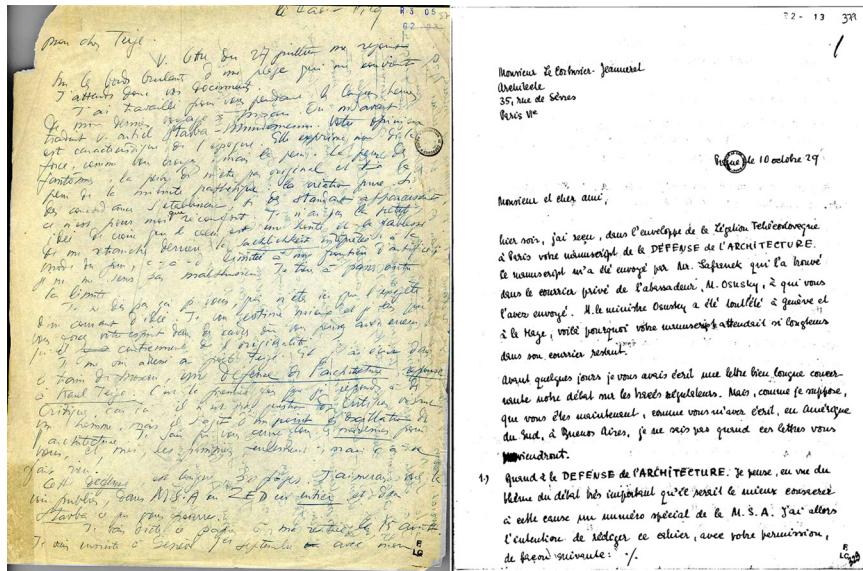


Figura 13. Izq.: LE CORBUSIER. Carta a Teige. 4 de agosto de 1929. Dcha.: TEIGE, Karel. Carta a Le Corbusier. 10 de octubre de 1929.

La correspondencia corrobora que, a pesar de su beligerante polémica pública, en privado Teige se mantuvo amistosamente reverente. Le Corbusier nunca respondió a sus detractores, a excepción de aquellos a los que consideraba, a pesar de todo, sus amigos. Como en el caso de los inesperados ataques que recibiese de Auguste Perret, también pensó que podría llegar a entenderse con Teige⁷⁷. Hay que recordar que, como Sigfried Giedion escribió a Kréčjar, «Checoslovaquia fue el primer país que se dio cuenta de la importancia del trabajo de Le Corbusier»⁷⁸. Pero si el debate con Perret estuvo dominado por la disyuntiva entre *France ou Allemagne* (1916), la fragmentación ideológica del movimiento moderno era producto de posturas mucho más matizadas de lo que Le Corbusier quería reconocer. Ante su insistencia en tildarlo de *Sachlichkeit*, Teige respondió:

«Tout d'abord je vous prie de considérer que mon opinion contre les tracés régulateurs n'a rien de commun avec *Die Neue Sachlichkeit* allemande [...] La conception de l'architecture = science et pas un art poétique, n'est point pour nous autres, à Prague, 'un dernier cri', une parole d'ordre de la nouvelle *Sachlichkeit*;

je vous prie remarquer que c'était déjà avant 30 ans Adolf Loos qui d'ailleurs a exercé sur la théorie et création de la nouvelle architecture en Tchécoslovaquie une influence très considérable – qui le premier a proclamé cette conception. Oui, une poésie plastique, même une poésie architecturale, elle existe, indéniablement, évidem. Mais cette poésie ne peut être qu'une *auréole de la perfection absolue*, son épiphénomène: une poésie hautaine qui couronne tout ouvre parfait – artistique ou scientifique: l'astronomie et chimie ont, elles aussi, son belle poétique...»⁷⁹.

Hay que notar que la historiografía ha asumido, con Le Corbusier, que Meyer era «el mentor de Teige»⁸⁰, pasado por alto que Teige asignaba este papel (en «Notas polémicas», en «Contestación a Le Corbusier», y en la carta arriba citada) a Loos, relativizando la importancia de la *Sachlichkeit* alemana. Teige trata de explicar –en un idioma que no domina, lo cual lamenta⁸¹– la teoría dialéctica que expusiera en «Poetismo», con la que pretendía, según Zusi:

«to reconcile fundamental yet conflicting positions within avant-gardist discourse:

77 VESELÁ, Radmila. The Battle over Modern Architecture. En: *Umění/Art*. 2013, vol. LXI, n.º 3, pp. 242, 249.

78 SPECHTENHAUSER, Klaus; WEISS, Daniel. Karel Teige and the CIAM. En: DLUHOSCH, Eric; ŠVÁCHA, Rostislav (eds.). *Karel Teige / 1900-1951*. Cambridge: MIT Press, 1999, pp. 216-255.

79 TEIGE, Karel. Carta a Le Corbusier. 29 de septiembre de 1929. Fondation Le Corbusier, B2-13-376. «La concepción de que la arquitectura=ciencia y no un arte poético, no es para nosotros en Praga 'un último grito', una palabra de orden de la nueva *Sachlichkeit*: hace ya más de treinta años Adolf Loos, quien además ejerció sobre la teoría y creación de la nueva arquitectura en Checoslovaquia una influencia muy considerable — fue el primero en proclamar este concepto. Sí, una poesía plástica, incluso una poesía arquitectónica, existe, innegable, obviamente. Pero esta poesía sólo puede ser una *auréola de la perfección absoluta*, su epifénomeno: una poesía alta que corona toda obra perfecta, artística o científica: la astronomía o la química también tienen su bella poética...». Traducción de los autores.

80 BAIRD, George. Architecture and Politics: A Polemical Dispute, 1933. En: *Oppositions*. 1974, n.º 4, p. 80.

81 Ibidem; TEIGE, Karel. Carta a Le Corbusier. 18 de enero de 1934. Fondation Le Corbusier, R3-5-58.



Figura 14. Payasos, mimos y caricaturas. Devětsil, Život, Disk y ReD (1922-1928).

radical productivism (opposed to any understanding of aesthetics as independent of material production) with a liberatory aesthetic celebrating the release of pure poetic form»⁸².

Como señala Zusi, Teige alude a «la metáfora de Marx de la base y la superestructura», sugiriendo tanto «la interconexión» como «la existencia independiente de los dos elementos»⁸³. La formulación del ensayo —«El poetismo es la corona de la vida; el constructivismo es su base»⁸⁴— es parafraseada en la carta. «

En «Poetismo», Teige también escribe: «payasos y dadaístas nos enseñaron este escepticismo estético»⁸⁵ (fig. 14). Teige alaba el «dilettantismo» y el presente; rechaza mirar al pasado, y rechaza toda receta o unidad de medida para una «poesía que no necesita palabras, melodía o rima, una poesía ya anhelada por Whitman»⁸⁶. El texto, no obstante, permaneció en checo y es poco probable que fuese leído por Le Corbusier, que siguió simplificando los complejos cismas de la vanguardia con el recurso hegeliano a la confrontación entre el espíritu de dos naciones: el espíritu clásico francés,

representado por él mismo como un nuevo Colbert; y el espíritu Sachlichkeit alemán como «nuevo romanticismo de la máquina»⁸⁷.

Del epistolario entre Le Corbusier y Teige disponemos al menos de una de las cartas enviadas por Le Corbusier, la que precedía a la respuesta citada más arriba. Según su costumbre, Le Corbusier guardó una copia de la misma. Reproducimos algunos fragmentos:

«On m'avait traduit v. article *Stavba-Mundaneum*. Votre opinion est caractéristique de l'époque. Elle exprime non de la force, comme vous croyez, mais la peur. La peur des fantômes, la peur de n'être pas original et la peur de la minute pathétique: la création pure [...] Je ne dis pas ça p. vous, qui n'êtes ici que l'exégète d'un courant d'idée. Je vous estime mieux et je sais que vous forcez votre esprit dans des cadres où vous pensez avec erreur, qu'il y-a contiennent de l'originalité [...] Cette défense, est longue, 30 pages. Jaimerais vous la voir publier, dans *MSA* ou *ReD* en entier et dans *Stavba* ce que vous pourrez [...] A bientôt donc, mon cher Teige. Ne vous

⁸² ZUSI, Peter A. The Style of the Present: Karel Teige on Constructivism and Poetism. En: *Representations*. 2004, vol. 88, n.º 1, p. 103. «reconciliar posiciones fundamentales pero conflictivas dentro del discurso vanguardista: productivismo radical (opuesto a [...]] la estética como independiente de la producción material) con una estética liberadora que celebra la liberación de la forma poética pura». Traducción de los autores.

⁸³ Ivi, p. 116.

⁸⁴ TEIGE, Karel. Poetism. En: DLUHOSCH, Eric; ŠVÁCHA, Rostislav (eds.). *Karel Teige/1900-1951*. Cambridge: MIT Press, 1999, p. 66.

⁸⁵ Ivi, p. 70.

⁸⁶ Ivi, p. 68.

⁸⁷ LE CORBUSIER. En defensa de la arquitectura. Op. cit. (n. 45), p. 47.

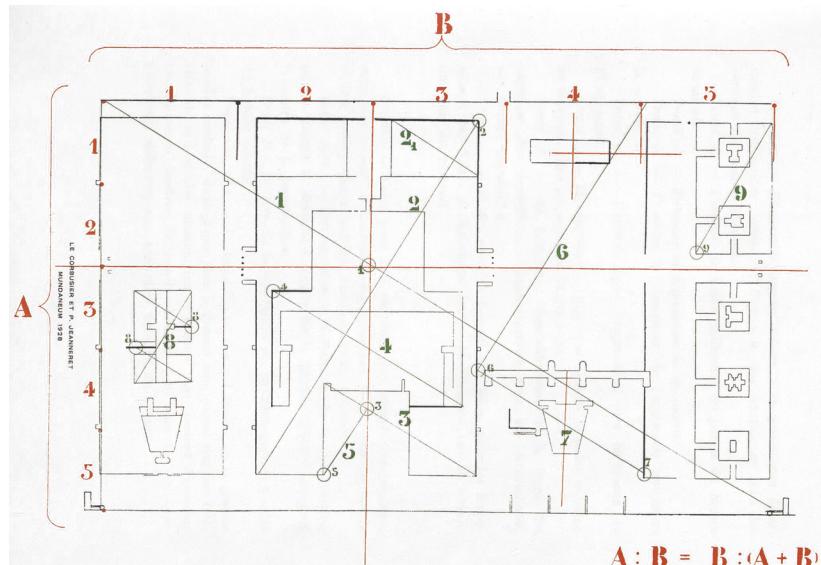


Figura 15. Génesis áurea del Mundaneum.

tourmentez pas pour les tracés régulateurs; c'est un bien bel outil pour un plasticien»⁸⁸.

La correlación entre estética y política, y el principio totalizador que Le Corbusier aplica a ambos, queda evidenciada si comparamos este «minuto patético: pura creación» con el uso de la misma expresión, «punto patético», en la carta que escribiera en 1932 al gobernador de Argelia:

«Mes études d'urbanisme m'ont conduit à travers les techniques du machinisme, à travers la sociologie et l'économie, à travers les questions de finance, à ce point pathétique de la décision: l'autorité. Aujourd'hui, on ne peut rêver qu'à un homme, c'est à Colbert»⁸⁹.

Habiendo identificado este principio de autoridad en el purismo, en «Poetismo» Teige ya rechazaba la idea del artista profesional (para Le Corbusier, «un plasticien»), y escribía: «El purismo es el control estético del trabajo constructivo, nada más, nada menos»⁹⁰.

La centralidad de la cuestión de los trazados reguladores y la sección áurea queda subrayada tanto en las defensas que Le Corbusier hiciera del Mundaneum, como en las cartas de Teige, que afirma: «No creo que los trazados reguladores y la sección áurea puedan ayudar a la arquitectura a alcanzar el grado de poesía»⁹¹.

Además, Teige no se refiere, en una carta posterior, a su debate con Le Corbusier como «debate del Mundaneum» sino como «debate sobre los trazados reguladores»⁹². Así, la frustrada publicación, proyectada en MSA, debía centrarse en aquellos proyectos de Le Corbusier en los que el papel de estos fuese preponderante⁹³. No solo en *L'Architecture Vivante* (1929), donde detalla la génesis áurea del Mundaneum (fig. 15), se centra Le Corbusier en este tema; en *Précisions* escribe:

«Tout y participe: les troupeaux, les herbes et les fleurettes du premier plan, que l'on foule du pied et que l'on caresse de l'œil, le lac, les Alpes, le ciel... et les divines proportions»⁹⁴.

88 LE CORBUSIER. *Carta a Teige*. Op. cit. (n. 35). «Me tradujeron su artículo de *Stavba-Mundaneum*. Su opinión es característica de la época. No expresa fuerza, como piensa, sino miedo. El miedo a los fantasmas, el miedo a no ser original y el miedo al minuto patético: pura creación [...] No lo digo por usted, que es aquí sólo el exégeta de una corriente de pensamiento. Le aprecio más y sé que fuerza su mente a escenarios que, según piensa, erróneamente, contienen originalidad [...] Esta defensa es larga, treinta páginas. Me gustaría que la publicara, en *MSA* o *ReD* en su totalidad y en *Stavba* lo que pueda [...] Nos vemos pronto entonces, mi querido Teige. No se preocupe por los trazados reguladores; son una herramienta muy buena para un *plasticien*». Traducción de los autores.

89 LE CORBUSIER. Carta a M. Cardes, Gobernador general de Argelia, Argel. 14 de diciembre de 1932; LE CORBUSIER. *La ville radieuse; Éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*, París: Vincent Fréal, 1964 [1933]. «Mis estudios de urbanismo me han llevado a través de las técnicas de la maquinaria, a través de la sociología y la economía, a través de cuestiones financieras, hasta este patético punto de decisión: la autoridad. Hoy, solo podemos soñar con un hombre, es Colbert». Traducción al español: BOTA, David. *Notas sobre (des)ficción en arquitectura*. Tesis doctoral. UPC, 2008, p. 170.

90 TEIGE, Karel. Poetism. Op. cit. (n. 84), p. 66.

91 TEIGE, Karel. *Carta a Le Corbusier*. Op. cit. (n. 79).

92 TEIGE, Karel. *Carta a Le Corbusier*. 10 de octubre de 1929. Fondation Le Corbusier, B2-13-379.

93 Ibidem.

94 LE CORBUSIER. *Précisions*. París: Altamira, 1994 [1930]. «Todo se hace partícipe de ello: los rebaños, las hierbas y las florecillas del primer plano, que se pisán con los pies y se acarician con la vista; el lago, los Alpes, el cielo... y las divinas proporciones». Traducción al castellano: LE CORBUSIER. *Precisiones*. Barcelona: Apóstrofe, 1999, p. 68.

Herz-Fischler señaló la importancia que el libro de Ghyka, *Esthétique des proportions* (1927), tuvo para la villa Stein en Garches y los proyectos subsiguientes, y no podemos olvidar los esfuerzos que Le Corbusier empleó posteriormente en desarrollar su Modulor⁹⁵. Turner sitúa el comienzo de este tema en el libro de Schuré, *Les Grands Initiés*, donde se loaba a Pitágoras, cuyo *esprit scientifique* —a pesar de su carácter apriorístico, numerológico, y no empírico— sería el más cercano a *l'esprit moderne*⁹⁶.

Para Teige, los trazados y la sección áurea ilustraban el «control estético de la forma constructiva» —es decir, el principio estético de autoridad—. Además, implicaban mirar al pasado en busca de valores atemporales, mientras que, en cambio, «la belleza de nuestra poesía no tiene intenciones, ni frases grandilocuentes, ni significado, ni misión apostólica», resultando el poetismo «despreocupado, exuberante, fantástico, lúdico, no-heroico y erótico». Frente a la seriedad milenaria y altiva del Mundaneum, Teige propugna una actitud popular y mundana: «prevalece la disposición humorística»⁹⁷.

Dado que la primera noticia que tenemos en relación al Mundaneum del lado de

Teige comienza con una larga disculpa, Le Corbusier hacía bien en guardar duplicados de unas cartas que podían haberse extraviado fácilmente:

«Toutefois, je vous prie d'avoir l'amabilité de m'adresser toute la correspondance à mon adresse et nom à Stavba, on très souvent, mon courrier se perd on d'où je le reçois quelque fois per l'erreur de dansement, très en retard. Vous savez, l'administration de Stavba ne marche pas absolument bien»⁹⁸.

No era un accidente aislado, a menudo sucedía que la correspondencia se extraviaba en la sede de la revista: el manuscrito de «Défense de l'Architecture», enviado en agosto, no llegó a manos de Teige hasta el 9 de octubre de 1929⁹⁹. Estos extravíos dieron paso a problemas más serios después de la crisis financiera de 1929:

«Quant à la publication tchèque de la 'Défense de l'Architecture': comme je vous ai déjà écrit [...] l'année passée, je pensais la publier comme le no. 3 de la collection architectonique MSA [...] dont le no. 2 était déjà en préparation et devait, originalement, paraître en automne ou en hiver 1929. Mais à cause de maintes difficultés d'ordre éditorial, lente acquisition de la publicité, crise sur le marché du livre en général, le

95 HERZ-FISCHLER, Roger. Le Corbusier's 'Regulating Lines' for the Villa at Garches (1927) and Other Early Works. En: *JSAH*. 1984, vol. 43, n.º 1, p. 53.

96 TURNER, Paul. The Beginnings of Le Corbusier's Education. Op. cit. (n.º 9), p. 224.

97 TEIGE, Karel. Poetism. Op. cit. (n.º 84), p. 68.

98 TEIGE, Karel. *Carta a Le Corbusier*. 27 de julio de 1929. Fondation Le Corbusier, B2-13-375. «En cualquier caso, le ruego que tenga la amabilidad de enviarme toda la correspondencia a mi nombre y dirección en Stavba, donde muy a menudo, mi correo se pierde o de donde a veces lo recibo, debido al error de clasificación, muy tarde. Ya sabe, la administración de Stavba no funciona del todo bien». Traducción de los autores.

99 TEIGE, Karel. *Carta a Le Corbusier*. Op. cit. (n.º 92).

2ième volume de *MSA* n'est pas encore achevé d'imprimer et ne paraîtrera [sic] que dans 3-4 semaines»¹⁰⁰.

Aunque la crisis alcanzó en Checoslovaquia su punto culminante en 1933¹⁰¹, las condiciones comenzaron a empeorar ya en 1928¹⁰². Švácha ve en la obra de Teige una tendencia a la radicalización política a medida que su propia seguridad económica fue peligrando¹⁰³. El *crescendo* de sus ataques a Le Corbusier en clave marxista, de «Mundaneum» a *La vivienda mínima* (1932), cobra sentido en este contexto:

«Presumably, Le Corbusier thinks that change can be accomplished without revolution and without the abolition of private property. Instead, he answers his own question ('Architecture, or revolution?') with the slogan 'architectural revolution'. Social revolution is evidently not necessary and can be forestalled—by urbanism. Further on, Le Corbusier warns us that 'Human rights have been proclaimed: we must plan

to house all people well [...]. Elsewhere, he proposes that [...] we should erect a memorial of gratitude to Napoleon III and Baron Haussmann, the same people who smashed to pieces the barricaded alleys of the people's quarters (!) [...] We eventually arrive at the projects of Le Corbusier, based on gigantic machinations of finance capital and the monopolistic domination of the city center by financial institutions that are intent on ruining the remaining small property owners. If that were not enough, the imperialist urbanism of Le Corbusier has also allied itself with the ideas of modern war science: the city becomes a fortress again»¹⁰⁴.

A pesar de todo, lo cierto es que la última carta de Teige a Le Corbusier (18 de enero, 1934) mantiene el mismo talante de cordialidad y no proporciona pista alguna de por qué no siguieron en contacto¹⁰⁵.

100 TEIGE, Karel. *Carta a Le Corbusier*. Mayo de 1930. Fondation Le Corbusier, C3-5-123. En cuanto a la publicación checa de 'Défense de l'Architecture': como ya os escribí [...] el año pasado, pensé publicarla como no. 3 de la colección arquitectónica *MSA* [...] cuyo n.º 2 ya estaba en preparación y originalmente debía aparecer en el otoño o el invierno de 1929. Pero debido a muchas dificultades editoriales, lenta adquisición de publicidad, crisis en el mercado del libro en general, el segundo volumen de *MSA* aún no ha terminado de imprimirse y solo aparecerá en 3-4 semanas». Traducción de los autores.

101 SPECHTENHAUSER, Klaus; WEISS, Daniel. Karel Teige and the CIAM. Op. cit., (n. 78), p. 248.

102 MAHONEY, William. *History of the Czech Republic and Slovakia*. Santa Bárbara: Greenwood, 2011, p. 156.

103 ŠVÁCHA, Rostislav. *Before and After the Mundaneum*. Op. cit. (n. 15), p. 122.

104 TEIGE, Karel. *The Minimum Dwelling*. Op. cit. (n. 56), pp. 148, 150. «Presumiblemente, Le Corbusier piensa que el cambio se puede lograr sin revolución y sin la abolición de la propiedad privada. En cambio, responde a su propia pregunta ('¿Arquitectura o revolución?') con el lema 'revolución arquitectónica'. Evidentemente, la revolución social no es necesaria y puede prevenirse mediante el urbanismo. Más adelante, Le Corbusier nos advierte que 'Se han proclamado los derechos humanos: hay que planificar bien la vivienda de todas las personas [...]'. En otra parte, propone [...] erigir un monumento de gratitud a Napoleón III y al barón Haussmann, las mismas personas que destrozaron los callejones con barricadas de los barrios populares (!). [...] finalmente llegamos a los proyectos de Le Corbusier, basados en maquinaciones gigantescas del capital financiero y la dominación monopolística del centro de la ciudad por parte de instituciones financieras que pretenden arruinar a los pequeños propietarios restantes. Por si fuera poco, el urbanismo imperialista de Le Corbusier también se ha aliado con las ideas de la ciencia de la guerra moderna: la ciudad vuelve a ser una fortaleza». Traducción de los autores.

105 TEIGE, Karel. *Carta a Le Corbusier*. Op. cit. (n. 79).



Figura 16. Meyer, director de la Bauhaus, supervisando la construcción de la escuela sindical ADGB en Bernau (1928).

Entreacto II. Hannes Meyer

Alle dinge dieser welt sind ein produkt der formel: (funktion mal ökonomie)¹⁰⁶.

Tras la dedicatoria a Vesnin, Le Corbusier empieza «En defensa de la arquitectura» citando la fórmula con la que Hannes «Mayer» [sic] iniciase su breve artículo «Bauen» [«Construir»], publicado en 1928, en la revista *Bauhaus: Zeitschrift für Gestaltung*. Al poco tiempo, Teige ya la había hecho suya, citándola en «Mundaneum». El enunciado de Meyer era totalizador, se abría a un campo inmenso, a «todas las cosas de este mundo», y no solamente a la arquitectura. Y a la vez era simple, ya que incluía solamente dos factores, aunque uno de ellos, la función, se desplegaba, en el caso de la construcción de una vivienda, en doce variables que comprendían desde la vida sexual o las costumbres en el dormir, a los animales domésticos, la higiene personal y el asoleo. La vivienda que Meyer proponía debía convertirse no solo en una máquina para habitar, sino también en un aparato biológico que satisficiera las necesidades del cuerpo y de la mente¹⁰⁷.

La alusión a Le Corbusier era evidente, y una muestra más de los ataques que le lanzaban desde el ala izquierda de los arquitectos

alemanes, que pugnaban contra él por la dirección a tomar en los CIAM. La lucha de líneas que se produce en los congresos se había iniciado ya en el primero, fundacional, de La Sarraz (1928), al que Meyer acude recién investido con el cargo de director de la Bauhaus (fig. 16), y ahí, con Ernst May, Mart Stam y Hans Schmidt –pero también con Lissitzky y Teige– hace frente común de izquierdas¹⁰⁸.

Organización vs composición. Arquitectura como ciencia. A estos postulados, Le Corbusier responde en la nota a pie de página de su *Défense*: «Yo libraba un combate [...] no admitía definiciones que encajonarían la arquitectura», y contraataca refiriéndose a la posición de Meyer, favorable al proyecto ganador del concurso del Palacio de los Soviets: «viene a Occidente, en 1932, a explicarnos la perfecta coherencia de la decisión: ¡el pueblo lo exige! ¡Panem et circenses!»¹⁰⁹.

No le faltaban razones para señalar la incoherencia de Meyer, que si en «Über marxistische Architektur» [«La arquitectura marxista»] había afirmado que «el arquitecto leninista no es un lacayo estetizante» sino un ayudante-organizador¹¹⁰, en «Der Architekt im Klassen Kampf» [«El arquitecto en la lucha de clases»] ensalza «el

106 MEYER, Hannes. Bauen. En: *Bauhaus*. 1928, vol. 2, n.º 4, p. 12. «Todas las cosas de este mundo son el producto de la fórmula: función x economía». Traducción al castellano. MEYER, Hannes. Construir. En: MEYER, Hannes. *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

107 Ibidem.

108 MUMFORD, Lewis. *Técnica y civilización*. Madrid: Alianza, 2000; VAN ACKER, Wouter. Opening the Shrine. Op. cit. (n. 30), p. 793.

109 LE CORBUSIER. *Défense de l'Architecture*. Op. cit. (n. 45), pp. 44-45.

110 MEYER, Hannes. Über marxistische Architektur. Manuscrito [inédito, 1931]. Traducción al castellano: MEYER, Hannes. *La arquitectura marxista*. En: MEYER, Hannes. *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972, p. 122.

gigantesco esfuerzo constructivo de la nueva arquitectura de la era socialista» y denigra el arte burgués, «convertido en un privilegio para una exigua clase evolucionada, cuyo proceso de degeneración se refleja en su artificiosidad»¹¹¹.

El decreto de 1932 O perestroyke literaturno-khudozhestvennykh organizatsiy [Sobre la reconstrucción de las Organizaciones Literarias y Artísticas] había dictado definitivamente el ‘realismo socialista’ como línea artística única. El tiempo de las vanguardias soviéticas había concluido.

Que, en 1933, en el contexto político del estalinismo, Meyer cantara apasionadamente el estado de las cosas en la Unión Soviética no debería sorprendernos. Pero sí que, en 1942, tras haber abandonado el país, y después de unos años de estancia en Suiza y de trasladarse en 1939 a México –donde, dicho sea de paso, al año siguiente Trotski es asesinado en Coyoacán– continuara con el mismo discurso en el artículo «El arquitecto soviético». «La arquitectura de todas las épocas ha servido de mantenedora del poder» escribirá, sin que parezca que se refiera a la URSS de Iósif Stalin, en la que: «el arquitecto soviético está fuera del prejuicio moderno: la arquitectura no es más

que técnica [...] y las masas [...] quieren verse rodeadas de obras artísticas que personifiquen los héroes del colectivo»¹¹².

Acto V. Desenlaces

«Vývoj a rozvoj architektonické tvorby je determinován ekonomickými technologickými faktory jakož i vlivnoucí ideologií doby»¹¹³.

Así, asumiendo el corpus marxista, empieza «Architektura a třídní boj» [«Arquitectura y lucha de clases»] (1931), el artículo de Teige publicado en *ReD*. La arquitectura, pues, vendría determinada tanto por la infraestructura como por la superestructura. Pero más allá de ello, el título, como el de «El arquitecto en la lucha de clases» de Meyer, sitúa la lucha de clases en el centro de la cuestión, tal como hacen Marx y Engels en su *Manifiesto del Partido Comunista* al atribuirle el rol de motor de la historia.

Los guiños a Marx son frecuentes en el texto. Teige hace suya la célebre cita «La religión [...] es el opio del pueblo» de la *Critica de la filosofía del derecho de Hegel* y la reescribe:

Jestliže architekti před třiceti roky byli většinou v zajetí ruskinovsko-morrisovských sociálních utopií, toho maloměstáckého socialismu, [...] Fordismus a mašinismus

111 Ivi, p. 132.

112 MEYER, Hannes: El arquitecto soviético. En: *Arquitectura*, 1942, n.º 9, pp. 3-19. Este artículo, ligeramente modificado, se publicó en una edición especial de la misma revista como «La realidad soviética de los arquitectos». Versión citada: MEYER, Hannes. La realidad soviética: los arquitectos. En: MEYER, Hannes. *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972, pp. 210, 219.

113 TEIGE, Karel. Architektura a třídní boj. En: *ReD*, 1930, vol. III, n.º 10, p. 297. «El proceso y desarrollo de la arquitectura está determinado por factores económicos y tecnológicos, así como por la ideología dominante de la época». Traducción de los autores en base a la traducción italiana: TEIGE, Karel. *Architettura e lotta di classe*. En: TEIGE, Karel. *Arte e ideologia (1922-1933)*. Torino: Einaudi, 1982, p. 260.



Figura 17. Izq.: Le Corbusier, dibujo sobre cómo financiar sus planes urbanísticos, 1930.
Dcha.: Karel Teige (sueña con una vivienda mínima).

je novým náboženstvím a opiem pro architekty»¹¹⁴.

El Zeitgeist en la base del Espíritu Nuevo en la arquitectura de Le Corbusier se entiende como coartada legitimadora en el sentido marxiano de ideología. Demostrando haber leído con atención *El Capital*, Teige denuncia la «exigencia del lujo» como rasgo de la «arquitectura oficial burguesa»: «El lujo forma parte de los gastos de representación de capital»¹¹⁵; un nuevo lujo, moderno, que ya no se caracteriza por el empleo del mármol —Teige pasa por alto el papel que los materiales pétreos o las maderas de calidad juegan en la arquitectura de Mies van der Rohe— sino por el del acero cromado, costosas terrazas... El carácter de clase del trabajo del arquitecto moderno es, para Teige, descarnado:

«Reforma bydlení omezila se v práci většiny moderních architektů od Wrighta přes Loose až k Le Corbusierovi celkem na to, že bylo provedeno dalekosáhlé zlepšení — buržoasního příbytku»¹¹⁶.

Una visión que, aunque en cierto sentido acertada, no deja de ser parcial si atendemos a la obra de estos arquitectos. Para Teige los tiempos no estaban para matices.

Consecuentemente, la crisis de la vivienda y de la ciudad se señalan en el texto y se valoran el programa de los CIAM y la labor

del CIRPAC. No olvidemos que Teige había enviado la ponencia «Die Wohnungsfrage der Schichten des Existenzminimums» [«El problema de la vivienda para las clases de nivel de vida mínimo»] al tercer CIAM (1930), celebrado en Bruselas. Pero también en estas cuestiones la crítica de clase es manifiesta. Describiendo el centro de la ciudad como una «mina de diamantes», no es sino al capital financiero a quien busca seducir el Le Corbusier de *Urbanisme*, de la *Ville contemporaine* y del *Plan Voisin*. Que la técnica permitiese levantar los gigantescos rascacielos cartesianos, haciendo posible el incremento simultáneo de la densidad edificatoria y de la superficie libre, no es lo importante para Teige, ya que «la ciudad capitalista es y seguirá siendo un mundo de proximidad espacial y distancia social»¹¹⁷ (fig. 17). El problema no era, pues, de casas bajas, medias o altas, tal como proponía debatir el tercer CIAM.

Pero Teige no solo se distancia del capitalista Le Corbusier, sino también del «reformismo ingenuo» socialdemócrata de Ernst May. De su «opinión ingenua» de que el progreso técnico podrá reorganizar la sociedad. De las «ilusiones» que hay detrás de la fórmula «vivienda mínima»:

¹¹⁴ Ivi, p. 299. «Si hace treinta años los arquitectos fueron presa de las utopías sociales ruskinianas y morrisianas, el fordismo y el maquinismo son la nueva religión y el opio de los arquitectos modernos». Traducción de los autores en base a la traducción italiana: Ivi, p. 264.

¹¹⁵ Ivi, p. 297. Traducción de los autores en base a la traducción italiana: Ivi, p. 261.

¹¹⁶ Ivi, p. 298. «En la obra de la mayoría de los arquitectos modernos, desde Wright a Loos pasando por Le Corbusier, la reforma de la casa se limitó a mejorar considerablemente la casa burguesa». Traducción de los autores en base a la traducción italiana: Ivi, p. 263.

¹¹⁷ Ivi, p. 268.



Hommage à un grand urbaniste.
Ce dessin connaît des choses immenses et il les réalise. Le rayonnement de sa gloire est sur tout le pays, partout. Il avait su dire : « je veux ! » ou : « tel est mon bon plaisir. »
(ceci n'est pas une déclaration d'« Action Française »).



Louis XIV
Né à Saint-Germain le 59 octobre 1638, mort à Versailles le 1er septembre 1715. Roi sous la tutelle de sa mère Anne d'Autriche de 1643 à 1661. À cette date il règne seul. Secondé par ses ministres Colbert, Louvois, Mazarin, engage la guerre de dévolution et celle de Hollande, qui donnent à la France, la Flandre et la Franche-Comté; en 1681, occupe Strasbourg, conserve ses conquêtes malgré la ligue d'Augsbourg, mais résiste péniblement à l'Europe dans la guerre de succession d'Espagne. (1701-15) Achève l'organisation de la monarchie absolue, révoque l'Edit de Nantes, crée Versailles. Protège les lettres et les Arts. Il a laissé son nom à son siècle.



Figura 18. Izq.: Hommage à un grand urbaniste (Luis XIV ordena la construcción de Los Inválidos). Dcha.: Louis XIV.

«lichým radikalismem, maskujícím slovy o velkorysém řešení to, co ve skutečnosti je, jako všechny přestavby kapitalistických měst, jen pouhé záplatování, flickwerk, jenž není schopen odstraňovat krise a rozpory, nýbrž naopak vhání je do dalšího fatálního vystupnění a zostrení»¹¹⁸.

Si el materialismo histórico ha engendrado una ciencia de la historia, de la misma manera una visión marxista de la arquitectura creará una arquitectura científica, y por ello revolucionaria. Frente a la «Arquitectura o revolución» de Le Corbusier, frente al reformismo socialdemócrata, Teige postulará una arquitectura que solamente será posible con la Revolución:

«je radno zříci se iluse, jíž architekti uvěřili (iluse, která ostatně byla vydatně podporována spekulací podnikatelů a průmyslníků), že je možno překonat nesnesitelnou krizi obydlí a města bez zničení hospodářského systému, jenž je vlastní příčinou těchto krisí»¹¹⁹.

Por otro lado, Teige no parecía percibir la ingenuidad utópica de su propio programa de vivienda mínima. Según Švácha:

«The program had a number of naive aspects, including the total lack of interest in the organization of the koldoms' self-administration, as if they were to be automatically occupied by communes as comradely as that of Devětsil»¹²⁰.

★

La locución «imaginación efervescente»¹²¹, que los puristas Amédée Ozenfant y Charles-Édouard Jeanneret utilizan peyorativamente para referirse al papel de los trazados reguladores como seguro contra la arbitrariedad, podría ser válida para describir los más de trescientos collages que Teige comenzó a componer en torno a 1935 y hasta su muerte en 1951. Contra lo que cabría esperar, nunca los publicó, constituyendo una actividad personal¹²², tal vez con fines terapéuticos.

Durante los años veinte, Teige había considerado el surrealismo, sobre todo en su variante parisina y debido a sus tendencias literarias y simbólicas, una suerte de super-romanticismo; un paso atrás, opuesto a la aguda conciencia del presente que debía ser poetismo¹²³. Con los años,

118 Ivi, p. 303. «Puro radicalismo, que enmascara con palabras lo que realmente es, como todas las transformaciones de las ciudades capitalistas, un puro parche, flickwerk [chapuzal] incapaz de sacar de la crisis y las contradicciones y provocar su agravamiento ulterior y fatal». Traducción de los autores en base a la traducción italiana: Ivi, p. 267.

119 Ibidem. «Hoy conviene abandonar la ilusión (poderosamente sustentada por la especulación) de que es posible superar la insoportable crisis de la vivienda y las ciudades sin destruir el sistema económico que es la verdadera causa de esta crisis». Traducción de los autores en base a la traducción italiana: Ibidem.

120 ŠVÁCHA, Rostislav. Before and After the Mundaneum. Op. cit. (n. 15), p. 126. El programa tenía una serie de aspectos ingenuos, incluida la total falta de interés en la organización de la autoadministración de los koldoms, como si fueran automáticamente ocupados por comunas de una camaradería comparable a la de Devětsil». Traducción de los autores.

121 OZENFANT, Amédée; JEANNERET, Charles-Édouard. Purisme. Op. cit. (n. 17), p. 380.

122 SRP, Karel. Collage as Simultaneity and Contradiction. En: Karel Teige: Surrealist collages 1935-1951. Praga: Edice Detail, 1994, p. 19.

123 BYDZOVSKÁ, Lenka. The Avant-garde Ideal of Poiésis. En: DLUHOSCH, Eric; ŠVÁCHA, Rostislav (eds.). Karel Teige/1900-1951. Cambridge: MIT Press, 1999, pp. 53-54.

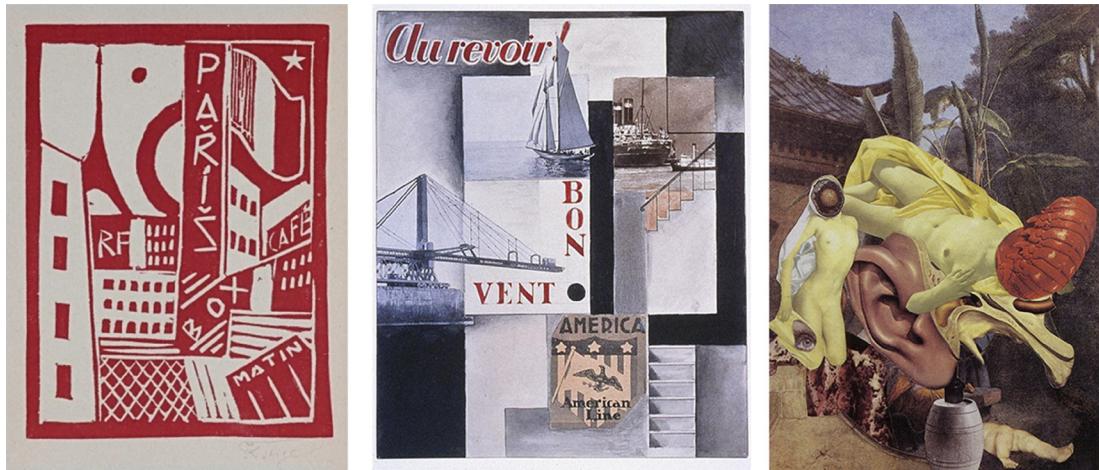


Figura 19. Evolución pictórica de Teige, del cubismo al poetismo y de este al surrealismo: Izq.: París (1921). Centro: Viaje a Citara, poema pictórico (1923-1924). Dcha.: Collage n.º 128 (1939).

siguió profundizando en las afinidades y diferencias entre ambos movimientos, y aunque en 1934 no se le encuentra entre los firmantes del manifiesto surrealista checo, terminó por convertirse en su cabeza teórica, argumentando la afinidad de ciertas variantes de surrealismo con el materialismo dialéctico, pero quizás también como su último refugio tras los acontecimientos políticos que se precipitaban (fig. 19)¹²⁴.

En los años treinta, el pensamiento de Teige se percibe próximo a la oposición de izquierda trotskista y alejado de la vía dictatorial del estalinismo y de sus repercusiones en el campo artístico. El Golpe de Praga de 1948, junto con la toma del poder del Partido Comunista en Checoslovaquia, creaba un nuevo marco político. Retirado de la vida pública, sin fuente de ingresos, y con una tormentosa relación poliamorosa, Karel Teige se dedicó a escribir una inacabada *Fenomenología del arte* hasta que murió de un infarto en 1951¹²⁵. Hoy en día, buena parte de su obra permanece en el olvido.

★

Si en los escritos de Teige las referencias a Marx son reiteradas, no las encontraremos en la obra escrita de Le Corbusier. Solamente alguna referencia al socialista utópico Charles Fourier aparecerá en sus escritos, y sí, en cambio, constantes alusiones a Louis XIV, a quien en las páginas finales de *Urbanisme*

(1924) rinde un fervoroso «homenaje a un gran urbanista» reproduciendo un grabado en el que el que se ve al monarca ordenando la construcción de los Inválidos (fig. 18). Louis XIV era el déspota que no solo concebía, sino que realizaba. A lo largo de su vida, el arquitecto irá en busca de su *Roi Soleil*, a quien continúa reivindicando en *La Ville radieuse* (1935), pero solamente conseguirá unos pocos sponsors, como el fabricante de automóviles y aeroplanos Gabriel Voisin, que le permitirá —solamente— dibujar un Plan. La presentación de los proyectos de Le Corbusier para São Paulo y Río de Janeiro (1929), los planes para Moscú en la URSS de Stalin (1930), para la colonia francesa de Argel (1931-34), y para Barcelona en la Cataluña republicana presidida por Francesc Macià (1932), quedarán también en el papel. Le Corbusier ambicionaba en 1951 el proyecto de Chandigarh; aunque construido en parte, seguro que no llegó a colmar sus expectativas totalizadoras.

Como Teige, tampoco Le Corbusier será el mismo tras la II Guerra Mundial. Ni él, ni su pensamiento, ni su obra. La dedicatoria al alcalde de Poissy estampada en el segundo volumen de las *Oeuvres completes* es un buen testimonio de ello. Refiriéndose a la Villa Savoye, Le Corbusier escribe el 15 de julio de 1960: «Voici donc la villa née en 1929. Elle était limpide, claire et souriante. Moi

124 SRP, Karel Teige during the thirties: Projecting Dialectics. En: DLUHOSCH, Eric; ŠVÁCHA, Rostislav (eds.). *Karel Teige/1900-1951*. Cambridge: MIT Press, 1999, pp. 262-267.

125 DACEVA, Rumjana. Appendix. Op. cit. (n. 5), p. 382.



Figura 20. Evolución pictórica de Le Corbusier, de los *objets types* a los *objets à réaction poétique*. Izq.: *Nature morte au siphon* (1921). Centro: *Nature morte au siphon* (1928). Dcha.: *Taureau X* (1955).

aussi, je l'étais... Trente années ont passé, lourdes de bagarres périlleuses»¹²⁶.

El optimismo de los años veinte y el empuje combativo de los treinta parecen haber desaparecido. Se ha señalado que Le Corbusier combinaba un modo analítico con un modo de libre asociación en su metodología. Si durante el periodo heroico (años veinte) predominó, en líneas generales, su vertiente analítica, posteriormente la otra faceta llegaría a ser dominante¹²⁷. Progresivamente, Le Corbusier fue abandonando los *objets-types* puristas en favor de los *objets à reaction poétique* (fig. 20), y es en este viraje que, entre otras obras, se levanta la capilla de Notre Dame du Haut en Ronchamp (1957).

En su *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture* (1943), Le Corbusier ya mostraba signos de un retorno a ciertas ideas aprendidas en su juventud, como la contemplación directa de los objetos naturales como manera de activar la imaginación especulativa. la abstracción geométrica de sus *tracés régulateurs* derivó en el antropomorfismo del *Modulor* (1948). Quizás Karel Teige no se equivocaba al situar en el Mundaneum un importante punto de inflexión en el camino de Le Corbusier. Resulta irónico que en la obra gráfica posterior de ambos encontremos, como en los inicios, ciertas afinidades (figs. 19 y 20).

¹²⁶ Dedicatoria en la *Oeuvre complète II*, a Monsieur Touladjan, alcalde de Poissy, 15 de julio de 1960. «Aquí está la villa nacida en 1929. Era limpida, despejada y sonriente. Yo también lo era... Han pasado treinta años, cargados de peleas peligrosas». Traducción de los autores.

¹²⁷ MINDRUP, Matthew. *La Réaction Poétique of a Prepared Mind.* En: *LC2015.* València: Editorial UPV, 2015, pp. 2-4.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AFANASYEV, Kirill N. (ed.). *Iz istorii sovetskoy arxitektury 1926-1932 gg. Dokumenty i materialy*. Moscú: Nauka, 1984.
- AULICKÝ, Milos. Postscript: My Uncle, Karel Teige. En: DLUHOSCH, Eric; ŠVÁCHA, Rostislav (eds.). *Karel Teige/1900-1951: L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*. Cambridge: MIT Press, 1999, pp. 384-387. ISBN: 0-262-04170-7.
- BENSON, Timothy O.; FORGÁCS, Éva (eds.). *Between Worlds. A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910–1930*. Cambridge: MIT Press, 2002.
- BOTA, David. *Notas sobre (des)función en arquitectura*. Tesis doctoral. Barcelona: ETSAB (UPC), 2008. Disponible en: <https://hdl.handle.net/2117/111495> [consulta: 9 de febrero de 2021].
- BROTT, Simone. «The Le Corbusier Scandal, or, was Le Corbusier a Fascist?». En: *Journal of Comparative Fascist Studies*. 2017, n.º 6, pp. 196-227. DOI: <https://doi.org/10.1163/22116257-00602003>.
- BYDZOVSKÁ, Lenka. The Avant-garde Ideal of Poiésis. En: DLUHOSCH, Eric; ŠVÁCHA, Rostislav (eds.). *Karel Teige/1900-1951: L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*. Cambridge: MIT Press, 1999, pp. 46-63. ISBN: 0-262-04170-7.
- COOKE, Catherine. *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*. Nueva York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1993. ISBN: 0-89207-095-1. Disponible en: <https://archive.org/details/grerussi00schi> [consulta: 12 de enero de 2021].
- CHINYAKOV, Aleksei G. Druzhba Masterov: Le Corbusier y Vesnin. En: *Sovetskaya Arkhitektura*. 1969, vol. 18, pp. 133-142. Disponible en: <https://tehne.com/event/arhivsyachina/chinyakov-g-le-korbyuze-i-vesniny-1969> [consulta: 14 de noviembre de 2021].
- DACEVA, Rumjana. Appendix: Chronological overview. En: DLUHOSCH, Eric; ŠVÁCHA, Rostislav (eds.). *Karel Teige/1900-1951: L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*. Cambridge: MIT Press, 1999, pp. 348-382. ISBN: 0-262-04170-7.
- EPSTEIN-PLIOUCHTCH, Marina. Le Corbusier and Alexander Vesnin. En: *The Journal of Architecture*. 2002, vol. 7, n.º 1, pp. 57-76. DOI: <https://dx.doi.org/10.1080/13602360110114731>.
- FRAMPTON, Kenneth. The Humanist versus the Utilitarian Ideal. En: *Architectural Design*. 1968, vol. 38, n.º 3, pp. 134-136.
- GRANELL, Enric. Prólogo. En: TEIGE, Karel; GRANELL, Enric (ed.). *Anti-corbusier: textos completos de la polémica Karel Teige-Le Corbusier*. ŠULCOVÁ, Simona (trad.). Barcelona: Edicions UPC, 2008, pp. 5-18. ISBN: 9-788483-019481. Disponible en: <https://hdl.handle.net/2117/343772> [consulta: 23 de mayo de 2022].
- HAIN, Simone. 'All artists interlock!' How Bauhäuslers created the 'New Germany' and promoted the national economy. En: *Bauhaus-Imaginista*. Disponible en: <https://www.bauhaus-imaginista.org/articles/6221/all-artists-interlock> [consulta: 2 de marzo de 2021].
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul (eds.). *Art in Theory 1900-1990*. Oxford; Cambridge: Blackwell, 1993.

HERZ-FISCHLER, Roger. Le Corbusier's 'Regulating Lines' for the Villa at Garches (1927) and Other Early Works. En: *JSAH*. 1984, vol. 43, n.º 1, pp. 53-59. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/989975> [consulta: 23 de mayo de 2022].

HOFFMEISTER, Adolf. Aperitifs Le Corbusierem. En: *Rozpravy Aventina*. 1930, vol. 6, n.º 7, pp. 73-74. Disponible en: <https://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=RozAvn/6.1930-1931/7> [consulta: 12 de enero de 2021].

KHAN-MAGOMEDOV, Selim O. *Arxitektura sovetskogo avangarda. Problemy formoobrazovaniya. Mastera i tečenija. Kn. 1.* Moscú: Strojizdat, 1996.

KHAN-MAGOMEDOV, Selim O. *Alexander Vesnin and Russian Constructivism*. Londres: Lund Humphries, 1986.

LE CORBUSIER. En defensa de la arquitectura. En: *El espíritu nuevo en arquitectura. En defensa de la arquitectura*. Murcia: COAT, 1983, pp. 43-68 [1929].

LE CORBUSIER. *Precisiones*. Barcelona: Apóstrofe, 1999 [1930].

LE CORBUSIER. *La ville radieuse: éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*. Boulogne; Seine: L'Architecture d'Aujourd'hui, ca. 1935.

LE CORBUSIER. *Carta a Teige*. 4 de agosto de 1929. Fondation Le Corbusier, R3-5-57.

LODDER, Cristina. *Russian Constructivism*. New Haven: Yale University Press, 1983.

MAHONEY, William. *History of the Czech Republic and Slovakia*. Santa Bárbara: Greenwood, 2011.

MEYER, Hannes. Construir. En: MEYER, Hannes. *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972 [1928].

MEYER, Hannes. La arquitectura marxista. En: MEYER, Hannes. *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972 [1931], pp. 122-124.

MEYER, Hannes. La realidad soviética: los arquitectos. En: MEYER, Hannes. *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972 [1942], pp. 210-235.

MINDRUP, Matthew. *La Réaction Poétique of a Prepared Mind*. En: *LC2015*. València: Editorial UPV, 2015, pp. 2-4. DOI: <https://dx.doi.org/10.4995/LC2015.2015.677>.

MUMFORD, Lewis. *Técnica y civilización*. Madrid: Alianza, 2000.

OTLET, Paul. *Atlas Mundaneum*. Bruselas: 1937.

OZENFANT, Amédée; JEANNERET, Charles-Édouard. Purisme. En: *L'Esprit Nouveau*. 1921, n.º 4, pp. 369-386.

QUETGLAS, Josep. *Les heures claires: Proyecto y arquitectura en la villa Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2009.

RAYWARD, W. Boyd. *Mundaneum: Archives of Knowledge*. Champaign: University of Illinois, 2010.

ROWE, Colin. Neo-clasicismo y arquitectura moderna I. En: ROWE, Colin. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978, pp. 119-136. ISBN: 84-252-1794-6.

SPECHTENHAUSER, Klaus; WEISS, Daniel. Karel Teige and the CIAM. En: DLUHOSCH, Eric; ŠVÁCHA, Rostislav (eds.). *Karel Teige/1900-1951: L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*. Cambridge: MIT Press, 1999 pp. 216-255. ISBN: 0-262-04170-7.

SRP, Karel. Collage as Simultaneity and Contradiction. En: *Karel Teige: Surrealist collages 1935-1951*. Praga: Edice Detail, 1994.

SRP, Karel. Teige in the Twenties. En: DLUHOSCH, Eric; ŠVÁCHA, Rostislav (eds.). *Karel Teige/1900-1951: L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*. Cambridge: MIT Press, 1999, pp. 10-45. ISBN: 0-262-04170-7.

SRP, Karel. Teige during the thirties: Projecting Dialectics. En: DLUHOSCH, Eric; ŠVÁCHA, Rostislav (eds.). *Karel Teige/1900-1951: L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*. Cambridge: MIT Press, 1999, pp. 292-323. ISBN: 0-262-04170-7.

ŠVÁCHA, Rostislav. Before and After the Mundaneum. En: DLUHOSCH, Eric; ŠVÁCHA, Rostislav (eds.). *Karel Teige/1900-1951: L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*. Cambridge: MIT Press, 1999, pp. 106-139. ISBN: 0-262-04170-7.

TEIGE, Karel. Hacia la nueva arquitectura. En: TEIGE, Karel; GRANELL, Enric (ed.). *Anti-corbusier: textos completos de la polémica Karel Teige-Le Corbusier*. ŠULCOVÁ, Simona (trad.). Barcelona: Edicions UPC, 2008, pp. 25-30 [1923-1924]. ISBN: 9-788483-019481. Disponible: <https://hdl.handle.net/2117/343772> [consulta: 23 de mayo de 2022].

TEIGE, Karel. Urbanismo. En: TEIGE, Karel; GRANELL, Enric (ed.). *Anti-corbusier: textos completos de la polémica Karel Teige-Le Corbusier*. ŠULCOVÁ, Simona (trad.). Barcelona: Edicions UPC, 2008, pp. 31-50 [1925-1926]. ISBN: 9-788483-019481. Disponible: <https://hdl.handle.net/2117/343772> [consulta: 23 de mayo de 2022].

TEIGE, Karel. Máquinas para habitar. En: TEIGE, Karel; GRANELL, Enric (ed.). *Anti-corbusier: textos completos de la polémica Karel Teige-Le Corbusier*. ŠULCOVÁ, Simona (trad.). Barcelona: Edicions UPC, 2008, pp. 51-64 [1925-1926]. ISBN: 9-788483-019481. Disponible: <https://hdl.handle.net/2117/343772> [consulta: 23 de mayo de 2022].

TEIGE, Karel. Le Corbusier y Ginebra. En: TEIGE, Karel; GRANELL, Enric (ed.). *Anti-corbusier: textos completos de la polémica Karel Teige-Le Corbusier*. ŠULCOVÁ, Simona (trad.). Barcelona: Edicions UPC, 2008 [1928], pp. 65-68. ISBN: 9-788483-019481. Disponible en: <https://hdl.handle.net/2117/343772> [consulta: 23 de mayo de 2022].

TEIGE, Karel. Le Corbusier en Praga. Notas polémicas. En: TEIGE, Karel; GRANELL, Enric (ed.). *Anti-corbusier: textos completos de la polémica Karel Teige-Le Corbusier*. ŠULCOVÁ, Simona (trad.). Barcelona: Edicions UPC, 2008 [1929], pp. 77-92. ISBN: 9-788483-019481. Disponible: <https://hdl.handle.net/2117/343772> [consulta: 23 de mayo de 2022].

TEIGE, Karel. Mundaneum. En: TEIGE, Karel; GRANELL, Enric (ed.). *Anti-corbusier: textos completos de la polémica Karel Teige-Le Corbusier*. ŠULCOVÁ, Simona (trad.). Barcelona: Edicions UPC, 2008 [1928-1929], pp. 93-110. ISBN: 9-788483-019481. Disponible en: <https://hdl.handle.net/2117/343772> [consulta: 23 de mayo de 2022].

TEIGE, Karel. Contestación a Le Corbusier. En: TEIGE, Karel; GRANELL, Enric (ed.). *Anti-corbusier: textos completos de la polémica Karel Teige-Le Corbusier*. ŠULCOVÁ, Simona (trad.). Barcelona: Edicions UPC, 2008 [1931], pp. 143-150. ISBN: 9-788483-019481. Disponible en: <https://hdl.handle.net/2117/343772> [consulta: 23 de mayo de 2022].

TEIGE, Karel. La ciudad radiante de Le Corbusier. En: TEIGE, Karel; GRANELL, Enric (ed.). *Anticorbusier: textos completos de la polémica Karel Teige-Le Corbusier*. ŠULCOVÁ, Simona (trad.). Barcelona: Edicions UPC, 2008 [1932], pp. 151-156. ISBN: 9-788483-019481. Disponible en: <https://hdl.handle.net/2117/343772> [consulta: 23 de mayo de 2022].

TEIGE, Karel. Constructivism and the liquidation of art. En: BENSON, Timothy O.; FORGÁCS, Éva (eds.). *Between Worlds. A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910–1930*. Cambridge: MIT Press, 2002, pp. 584-590. ISBN: 9780262025300.

TEIGE, Karel. *The Minimum Dwelling*. DLUHOSCH, Eric (trad.). Cambridge: MIT Press, 2002 [1932].

TEIGE, Karel. Poetism. En: DLUHOSCH, Eric; ŠVÁCHA, Rostislav (eds.). *Karel Teige/1900-1951*. Cambridge: MIT Press, 1999, pp. 64-72. ISBN: 0-262-04170-7.

TEIGE, Karel. Architettura e lotta di classe. En: TEIGE, Karel. *Arte e ideología (1922-1933)*. Turín: Einaudi, 1982 [1929-1930], p. 260.

TEIGE, Karel. *Carta a Le Corbusier*. 18 de enero de 1934. Fondation Le Corbusier, R3-5-58.

TEIGE, Karel. *Nejmenší byt*. Praga: Václav Petr, 1932.

TEIGE, Karel. Obpoved Le Corbusierovi. En: *Musaion*. 1931, n.º 2, pp. 52-53.

TEIGE, Karel. *Carta a Le Corbusier*. Mayo de 1930. Fondation Le Corbusier, C3-5-123.

TEIGE, Karel. *Carta a Le Corbusier*. 10 de octubre de 1929. Fondation Le Corbusier, B2-13-379.

TEIGE, Karel. *Carta a Le Corbusier*. 30 de septiembre de 1929. Fondation Le Corbusier, B2-13-376.

TEIGE, Karel. *Carta a Le Corbusier*. 27 de julio de 1929. Fondation Le Corbusier, B2-13-375.

TEIGE, Karel. Polemické výklady. En: *Stavba*. 1929, n.º VII, pp. 105-112.

TEIGE, Karel. Mundaneum. En: *Stavba*. 1928-1929, n.º VII, pp. 145-155.

TEIGE, Karel. Le Corbusier v Praze. En: *Rozpravy Aventina*. 1928, n.º 4, pp. 31-32.

TEIGE, Karel. Konstruktivismus a likvidace umění. En: *Disk*. 1925, n.º 2, pp. 4-8.

TEIGE, Karel. K nové architektuře. Poznámky na okraj knihy Vers une architecture od Le Corbusier Saugniera. En: *Stavba*. 1923-1924, n.º II, pp. 179-183.

TURNER, Paul. The Beginnings of Le Corbusier's Education, 1902-07. En: *The Art Bulletin*. 1971, vol. 53, n.º 2, pp. 214-224. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/3048831> [consulta: 23 de mayo de 2022].

VAN ACKER, Wouter. Opening the Shrine of the Mundaneum: The Positivist Spirit in the Architecture of Le Corbusier and his Belgian 'Idolators'. En: *Proceedings of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand: Open 30*. Queensland: SAHANZ, 2013, vol. 2, pp. 791-805. ISBN-10: 0-9876055-0-X. ISBN-13: 978-0-9876055-0-4. Disponible en: <https://www.griffith.edu.au/conference/sahanz-2013/> [consulta: 23 de mayo de 2022].

VESELÁ, Radmila. The Battle over Modern Architecture. En: *Umění/Art*. 2013, vol. LXI, n.º 3, pp. 232-256. Disponible en: <https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.847c3214-9aea-492e-b825-03ac7e1bba38> [consulta: 10 de diciembre de 2020].

WOLIN, Judith. Le Corbusier and the Mystique of the USSR. En: *JSAH*. 1997, vol. 56, n.º 3, pp. 378-379.

ZUSI, Peter A. The Style of the Present: Karel Teige on Constructivism and Poetism. En: *Representations*. 2004, vol. 88, n.º 1, pp. 102-124. Disponible en: <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/13049/1/13049.pdf> [consulta: 19 de diciembre de 2020].

CRÉDITOS DE FIGURAS

Portada. Le Corbusier, vista aérea del Mundaneum, 1928. Fuente: FLC, FLC 24520. © Fondation Le Corbusier.

Figura 1. Arriba: Ilustración (emblema comunista) para el artículo: «Nové Umění Proletářské» [«Nuevo arte proletario】. *Devětsil*. 1922, p. 18. Autor: Anónimo. Abajo: París 1922. Ilustración del artículo «Die Moderne Čechische Kunst». En: *Zivot*. 1922, p. 175. Autor: Karel Teige. Disponible en: <https://monoskop.org/Dev%C4%9Btsil#Magazines> [consulta: 19 de diciembre de 2021]. © Herederos de Karel Teige/Olga Hilmerová.

Figura 2. Arriba: Henry Provensal, «Projet onirique (tombeau pour un poète)», 1901. Fuente: Musée d'Orsay, ARO 2012 1. Fotografía: Jean Louis Mazieres, CC BY-NC-SA 2.0. Abajo: François Garas, «Temple à la Pensée, dédié à Beethoven, visions du temple, clair de lune». Fuente: Musée d'Orsay, RF 2002 9. Fotografía: Jean Louis Mazieres, CC BY-NC-SA 2.0.

Figura 3. «Purismo», de Amédée Ozenfant y Charles-Édouard Jeanneret, y «Constructivismo», de Ilya Ehrenburg, en *Zivot*, 1922, pp. 17 y 29. Disponible en: <https://monoskop.org/Dev%C4%9Btsil#Magazines> [consulta: 19 de diciembre de 2021].

Figura 4. Recopilación de ilustraciones de trazados reguladores a partir de las ilustraciones de Le Corbusier en *L'Esprit Nouveau*. 1920, n.º 1, pp. 44, 47-48, 55-56, y *L'Esprit Nouveau*. 1921, n.º 5, pp. 74, 79-83. Elaboración propia. Disponible en: <https://arti.sba.uniroma3.it/esprit/> [consulta: 19 de diciembre de 2021]. © Fondation Le Corbusier.

Figura 5. Caricatura de Le Corbusier realizada por Adolf Hoffmeister para ilustrar el *compte-rendu* de Teige: «Le Corbusier v Praze». En: *Rozpravy Aventina*. 1928, vol. 4, n.º 4, p. 31. Fuente: Imágenes proporcionadas por el Digital Archive of Journals que opera como parte de la infraestructura de investigación de la Czech Digital Bibliography por parte del Institute for Czech Literature de la Czech Academy of Sciences, P.R.I. – <https://clb.ucl.cas.cz/> (ORJ Code: 90136).

Figura 6. Dibujos sobre el Mundaneum como faro de la humanidad. Izq.: Paul Otlet, «Monde», 1935. Lámina del Atlas Mundial de la *Encyclopédia Universalis Mundaneum*, 1935. Archivos del Mundaneum, ARC-MUND-EUMP-AtlasMonde-06, © Collection Mundaneum, Mons. Dcha.: Igor Platounoff, «Le Mundaneum», 1938. Archivos del Mundaneum, ARC-MUND-CP-PM_MG_2472_1, © Collection Mundaneum, Mons.

Figura 7. Arriba: Paul Otlet, «Vers l'Aurore», 1938. Fuente: Archivos del Mundaneum, ARC-MUND-dep2-EUMC-3809_0. Collection Mundaneum, Mons. Abajo: Maqueta del «Temple à la Pensée» de François Garas, expuesta en los años veinte en el Musée International de Otlet como «Monument allegorique du Mundaneum», s.f. Fuente: Archivos del Mundaneum, ARC-MUND-PHOTO-MI-200, © Collection Mundaneum, Mons (fotografía: Musée International, s.f.).

Figura 8. Fotografía de Le Corbusier y Alexander Vesnin en Moscú en 1928. FLC L4(4)180, © Fondation Le Corbusier (fotógrafo no identificado).

Figura 9. Le Corbusier, dibujos enviados a Vesnin a principios de los años veinte. Fuente: Archivo Vesnin, Moscú. CHINYAKOV, Aleksei G. Druzhba Masterov: Le Corbusier y Vesnin. En: *Sovetskaya Arkhitektura*. 1969, vol. 18, pp. 133-142. Disponible en: <https://tehne.com/event/arhivsyachina/chinyakov-g-le-korbyuze-i-vesniny-1969> [consulta: 14 de noviembre de 2021].

Figura 10. Izq.: Planta baja del Palacio del Centrosoyuz de Le Corbusier. Disponible en: http://corbusier.totalarch.com/files/lc20/089_02.jpg [consulta: 6 de enero de 2021]. Dcha.: Planta baja construida del Palacio de la Cultura de Likhachev Leonid Vesnin, Victor Vesnin y Alexander Vesnin. Fuente: AFANASYEV, Kirill N. (ed.). *Iz istorii sovetskoy arxitektury 1926-1932 gg. Dokumenty i materialy*. Moscú: Nauka, 1984, p. 108.

Figura 11. Arriba: Caricatura de Le Corbusier (liando un cigarrillo con un cigarrillo en la boca), 1930. Autor: Adolf Hoffmeister. Centro y Abajo: Dos fotos de Le Corbusier de viaje, con un libro en la mano. Autor: Anónimo. HOFFMEISTER, Adolf. Apéritif s Le Corbusierem. En: *Rozpravy Aventina*. 1930, vol. VI, n.º 7, pp. 73-74. Disponible en: <https://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=RozAvn/6.1930-1931/7> [consulta: 2 de febrero de 2021]. Imágenes proporcionadas por el Digital Archive of Journals que opera como parte de la infraestructura de investigación de la Czech Digital Bibliography por parte del Institute for Czech Literature de la Czech Academy of Sciences, P.R.I. – <https://clb.ucl.cas.cz/> (ORJ Code: 90136).

Figura 12. Le Corbusier, casa-muro de la ley Loucheur (84-86), pirámide de la sociedad y Mundaneum (87), 1930. Fuente: FLC 33512B, © Fondation Le Corbusier.

Figura 13. Izq.: LE CORBUSIER. *Carta a Teige*. 4 de agosto de 1929. © Fondation Le Corbusier, R.3-5-57. Dcha.: TEIGE, Karel. *Carta a Le Corbusier*. 10 de octubre de 1929. © Fondation Le Corbusier, B2-13-379.

Figura 14. Payasos, mimos y caricaturas. Elaboración propia a partir de diversas fuentes: *Devětsil*. 1922, pp. 50, 86, 93-94, 97, 135; *Život*. 1922, p. 185; *Disk*. 1923, pp. 7, 16; *ReD*. 1927-1928, n.º 1, p. 24; *ReD*, 1928, n.º 7, pp. 237, 242. © Herederos de Karel Teige/Olga Hilmerová.

Figura 15. Génesis áurea del Mundaneum. En: LE CORBUSIER. *L'Architecture Vivante*. París: Éditions Albert Morancé, 1929, p. 21. © Fondation Le Corbusier.

Figura 16. Meyer, director de la Bauhaus, supervisando la construcción de la escuela sindical ADGB en Bernau (1928). Fuente: Stiftung Bauhaus Dessau, I 11063 F, © Erich Consemüller, en: Google Arts & Culture.

Figura 16. Meyer, director de la Bauhaus, supervisando la construcción de la escuela sindical ADGB en Bernau (1928). Fuente: Stiftung Bauhaus Dessau, I 11063 F, © Erich Consemüller, en: Google Arts & Culture.

Figura 17. Izq.: Le Corbusier, dibujo sobre cómo financiar sus planes urbanísticos, 1930. Fuente: LE CORBUSIER. *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. París: Les Éditions G. Crès, 1930, p. 183. © Fondation Le Corbusier. Dcha.: Karel Teige (sueña con una vivienda mínima). Autor: Adolf Hoffmeister. TEIGE, Karel. *The Minimum Dwelling*. DLUHOSCH, Eric (trad.). Cambridge: MIT Press, 2002 [1932], p. vi.

Figura 18. Izq.: *Hommage à un grand urbaniste* (Luis XIV ordena la construcción de Los Inválidos). Fuente: LE CORBUSIER. *Urbanisme*. París: Les Éditions G. Crès, 1925, p. 285. © Fondation Le Corbusier.

Dcha.: Louis XIV. Fuente: OTLET, Paul. *Atlas Mundaneum*. Bruselas: 1937. Lámina de la *Encyclopédia Universalis Mundaneum*, 1937. Archivos del Mundaneum, ARC-MUND-HB-11026-001, © Collection Mundaneum, Mons.

Figura 19. Evolución pictórica de Teige, del cubismo al poetismo y de este al surrealismo. Izq.: París (1921). Disponible en: <https://www.artbohemia.cz/cs/grafiky-tisky/6346-pariz.html> [consulta: 12/04/2021]. © Herederos de Karel Teige/Olga Hilmerová. Centro: Viaje a Citara, poema pictórico (1923-1924). BENSON, Timothy O.; FORGÁCS, Éva (eds.). *Between Worlds. A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910–1930*. Cambridge: MIT Press, 2002, p. 8. © Herederos de Karel Teige/Olga Hilmerová. Dcha.: Collage n.º 128 (1939). Disponible en: <https://magictransistor.tumblr.com/post/105529514636/karel-teige-collage-128-1939> [consulta: 10 de abril de 2021]. © Herederos de Karel Teige/Olga Hilmerová.

Figura 20. Evolución pictórica de Le Corbusier, de los *objets types* a los *objets à réaction poétique*: Izq.: *Nature morte au siphon* (1921). Fuente: Peinture FLC 139, © Fondation Le Corbusier.. Centro: *Nature morte au siphon* (1928). Fuente: Peinture FLC 212, © Fondation Le Corbusier. Dcha.: *Taureau X* (1955). Fuente: Peinture FLC 164, © Fondation Le Corbusier.

María Sebastián Sebastián

<https://orcid.org/0000-0002-1826-3955>
m.sebastian@uib.eu

Doctora en Historia del Arte por la Universitat de les Illes Balears con la tesis *La construcción turística en las Islas Baleares (1939-2005). Arquitectura, urbanismo y fotografía*. Arquitecta por la Universitat Politècnica de Catalunya, licenciada en Historia del Arte y Máster en Patrimonio Cultural: Investigación y Gestión por la Universitat de les Illes Balears (UIB). Actualmente es miembro del grupo de investigación Patrimonio audiovisual, mass-media e ilustración y profesora ayudante doctora en el Departamento de Ciencias Históricas y Teoría de las Artes de la UIB. Su investigación se centra en la arquitectura contemporánea, especialmente en las producciones relacionadas con el turismo, y la historia de la fotografía. Ha participado en proyectos de investigación de ámbito nacional e internacional y ha obtenido la Beca de Investigación Premi Ciutat de Palma 2016 del Ajuntament de Palma y la Wiley Research Fellowship 2022 de la Royal Geographical Society.

Fecha de Recepción
10 · Septiembre · 2021

Fecha de Aceptación
16 · Abril · 2022



129

¿Internacional o local? ¿Modernidad o eclecticismo? José Ferragut Pou y el espacio turístico

International or Local? Modernity or Eclecticism? José Ferragut Pou and the Tourist Space

María Sebastián Sebastián

Universitat de les Illes Balears

Resumen:

José Ferragut Pou (1912-1968) es uno de los profesionales más relevantes de la arquitectura mallorquina de mediados del siglo XX y, sin embargo, una figura poco trabajada por la historiografía. El vacío se hace especialmente notorio en lo que se refiere a tipologías turísticas, sobre las que suelen pesar numerosos prejuicios, sobre todo si son obras de figuras alejadas de las grandes capitales y focos de formación. Frente a la estandarización y repetición, ensaya composiciones contemporáneas que no excluyen una aparición puntual de eclecticismos e introduce tipologías novedosas en las Islas Baleares, como los apartamentos turísticos. En el terreno del urbanismo, propone ordenaciones para áreas de turismo intensivo a la vez que se posiciona en contra de los excesos territoriales y los abusos de poder, en el marco de una isla todavía deslumbrada por la llegada de visitantes. La aproximación al material de archivo de Ferragut y el análisis de sus proyectos para el turismo muestran cómo su voluntad de renovación y contemporaneidad manifiesta en otros de sus edificios se hace extensiva al ocio.

Palabras Clave: Arquitectura Contemporánea Española; Arquitectura Turística; Urbanismo; Ocio; Mallorca.

SEBASTIÁN SEBASTIÁN, María. ¿Internacional o local? ¿Modernidad o eclecticismo? José Ferragut Pou y el espacio turístico. En: *TEMPORÁNEA. Revista de Historia de la Arquitectura*. 2022, n.º 3, pp. 128-151. e-ISSN: 2659-8426. ISSN: 2695-7736. <https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2022.03.05>

Abstract:

José Ferragut Pou (1912-1968) is one of the most relevant architects of Majorcan architecture in the middle of the 20th century, but he has remained out from historiographical analysis. The blank becomes especially obvious when it comes to tourist typologies. They usually carry the weight of prejudice, particularly if they have been designed by architects working far from the main cities. Opposing to standardisation and repetition, he tries contemporary compositions without excluding a spark of eclecticism. He also introduces new building typologies in the Balearic Islands, such as apartments. Concerning urbanism, he proposes intensive tourist areas and, at the same time, he criticises the territorial excesses and abuse of power, in the setting of an island that is still dazzled by the arrival of visitors. The approach to the Ferragut archive materials and the analysis of his tourism projects shows that his will of renovation and contemporaneity, clear in other buildings, is also applied when it comes to leisure projects.

Keywords: Contemporary Spanish Architecture; Tourist Architecture; Urbanism; Leisure; Majorca.

Introducción

Resulta imposible pensar en el desarrollo de la arquitectura en el siglo XX y obviar los proyectos para el turismo, sobre todo en el área mediterránea, donde el fenómeno está íntimamente ligado a la construcción física y socioeconómica del territorio. No obstante, las creaciones para el tiempo libre ocupan un espacio menor en la historiografía de la arquitectura hasta que en el último tercio del siglo XX se inician las reivindicaciones desde el ámbito teórico¹ y la práctica profesional². En las últimas décadas, se han sucedido las investigaciones desde la historia de la arquitectura -centradas en determinadas áreas geográficas³, tipologías o proyectos⁴- y desde las perspectivas urbana y territorial⁵. Fruto de ello, algunos autores cuestionan los prejuicios que han recaído a menudo sobre estas creaciones y reivindican la arquitectura

del tiempo libre como pieza clave del patrimonio contemporáneo⁶.

Paralelamente, en el global de programas arquitectónicos, los estudios se han focalizado durante décadas en regiones, arquitectos y obras considerados capitales por la historiografía clásica, un discurso oficial que se está poniendo en duda, lo que permite recuperar edificaciones en latitudes hasta ahora al margen⁷ y llenar el vacío en torno a los denominados arquitectos «olvidados»⁸ o «ausentes»⁹, con especial incidencia en el Racionalismo y la modernidad de mediados del siglo XX.

Ambas circunstancias dificultan la aproximación a profesionales con un radio de acción territorial limitado y que se agrava en las vertientes de su obra vinculadas con el tiempo libre. Es el caso de arquitectos mallorquines como Antonio Coll Sancho,

La autora quiere agradecer a José Ferragut Canals las facilidades aportadas para el acceso y consulta del fondo José Ferragut Pou

1 MORALES FOLGUERA, José Miguel. *La arquitectura del ocio en la Costa del Sol*. Málaga: Universidad de Málaga, 1982.

2 BARBA CASANOVAS, Rosa; PIÉ I NINOT, Ricard. *Arquitectura y turismo: Planes y proyectos*. Barcelona: Centre de recerca i projectes de paisatge, 1996.

3 ROYO NARANJO, Lourdes. *Turismo, desarrollo, arquitectura. La aventura de la modernidad*. Sevilla: Universidad de Sevilla; Consejería de Fomento y Vivienda de la Junta de Andalucía, 2013.

4 DÍEZ-PASTOR, M. Concepción. 'Albergues de carretera' (Highway inns): a key step in the evolution of Spanish tourism and modernist. En: *Journal of Tourism History*. 2010, vol. 2, n.º 1, pp. 1-22; ADAMS FERNÁNDEZ, Carmen. La construcción hotelera en la España del final de la autarquía. Una aproximación a través de la Revista Nacional de Arquitectura. En: *Norbà. Revista de Arte*. 2019, vol. XXXIX, pp. 111-132.

5 PIÉ I NINOT, Ricard; ROSA JIMÉNEZ, Carlos Jesús; ÁLVAREZ LEÓN, Iván; NEBOT GÓMEZ DE SALAZAR, Nuria (coords.). *Turismo y paisaje*. València: Tirant Lo Blanch, 2018; PIÉ I NINOT, Ricard; ROSA JIMÉNEZ, Carlos Jesús; ÁLVAREZ LEÓN, Iván; NEBOT GÓMEZ DE SALAZAR, Nuria (coords.). *Turismo y paisaje 2. Sobre arquitectura, ciudades, territorios y paisajes del turismo*. València: Tirant Lo Blanch, 2020.

6 LOREN-MÉNDEZ, Mar. La arquitectura de la Costa del Sol y la relajividad del paseo espejístico de los sesenta. En: *Revista de teoría e historia de la arquitectura*. 2006, n.º 8, pp. 29-46; GARCÍA-MORENO, Alberto E.; ROSA-JIMÉNEZ, Carlos; MÁRQUEZ-BALLESTEROS, María José. Lo banal como patrimonio de la Costa del Sol. Torremolinos (1959-1979). En: *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*. 2016, vol. 14, n.º 1, pp. 253-273; ROYO NARANJO, Lourdes; GARCÍA MORENO, Alberto E. Turismo en la Costa del Sol. Un patrimonio en revisión. En: *Pasos: Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*. 2014, vol. 12, n.º 4, pp. 848-849.

7 GOYCOOLEA PRADO, Roberto (ed.). *Modernidades ignoradas. Indagaciones sobre arquitectos y obras (casi) desconocidas de la arquitectura moderna*. México: Red de Investigación Urbana México; Universidad de Alcalá, 2016.

8 *Arquitectura*. 1995, n.º 303.

9 CERVERO SÁNCHEZ, Noelia. Los secundarios, o los 'olvidados'. En: *VAD. Veredes, arquitectura, divulgación*. 2020, n.º 4, p. 15.

Joaquín Izquierdo Sancho, Guillermo Moragues Costa o Miquel Ponsetí Vives que inician su trayectoria poco después de la Guerra Civil y que, tras unos primeros proyectos modestos, ven aumentar los encargos de la mano del crecimiento turístico, con especial relevancia a partir de la segunda mitad de la década de 1950.

Entre estos arquitectos mallorquines «olvidados», destaca José Ferragut Pou (1912-1968) para quien las tipologías del ocio son una oportunidad para poner en práctica soluciones poco habituales en un territorio donde el Movimiento Moderno apenas se había desarrollado¹⁰, a la vez que un ámbito en el que jugar de forma más libre con regionalismos y folklorismos. Titulado en 1942, es un puntal de la modernidad en la isla¹¹, entendida como experimentación compositiva, programática y, a la vez, como renovación del ejercicio de la profesión. Así, propondrá que se le declare incompatible para encargos privados en el término municipal de Pollença tras obtener el puesto de arquitecto municipal —a pesar de estar permitido por la normativa de la época—; redactará unas Ordenanzas Municipales de Ordenación Urbana y de la Construcción (1967) que intentará aprobar, sin éxito, en la mayoría de ayuntamientos de la isla para

«evitar esa duplicidad de criterio, en las interpretaciones de las distintas ordenanzas»¹²; y ensayará una organización del despacho en la que los beneficios se reparten proporcionalmente entre los miembros de la plantilla¹³, incluyendo a los arquitectos o estudiantes extranjeros que realizan estancias en su estudio. Como explica en una carta al señor Tumba Faustin de Bruselas, quien le había solicitado un puesto como delineante:

«Al final del año los beneficios que hubieren se reparten proporcionalmente a los sueldos, siendo su cuantía imprevisible por depender, naturalmente, del volumen de trabajo que durante el año se haya desarrollado»¹⁴.

Su inconformismo con el funcionamiento de la profesión y la gestión del suelo se trasladarán a un progresivo desencanto con el oficio y a un criticismo en aumento contra los poderes político y económico que harán de él una de las primeras figuras isleñas que alza la voz públicamente contra los excesos territoriales.

Metódico y obsesivo del orden, anota los algo más de 1900 encargos que recibe a lo largo de un cuarto de siglo de trayectoria en tres formatos: libro de registro, listado de obras «en cementerio» y fichas que amplían las informaciones del libro de registro. En

10 SEGUÍ AZNAR, Miguel. *Arquitectura contemporánea en Mallorca 1900-1947*. Palma: Col·legi Oficial d'Arquitectes de les Balears, 1990, p. 184.

11 FERRER FORES, Jaime J. El legado moderno de José Ferragut Pou en Mallorca. En: *REIA. Revista Europea de Investigación en Arquitectura*. 2019, n.º 14, pp. 90-91.

12 FERRAGUT POU, José. *Carta a Valentín Sorribas Subirà*. 26 de noviembre de 1965. Archivo Col·legi Oficial d'Arquitectes de les Illes Balears (COAIB). Fondo José Ferragut Pou. Correspondencia, archivador 4.

13 FERRAGUT CANALS, José (coord.). *El arquitecto José Ferragut Pou*. Palma: José J. de Olañeta, 2015, p. 11.

14 FERRAGUT POU, José. *Carta a Tumba Faustín*. 18 de diciembre de 1967. Archivo COAIB. Fondo José Ferragut Pou. Correspondencia, archivador 4.

el primero se consignan todos los encargos recibidos; en el segundo, todo apunta a que se recopilan las obras irrealizadas. Las terceras condensan las informaciones del libro de registro y del desarrollo del trabajo, incluyendo a veces la entrega de copia a los promotores o la sustitución del proyecto por otro. Estos, junto con los expedientes de obra y su correspondencia, constituyen un material básico para analizar su manera de abordar los proyectos turísticos en una isla que está viviendo el proceso de metamorfosis territorial más drástico de su historia. Con todo ello, el estudio busca recuperar y analizar los proyectos para el ocio de Ferragut, determinando su encaje en el global de su trayectoria y en el devenir de la construcción turística balear de las décadas centrales del siglo XX.

Reivindicación de lo propio y lo hermético

Conocido fundamentalmente por los proyectos de la iglesia de La Porciúncula (1955-1968) en la Platja de Palma o la sede de Gas y Electricidad S.A. (GESÁ) (1963-1975) en la capital isleña, el conjunto de la trayectoria de José Ferragut no ha empezado a ser reivindicado hasta hace pocos años.

La primera aproximación a su labor fue *José Ferragut. Arquitectura de una época (1942-1968)* (2003), en la que Dolores Ladaria y

Gabriela Kacelnik ponen el acento en la arquitectura religiosa y realizan el primer inventario de su obra a partir de los 730 proyectos depositados en el Col·legi Oficial d'Arquitectes de les Illes Balears.

En 2015 se publica la primera monografía, que ofrece un panorama amplio de su biografía y trabajos, con una selección de materiales de proyecto, fotografías y correspondencia. En el capítulo dedicado a las propuestas para el ocio, Ferrer Forés destaca su:

«Capacidad de adaptar el vocabulario moderno a distintas condiciones paisajísticas y climáticas como la consolidación de los nuevos postulados modernos en el campo del turismo»¹⁵.

El mismo autor retomará el tema de la contemporaneidad en la totalidad de la obra de Ferragut¹⁶.

El arquitecto es mencionado en otros estudios dentro del contexto constructivo y sociopolítico del momento. Se señala entre los participantes de la V Asamblea de Arquitectos de Barcelona y Mallorca de 1949, que supuso uno de los pilares de la refundación de la arquitectura contemporánea en España en contra de las directrices del régimen franquista¹⁷, o se sitúa con respecto a proyectos ampliamente difundidos, como la Ciudad Blanca de Sáenz de Oíza y Juan Daniel Fullaondo, cuyos parámetros urbanísticos incorporó

15 FERRER FORÉS, Jaime J. La arquitectura del ocio y el turismo en la obra de José Ferragut Pou. En: FERRAGUT CANALS, José (coord.). *El arquitecto José Ferragut Pou*. Op. cit. (n. 14), p. 300.

16 FERRER FORÉS, Jaime J. El legado moderno de José Ferragut Pou en Mallorca. Op. cit. (n. 12), pp. 75-92.

17 GARCÍA GONZALEZ, María Cristina; GUERRERO, Salvador. The National Federation of Town Planning and Housing, 1939-1954: A Network for Town Planners and Architects in Franco's Spain. En: *Journal of Urban History*. 2014, vol. 40, n.º 6, p. 1115.

a su Plan General de Ordenación Urbana Municipal de la zona¹⁸.

En lo que se refiere a catálogos, el Docomomo Ibérico recoge una pequeña parte de su obra religiosa, un edificio de oficinas y un ejemplo de arquitectura residencial¹⁹ mientras que en los catálogos municipales su presencia todavía es débil, si bien la revisión del de Palma de 2019 incorporó tres edificios más del arquitecto²⁰. También hay que mencionar la *Guía de arquitectura de Palma* en la que se destacan la iglesia de La Porciúncula y dos edificios de viviendas²¹.

Su voluntaria reclusión laboral en su isla natal, en la «soledad lejana de las provincias»²², explica en parte el desconocimiento de su obra. Él mismo explica su posicionamiento en la entrevista publicada póstumamente en *Lluc*:

«El arquitecto responsable no debería trabajar en una región que desconoce. Para hacer una verdadera obra arquitectónica hay que saber la realidad sociológica del país, las costumbres, la tradición... Créame, nuestro urbanismo no se puede hacer en Madrid»²³.

El análisis del libro de registro de entrada de proyectos en su despacho atestigua que llevó a la práctica sus palabras. De los aproximadamente 1925 encargos que

recibió, únicamente 31 se ubican fuera de Mallorca: 16 en el resto de Baleares, 13 en la Península y 2 internacionales, una iglesia parroquial (1961) en México y una curia y residencia de estudiantes en Roma (1964), que no consta que se ejecutase. Entre ellos, las tipologías turísticas se limitan a un proyecto de hotel (1962) y otro de *bungalows* (1963) en una parcela larga y estrecha al sur de Formentera. El primero se inicia como una vivienda de planta baja y «estilo ibicenco»²⁴ que debía crecer por fases hasta transformarse en un alojamiento con treinta y seis plazas. El segundo es una ampliación del equipamiento con dos *bungalows* en la parte posterior del solar, edificaciones muy simples de planta rectangular con un salón que podía compartmentarse con cerramiento móvil para crear un dormitorio, además de un cuarto de baño y una cocina²⁵. Los problemas de financiación impiden al promotor continuar el proyecto y parece ser que solo se ejecutan los *bungalows*.

El hermetismo de Ferragut se traspasa a la difusión de su obra. Únicamente se conocen dos entrevistas para la prensa local generalista, la anteriormente citada en *Lluc* y otra para *Baleares* de 1967, y una breve noticia sobre su Plan de Ordenación de Alcúdia aparecida

¹⁸ AÑÓN ABAJAS, Rosa María; TORRES DORADO, Salud María. Ciudad Blanca en Bahía de Alcúdia. Una obra con sentido pedagógico del profesor Francisco Javier Sáenz de Oiza, 1961-63. En: *Proyecto, Progreso, Arquitectura*. 2015, n.º 12, p. 59.

¹⁹ Se recogen las iglesias de San Agustín (Sant Agustí), San Alonso Rodríguez (Palma), Nuestra Señora de Lluc (Madrid), La Porciúncula (Platja de Palma) y la capilla de Nuestra Señora de la Luz (Alcúdia); las oficinas de GESA y las viviendas y servicios para trabajadores de la Central Térmica de Alcúdia. Docomomo Ibérico. *Registros del Movimiento Moderno. Base de datos*.

²⁰ Las viviendas de las calles Baró Santa María del Sepulcro y Margalida Caimari y la parroquia de San Alonso Rodríguez. Ajuntament de Palma. *Actualització del catàleg de protecció de Palma*. Palma: Ajuntament de Palma, 2019, pp. 3-4, 203-206.

²¹ Los edificios de la calle Margalida Caimari y la calle José Tous Ferrer. FONTENLA, José M.; LUCENA, Martín; MOSTEIRO, José L.; POMAR, Ignacio. *Palma. Guía de arquitectura*. Palma: Col·legi Oficial d'Arquitectes de les Illes Balears, 1997, pp. 162-163.

²² RUIZ CABRERO, Gabriel. *El moderno en España. Arquitectura: 1948-2000*. Sevilla: Tanais Ediciones, 2001, p. 43.

²³ BARCELÓ I FORTUNY, Francesc de P. Conversa amb: Josep Ferragut. En: *Lluc*. 1968, n.º 563, p. 13.

²⁴ Archivo COAIB. Fondo José Ferragut Pou. Expediente 1396.

²⁵ Archivo COAIB. Fondo José Ferragut Pou. Expediente 1421.

en *La Vanguardia Española* el 4 de septiembre de 1966²⁶. En revistas especializadas, *Arquitectura* publica un artículo sobre la iglesia de La Porciúncula unos meses después de su fallecimiento²⁷, mientras su despacho seguía en funcionamiento de la mano de José María Falcón, arquitecto de origen cubano incorporado desde hacía años al equipo de Ferragut.

Tampoco se prodiga en el campo teórico. Solo se ha localizado una comunicación sobre las posibilidades del helicóptero como medio de transporte y su repercusión sobre el urbanismo presentada en el II Congreso Nacional de Ingeniería celebrado en Madrid en 1950, firmada con los ingenieros aeronáuticos Benjamín Llorca Gisbert y Jacobo Valdés Pedros y con el también arquitecto mallorquín Antonio Coll Sancho. Si bien el texto tiene poca relación con la cuestión turística, es una muestra más de lo variado de sus inquietudes y de su interés en la experimentación de nuevas soluciones.

Estas reservas con la difusión de su obra contrastan con su rol activo en las tertulias con jóvenes arquitectos –Juan de Aguilar, Josep Alcover, Rafael Llabrés, Rafael Pomar– en la década de 1950, primero en el café Fígaro de Palma y más tarde en su propia vivienda²⁸. Además, su biblioteca privada atestigua su interés por mantenerse informado de la actualidad arquitectónica internacional.

A pesar de las dificultades para acceder a la prensa foránea en los primeros años de posguerra²⁹, será suscriptor de revistas como *Architectural Record* o *Domus* y conseguirá algunos ejemplares de *La arquitectura de hoy*, una rara edición de *L'architecture d'aujourd'hui* traducida al español y editada en Buenos Aires entre 1947 y 1949.

También hay que mencionar su interés por los medios audiovisuales. Utilizó la fotografía para documentar sus obras e inventariar la arquitectura histórica de la isla, especialmente la del centro histórico de Palma³⁰, y filmó películas de carácter amateur, mayoritariamente familiares, pero también documentales como *Ciudad de Mallorca* en la que se acerca al turismo desde una óptica crítica e irónica³¹.

Proyectos turísticos. Arquitectura y urbanismo

En 1942 José Ferragut regresa a Mallorca tras finalizar sus estudios en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona y ese mismo año recibe sus dos primeros encargos por parte de Acción Católica y de la iglesia parroquial de Manacor. Los inicios son modestos, con proyectos de viviendas y pequeñas incursiones en tipologías religiosas e industriales en términos municipales del este y noreste (Artà, Capdepera, Manacor,

26 VIDAL ISERN, Antonio-Carlos. Mallorca: El viejo pueblo de Alcúdia será transformado en una gran ciudad turística. En: *La Vanguardia Española*. 4 de septiembre, 1966, p. 4.

27 Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles. Arquitectura. 1968, n.º 119, pp. 38-40.

28 FERRÀ-PONÇ, Damià. Converses sobre pintura i arquitectura de postguerra a Mallorca. En: *Randa*. 1989, n.º 124, p. 109.

29 Ivi, p. 107.

30 VIBOT, Tomàs (coord.). *L'art capturat. Arxiu Històric Monumental de l'arquitecte Josep Ferragut Pou*. Palma: El Gall editor, 2015.

31 BROTONS CAPO, Maria Magdalena. Palma is «booming»: el documental «Ciudad de Mallorca» de José Ferragut. En: *Estudios Turísticos*. 2020, n.º 220, pp. 133-164.

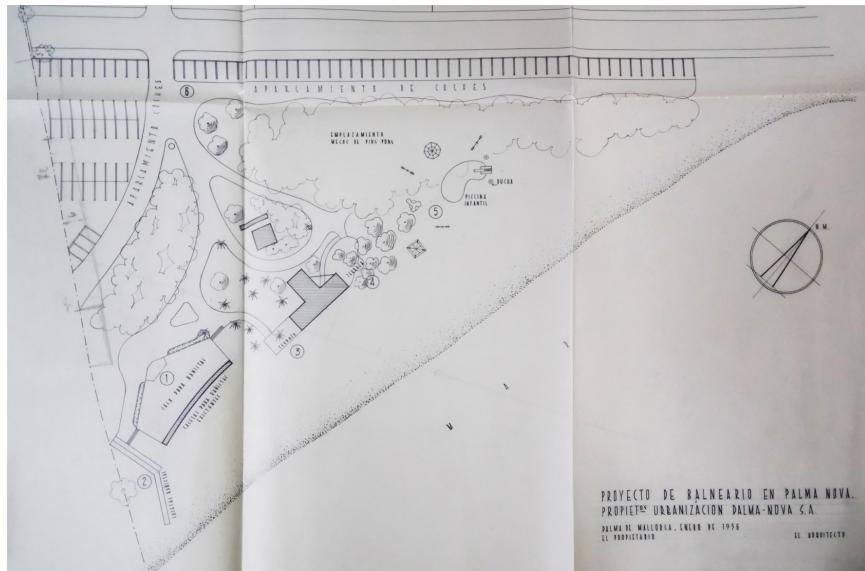


Figura 1. José Ferragut
Pou. Balneario
en Palmanova
(Mallorca), 1956.

Petra, Sant Llorenç del Cardassar, Son Servera)³² y, puntualmente, en Alaró, Ariany y Palma, además de obras en la base militar de hidroaviones del Port de Pollença, en el norte.

Los programas turísticos no aparecen hasta 1945 y lo hacen de forma discreta, con un proyecto de actuación en unas cuevas del término municipal de Campanet (1945). No se ha podido localizar el expediente, consignado en el libro de registro, pero probablemente se trate de las actuales Coves de Campanet, inauguradas en 1948 y que engrosarían los reclamos turísticos isleños junto con las Coves del Drach y las Coves dels Hams, abiertas al público en las primeras décadas del siglo XX.

Es un momento muy complicado para la industria turística, prácticamente desaparecida tras la Guerra Civil, y la falta de visitantes provoca una escasez de proyectos de nueva planta. Los siguientes encargos son ampliaciones de establecimientos anteriores al conflicto bélico, como el hotel Marina (1950) en el Port de Pollença, o la transformación de viviendas en alojamientos, como la pensión Niu (1950) en Cala Sant Vicenç, un enclave todavía inhóspito en la costa norte, pero a las puertas de su reconversión turística.

A partir de 1950, las obras para el visitante aumentan en número y variedad, en consonancia con la posición de la isla en los

circuitos turísticos. Los proyectos de Ferragut se concentran en el Port de Pollença y en el litoral de Calvià, ya sea en Magaluf, donde amplía los primeros edificios del área, como la residencia El Caribe (1958), y propone un irrealizado hotel de lujo; o en Palmanova, donde trabaja para el promotor José Roses Rovira, nieto del impulsor de la urbanización de la zona (1932-1935), y para el que realiza los hoteles Morocco (1956), Canaima (1960), Morokito (1961), Playa Palma Nova (1961) y Palma Nova (1966). Además de alojamientos, a partir de la segunda mitad de la década de 1950 trabaja tipologías que se están introduciendo en la isla como bares, restaurantes y balnearios. Hay que puntualizar que el último término se utiliza en Mallorca para un conjunto de edificaciones que aglutinan vestuarios y bar y, en el caso del que Ferragut diseña en Palmanova (1956) (fig. 1), se incluye una zona de juegos infantiles. El *boom* implica también la proliferación de agencias de viajes, que el arquitecto diseña para las empresas Cyrasa (1953, 1960) y ATESA (1961), además de la sede de la oficina de información de la Dirección General de Turismo (1962), todas ellas en Palma.

En 1954, firma el ejemplo más temprano de apartamentos turísticos que se ha podido localizar en las Baleares, un bloque en Cala Major, al oeste de Palma. En la memoria explica en qué consiste la tipología:

³² Para equilibrar los trabajos ante la falta de profesionales en la isla, se acordaron áreas de acción preferente, sin prohibir la aceptación de encargos de otras zonas. Eso explica la concentración en determinados municipios y que Ferragut sea el único arquitecto en Son Servera entre 1943 y 1944, como se desprende del vaciado de las licencias de obras en el archivo municipal.

«Es atender a una modalidad de vivienda, muy solicitada, especialmente por los extranjeros que acuden a la Isla y que conocemos y llamamos en nuestro país por ‘apartamentos’ o ‘Flats’ en inglés. Estos constarán de las siguientes piezas: una sala de estar, ‘living-room’, un dormitorio para dos camas o una de matrimonio, un cuarto de baño, una pequeña cocina y un pequeño vestíbulo. Todas estas piezas de dimensiones adecuadas y distribuidas cómodamente, como claramente se aprecia en los planos. A más de esto cada apartamento tendrá su terraza individual. Estarán dotados de calefacción y agua caliente central, cocina eléctrica y nevera, mobiliario, ropas, objetos de adorno, etc. todo ello para que el usuario pueda disfrutarlos sin más preocupación que, llevar sus objetos personales»³³.

El bloque se asienta en un solar entre la carretera y el mar, sobre el acantilado y con un fuerte desnivel. Los pisos inferiores se destinan a espacios comunes que se complementan con «una cueva natural para cassetas, duchas, terrazas, etc. En su costado izquierdo y dentro de los límites del solar se dispone de una pequeña playa»³⁴. Las plantas superiores concentran los apartamentos en los que Ferragut pasa el Estilo Internacional por su filtro personal mediante el juego de texturas y tonalidades de los materiales y establece que:

«La decoración de los interiores se hará siguiendo el carácter moderno del edificio, proyectándose las fachadas sin más decoración que su colorido, contraste de piedra vista y estuco a elegir oportunamente con unas fajas rehundidas a nivel de cada galería a la parte derecha de la fachada al mar»³⁵.

Estos apartamentos no llegan a funcionar como tales o lo hacen durante un período muy corto de tiempo dado que en la edición de 1957 figuran en la *Guía gráfica de hoteles de Mallorca* figuran como hotel Cala Menor. Los siguientes apartamentos en los que trabajará, los Daina (1957) en el Port de Pollença y los Trópico (1960) en Palmanova serán transformados en hoteles.

En la década de 1960 se produce un aumento de escala en la arquitectura hotelera en Mallorca, en la que cabe resaltar el Hotel de Mar (1962) de Coderch, el Eurotel Punta Rotja (1968) de Fisac o los apartamentos La Caleta (1961), Torremar (1962) y Neptuno (1963) de Lamela. Ferragut trabaja en esa misma línea con establecimientos como el Flamboyan (1961) en Magaluf, con un talud en su fachada delantera tal vez inspirado por el Condominio de San Remo (1946) de Carlo Mollino. Es probable que Ferragut conociera los trabajos del arquitecto italiano que aparecían a menudo en *Domus*. Entre los volúmenes de la revista que formaban parte de la biblioteca del mallorquín, se ha

33 Archivo Municipal de Palma. Licencias de obra. Expediente 1192/1954.

34 Ibidem.

35 Ibidem.

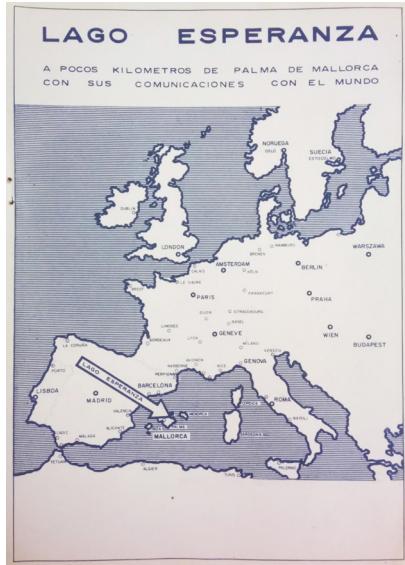


Figura 2. José Ferragut Pou. Lámina de emplazamiento del folleto promocional de los apartamentos *Concha del Lago* (Alcúdia, Mallorca), 1965.

localizado el del año 1949, cuyo número 238 se abría con una fotografía del alzado marítimo del proyecto de San Remo.

El cambio de magnitud se acentúa en proyectos como los apartamentos Concha del Lago (1965), promovidos por Bernard Reig y Marcel Schloupt, afincados en Perpiñan³⁶, que tienen reminiscencias de la Unité d'Habitation de Marsella en su organización interna y para los que diseña un folleto que detalla su distribución y superficies e incluye un mapa que resalta la proximidad de Mallorca a las principales capitales europeas, un elemento muy frecuente en las guías turísticas de la primera mitad de siglo recuperado ahora para promocionar las viviendas (figs. 2 y 3).

A medida que avanza la década, sus proyectos para el visitante descienden. Mientras que entre 1960 y 1964 su libro de registro recoge 70 encargos de alojamiento y unos 16 de servicios complementarios; entre 1965 y su fallecimiento en febrero de 1968 se anotan 24 alojamientos y 12 equipamientos complementarios. El descenso podría deberse a su mayor volumen de trabajo en otros campos, incluyendo su cargo de arquitecto municipal; pero tal vez su posicionamiento en contra de los abusos urbanísticos, que denuncia en cartas dirigidas al Colegio de Arquitectos, al Gobernador Civil de Baleares o a la Dirección Provincial de las Islas

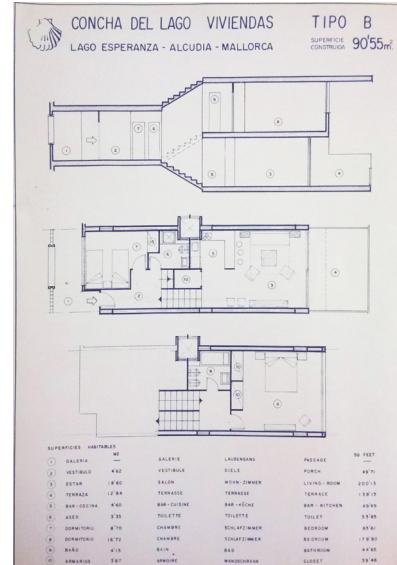


Figura 3. José Ferragut Pou. Lámina de las viviendas tipo B del folleto promocional de los apartamentos *Concha del Lago* (Alcúdia, Mallorca), 1965.

Baleares, habría generado cierto alejamiento de los promotores. Buen conocedor de la Ley del Suelo de 1956 es consciente del «proceso de deterioro y erosión del sistema preparado para la ordenación del desarrollo urbano»³⁷ que se produce tras su aprobación y en la entrevista publicada póstumamente en *Lluc*, es contundente con la desmesura de la construcción turística:

«De la costa no se ha hecho ninguna planificación. La única cosa que se ha hecho es dar completa libertad a los particulares, o a los intereses particulares para desarrollar aquello que les convenía, sin pensar nunca en el interés general ni en las necesidades paisajísticas de la región. Hace años, «Es Molinar» era considerado una barriada de veraneo de la clase baja de Palma; lo que hemos hecho ha sido convertir Mallorca en 'Es Molinar' de Europa»³⁸.

En lo concerniente a la planificación urbana, inicialmente realiza ordenaciones reducidas y modestas, como la de una zona de Cala Gamba (1951), un enclave litoral al este de Palma. Se trata de una agrupación de 38 solares en 6 manzanas orgánicas delimitadas por vías de circulación y peatonales, con una calle principal que da continuidad al paseo marítimo, aprobado en pleno municipal³⁹ y que conectaría la zona con la vecina Torre d'en Pau, lo que denota las expectativas de crecimiento.

36 Archivo COAIB. Fondo José Ferragut Pou. Expediente 1654.

37 DE TERÁN, Fernando. *Planeamiento urbano en la España contemporánea (1900/1980)*. Madrid: Alianza Editorial, 1982, p. 442.

38 BARCELÓ I FORTUNY, Francesc de P. Conversa amb: Josep Ferragut. Op. cit. (n. 24), p. 11.

39 Archivo Municipal de Palma. Licencias de obra. Expedientes 1070/1951 y 96/1952.



Figura 4. José Ferragut Pou. Plan de Ordenación Bahía de Alcúdia (Mallorca). Volumen de fotografías de la zona, 1966.

En cambio, como sucede con sus proyectos arquitectónicos, a mediados de la década de 1960 cambia de escala y participa en Centros de Interés Turístico Nacional, una figura controvertida del urbanismo desarrollista de la dictadura aprobada por ley en 1963 y que incentiva el desarrollo turístico masivo de áreas de alto valor paisajístico. En 1965, Ferragut redacta el anteproyecto de un Plan Parcial de Ordenación⁴⁰ en la Platja de Muro que acabará resultando en el Centro de Interés Turístico Nacional Las Gaviotas. También proyectará un Centro de Interés Turístico Nacional en la vecina Platja d'Alcúdia, bajo la denominación de Lago Esperanza⁴¹, que no prosperará. A pesar de ello, continúa trabajando en el área, como también lo hará José Falcón al retomar las riendas del despacho tras el fallecimiento de Ferragut⁴².

En las proximidades, redactará el Plan de Ordenación Bahía de Alcúdia (1965-1966), para el que cuenta con el gabinete de abogados, economistas y geógrafo S.E.P.T.E.⁴³. El plan destaca por su grado de detalle y la abundante documentación que aporta para el estudio previo, con seis volúmenes entre los que se encuentra uno con fotografías del área para explicar los enclaves más destacados (fig. 4). Uno de los

puntos clave es el polígono 7, que abarca los terrenos del frustrado plan de la Ciudad Blanca de Sáenz de Oíza y Fullaondo, donde propone un área extensiva de baja altura rematada con una franja semi-intensiva en su límite oeste. Pero el plan, que se prevé realizar en tres fases de cinco años cada una, se supedita a un hipotético traslado de la conexión portuaria Mallorca-Barcelona desde Palma que jamás se materializa, así que tampoco lo hace la ordenación⁴⁴.

Modernidad y contención

Ferragut es uno de los primeros arquitectos que utilizan un lenguaje moderno en los equipamientos turísticos mallorquines tras la Guerra Civil, una regeneración que llega a Baleares tras años de oscilación entre tendencias a menudo opuestas⁴⁵. Él mismo afirma que la primera vez que utiliza una arquitectura «funcional, simple, progresista» es en el bar Morocco y en una serie de chalets en Palmanova⁴⁶.

A principios del siglo XX, Mallorca había ocupado un lugar destacado en edificios hoteleros gracias al Gran Hotel de Domènech i Montaner, que introduce el Modernismo en la isla y que será considerado el mejor hotel de España hasta la entrada de los alojamientos

40 Archivo COAIB. Fondo José Ferragut Pou. Expediente 1650.

41 FERRAGUT POU, José. Carta a Nicolás Riera-Marsá Llambí. 10 de septiembre de 1965. Archivo COAIB. Fondo José Ferragut Pou. Correspondencia, archivador 4.

42 FALCÓN, José. Carta a Nicolás Riera-Marsá Llambí. 28 de marzo de 1968. Archivo COAIB. Fondo José Ferragut Pou. Correspondencia, archivador 4.

43 LADARIA, Dolores; KACELNIK, Gabriela. José Ferragut. *Arquitectura de una época (1942-1968)*. Trabajo de investigación [inédito]. Col·legi Oficial d'Arquitectes de Balears, 2003, p.40.

44 Archivo Municipal de Muro. Expediente 496.

45 SEGÚ AZNAR, Miguel. *Arquitectura contemporánea en Mallorca 1900-1947*. Op. cit. (n. 11), pp. 277-284.

46 BARCELÓ I FORTUNY, Francesc de P. Conversa amb Josep Ferragut. Op. cit. (n. 24), p. 13.

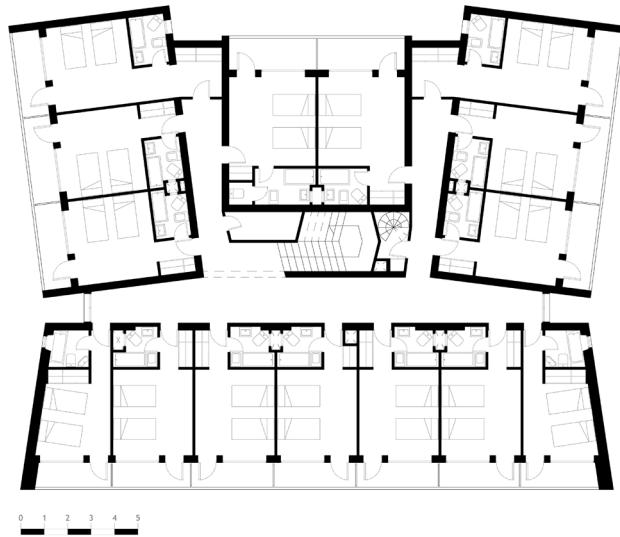


Figura 5. José Ferragut Pou. Planta primera del hotel Morocco (Calvià, Mallorca), 1956.

Ritz en España en 1910⁴⁷. La mayoría de establecimientos isleños que lo siguieron optaron por historicismos y eclecticismos hasta que la inauguración del hotel Formentor (1929) abrió la puerta a cierta depuración volumétrica. La interrupción del turismo en la década de los cuarenta redundaría en la escasez de proyectos para el ocio y en una falta de renovación tipológica y estilística, con una oferta de ocio muy limitada y alojamientos que mantienen una ordenación más propia de una vivienda y sin ningún tipo de modulación u ordenación eficiente de los espacios que caracteriza a estos programas.

Esta tendencia se rompe en 1955 con la inauguración del hotel Bahía Palace de Francisco Javier Goicoechea Agustí y Jacinto Vega Ramos, considerado el primer hotel moderno de las Baleares⁴⁸ y ampliamente publicitado en prensa más allá del ámbito balear como uno de los hitos arquitectónicos del momento en España⁴⁹. Es un bloque paralelepípedico en pleno paseo marítimo de Palma promovido por José Melià, quien en 1951 encarga a Ferragut el diseño de un restaurante en la ya mencionada Cala Sant Vicenç⁵⁰.

Antes de 1955, el mallorquín había experimentado con un lenguaje moderno y sobrio en varios encargos que no se llegaron a materializar. Uno de los primeros es un anteproyecto para un parador en la costa de la Isla de Mallorca (1951), del que se desconoce la ubicación precisa. El edificio es una pastilla rectangular de dos plantas sobre un zócalo de mampostería que se adelanta creando una terraza y al que se accede mediante dos rampas laterales simétricas. El intento de crear un equipamiento de este tipo en Mallorca coincide con el impulso dado por la dictadura a estos alojamientos, a través de dos órdenes en 1947 y 1951 para intensificar las obras y ampliar los paradores existentes y para crear nuevos, respectivamente⁵¹.

Tampoco se lleva a cabo el hotel en el Port de Pollença (1953) para Miguel Sebastián Roca, a pesar de que la solicitud de permiso de obras llega a entrar en el ayuntamiento de Pollença⁵². Ubicado en la esquina de una manzana, es un paralelepípedo de cuatro plantas, una de ellas en semisótano, con una distribución funcional ordenada por usos día/noche y habitaciones moduladas colocadas a ambos lados de un pasillo central. Los alzados son un reflejo de la distribución

47 MORENO GARRIDO, Ana. *Historia del turismo en España en el siglo XX*. Madrid: Editorial Síntesis, 2007, p. 53.

48 SEGUÍ AZNAR, Miguel. *La arquitectura del ocio en Baleares. La incidencia del turismo en la arquitectura y el urbanismo*. Palma: Lleona Muntaner, 2001, p. 118.

49 SEBASTIÁN SEBASTIÁN, María. Rul-lan y el hotel Bahía Palace de Palma. Los canales de difusión de la arquitectura turística. En: ALCOLEA, Rubén A.; TÁRRAGO, Jorge (eds.). *inter-fotografía y arquitectura / inter-photography and architecture. Vol. 2: interferences / interferences*. Actas del Congreso celebrado en Pamplona del 2 al 4 de noviembre de 2016. Pamplona: Universidad de Navarra, 2016, pp. 202-211.

50 No ha sido posible localizar los expedientes del restaurante, consignados en el libro de registro con los números 451, 454 y 456.

51 Ley de 27 de diciembre de 1947 sobre intensificación de obras y ampliación de Paradores de Turismo. En: Boletín Oficial del Estado. 1947, n.º 364, p. 6906.

52 Archivo Municipal de Pollença. Licencias de obra. Expediente 33/1953.



Figura 6. José Ferragut Pou y Loren E. Mastin. Hotel en Torrenova, perspectiva (Palmanova, Mallorca), 1954.

interior, con aberturas adinteladas de dimensiones generosas. Destaca sobre todo el lateral, donde las habitaciones se agrupan en un cuerpo que sobresale respecto del plano de fachada.

Del mismo modo que el hotel Bahía Palace supone el arranque de la modernidad turística en las Islas, también es el símbolo de la transformación del paseo marítimo de Palma en una arteria vinculada al ocio que será la imagen promocional de Palma en folletos y audiovisuales. La nueva vía se llena de edificaciones y una de las primeras de esta nueva etapa es el hotel Zaida (1955)⁵³, proyecto que Ferragut comienza como un edificio de viviendas y que en el transcurso del proyecto pasa a hotel. Formado por un volumen prismático funcionalista con un alzado equilibrado, se divide en un cuerpo inferior que se adelanta hacia el mar, y tres pisos superiores retranqueados con una disposición simétrica de las ventanas horizontales.

La segunda mitad de la década de 1950 en Baleares se caracteriza por un florecimiento de la modernidad, marcado por la llegada de arquitectos foráneos como Francesc Mitjans y el incremento de trabajo entre los profesionales locales. Es ahora cuando Ferragut proyecta uno de sus proyectos turísticos más sobresalientes, el hotel

Morocco (1956)⁵⁴, en primera línea de la playa de Palmanova, separado de la arena por el bar del mismo nombre que proyecta el año anterior y al que se volverá más adelante. El acceso se coloca en la calle posterior y sus tres plantas adoptan una forma poligonal fruto de la agrupación de entre dos y siete habitaciones en cada uno de los alzados, con los laterales ligeramente girados en dirección al mar (fig. 5). La planta baja se reviste con un zócalo de mampostería sobre el que reposa el primer piso, con las cajas de las habitaciones revocadas en blanco, una composición que según la memoria busca «un carácter moderno. Sus líneas son sencillas y discretas, resultando por su contraste unos muros de mampostería de caliza en las dos fachadas laterales»⁵⁵.

El resultado es una pieza tranquila y delicada. La clara distinción entre planta baja y piso obtenida a través de los cambios volumétricos y el uso de materiales diferentes presenta reminiscencias del Movimiento Moderno y, sobre todo, de algunas de las viviendas de la etapa norteamericana de Marcel Breuer, sin dejar de lado una referencia a la tradición local en el uso de la piedra. Ferragut procura mantener la conexión con el contexto, lo que le lleva a introducir muros de mampostería en contraste con «los tercos paramentos enlucidos de la modernidad ortodoxa»⁵⁶ en esta y otras de sus obras, como el hotel Cala

53 Archivo COAIB. Fondo José Ferragut Pou. Expediente 648.

54 Archivo Municipal de Calvià. Licencias de obra. Expediente 2630.

55 Ibidem.

56 FERRER FORÉS, Jaime J. El legado moderno de José Ferragut Pou en Mallorca. Op. cit. (n. 12), p. 300.

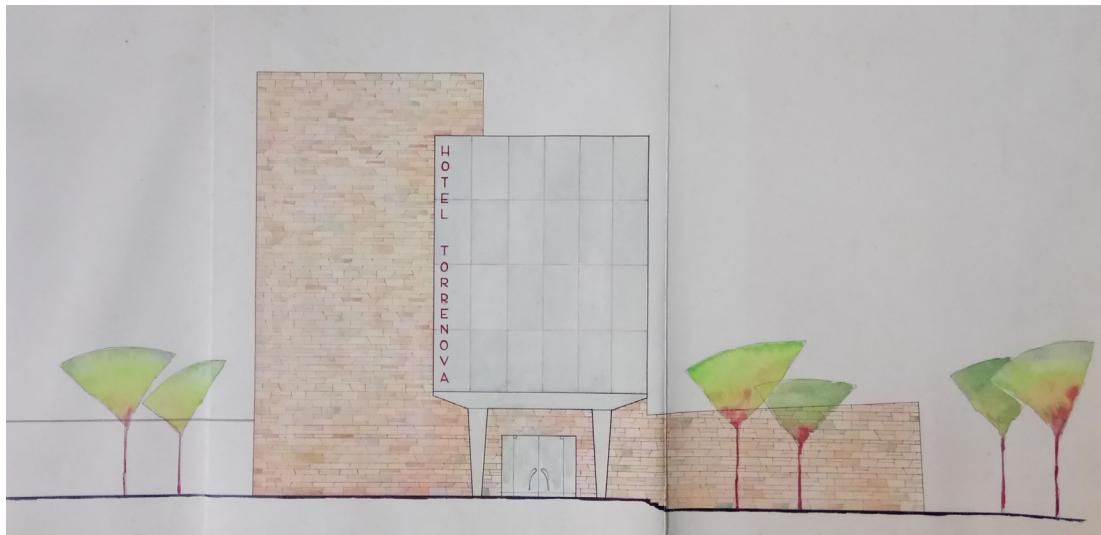


Figura 7. José Ferragut Pou y Loren E. Mastin. Hotel en Torrenova, alzado (Palmanova, Mallorca), 1954.

Bona (1961)⁵⁷, en el que la piedra recubre la fachada principal de la caja de escalera.

Estas aproximaciones a la modernidad se llevan a cabo con una medida y contención geométricas a las que se añadirá esporádicamente un uso expresivo del color, con cierto tono lúdico que conecta con el uso de tramas cromáticas en los diseños arquitectónicos y de mobiliario de Charles y Ray Eames. Por ejemplo, también se aprecia en un proyecto irrealizado de hotel en Torrenova (1954)⁵⁸, la lengua de tierra que separa Palmanova y Magaluf, firmado junto con Loren E. Mastin, arquitecto activo en la década de 1960 en Estados Unidos⁵⁹. El bloque principal del alojamiento, de tres plantas, se levanta en el centro de un solar arbolado, con parte de sus muros pintados en una gama de rojos que contrasta con el paisaje (figs. 6 y 7).

Cercano al anterior, se levanta el hotel Playa Palma Nova (1961)⁶⁰, un paralelepípedo de poca altura cercano al mar. La modulación de su planta se traduce en las fachadas, la de habitaciones compuesta por balcones continuos y la trasera por un lienzo de muro prácticamente ciego al que Ferragut aplica un revestimiento con una retícula de líneas ortogonales blancas que delimitan recuadros ocres, granates, azules y salmón que parecen

querer repetir el patrón de las habitaciones y que ayudan a disolver el efecto de pantalla monótona que generaría el alzado.

Las curvas rompen en ocasiones estas arquitecturas estáticas de planos ortogonales y líneas rectas, un fenómeno que se observa en proyectos para el ocio de otros arquitectos, como la reforma de la sala de fiestas Tito's (1957) de Josep Maria Sostres en el paseo marítimo de Palma –en la que se crea una gran terraza en dos niveles con formas orgánicas– o el hotel Acapulco (1957) del mallorquín Rafael Llabrés en la Platja de Palma –cuya planta en forma de sección anular se cubre con una gran cubierta a una vertiente–. En esta misma línea, Ferragut no entiende la modernidad solo como depuración, sino que en ocasiones propone soluciones llamativas, poco habituales en el contexto isleño de su época. Los juegos angulares dan paso a una preferencia por lo orgánico, por lo sensorial, en una deriva que lo aproxima a las arquitecturas latinoamericanas, a los proyectos religiosos de Fisac y a las creaciones estadounidenses turísticas en Miami. En este último caso, llegando a proponer una adaptación de un acuario de la ciudad norteamericana para el litoral de Palma, como se verá más adelante.

57 Archivo COAIB. Fondo José Ferragut Pou. Expediente 1265.

58 Archivo COAIB. Fondo José Ferragut Pou. Expediente 632.

59 En 1968, Loren E. Mastin tenía despacho en Mesilla (Nuevo México) y dirigía uno de los capítulos de la New Mexico Society of Architects. En 1961, proyecta con James A. Burran Jr. una biblioteca pública en Artesia y una oficina tipo *drive-in* para el Citizens Bank of Clovis. BURRAN Jr., James A. Two buildings. En: *New Mexico Architecture*. 1961, vol. 3, n.º 1, pp. 14-16.

60 FERRAGUT CANALS, José (coord.). *El arquitecto José Ferragut Pou*. Op. cit. (n. 14), p. 316.



Figura 8. José Ferragut Pou;
Bar Morocco (Palmanova,
Mallorca), c. 1956.

143
#03 2022

Un primer ensayo es el ya citado bar Morocco (c. 1956)⁶¹ en Palmanova, frente al hotel del mismo nombre, y que resuelve con la macla de dos cilindros de cubierta alabeada, con pequeñas adiciones poligonales para el acceso y espacios de servicio (fig. 8).

Más radicales son los irrealizados laboratorios y oficinas del Instituto Oceanográfico de Palma (1962), previsto en los terrenos ganados al mar entre la muralla sobre la que se eleva la catedral y la autopista en proyecto que conectaría la capital isleña con el aeropuerto. Ferragut se basa en el Seaquarium de Miami (1955), un acuario de planta circular del que el arquitecto conservaba un folleto (fig. 9). A partir de aquí plantea:

«Una gran piscina central de 9000 m³ para delfines y otras especies de gran tamaño y un amplio corredor que la circunda provisto de ventanas de cristal que permiten la visión de los ejemplares de la piscina central y los acuarios que se alinean alrededor de aquella»⁶².

El volumen principal se completa con un anexo para laboratorios y las viviendas del conserje y el director, todo ello con «una línea arquitectónica moderna. Paramentos de tonos claros, grandes aberturas acristaladas y elementos decorativos de material noble»⁶³, como el mármol que debía revestir el acceso principal que se enfrentaba con la Portella, una de las puertas de la muralla renacentista.

El proyecto, impulsado por Hoteles de Mallorca S.A., tiene una clara intencionalidad turística, como demuestran la elección de una de las zonas más frecuentadas por visitantes y el hecho de que alrededor del oceanográfico se prevea habilitar un aparcamiento para coches y autobuses, un parque infantil, una piscina con vestuarios y:

«Dos estanques, uno con la isla de Mallorca con su topografía y faros principales a escala y otro representativo del Mar Mediterráneo también a escala cuya longitud en el terreno será de unos 45 m. Llevará los nombres de las principales poblaciones de cara al mar como dato ilustrativo»⁶⁴.

Este último detalle, apunta a otra vía de trabajo del proyecto turístico en clave mucho más ecléctica.

Eclecticisms y folclore

Mientras que el Estilo Internacional planea sobre la mayor parte de proyectos de alojamiento de Ferragut, puntualmente recurre a un lenguaje ecléctico, desenfadado y comercial cuando se trata de cubrir el tiempo libre del turista –como en el espacio público del Instituto Oceanográfico–. Considerando la totalidad de su trayectoria, sus primeros proyectos se acercan a formas historicistas que son desterradas a medida que su estilo se depura. No obstante, a finales de la década de 1950 y durante la

61 Archivo Municipal de Calvià. Licencias de obra. Expediente 2630.

62 Archivo COAIB. Fondo José Ferragut Pou. Expediente 1274.

63 Ibidem.

64 Ibidem.

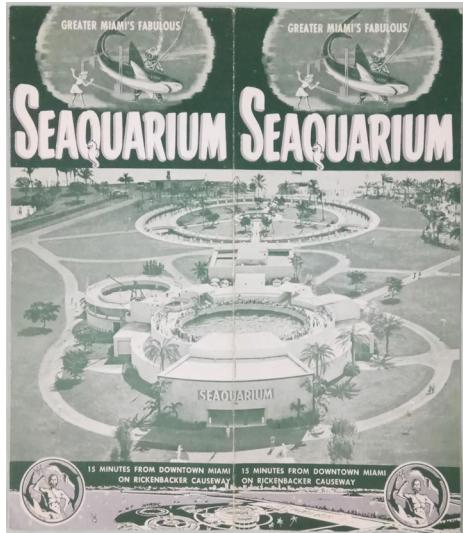


Figura 9. Folleto del Seaquarium de Miami.

de 1960, se aproxima esporádicamente a lo neopopular o incorpora elementos de la tradición de manera casi literal dentro de tipologías contemporáneas. No se trata de un caso aislado. Esto mismo sucede en otros proyectos turísticos de la década de 1960 en Baleares, como el «ejercicio folclórico»⁶⁵ de Francisco J. Barba Corsini en el poblado de pescadores de Binibeca (1963-1966) en Menorca o el Pueblo Español (1962-1967) de Fernando Chueca Goitia en Palma.

Parece que muchas de estas propuestas no pasan de primeros esbozos. Es lo que sucede con los croquis para un cortijo (1958)⁶⁶ en Palmanova, en un solar colindante con la carretera Palma-Andratx en el que posteriormente levantará el funcionalista hotel Palmanova. El edificio debía desarrollarse alrededor de un patio cuadrangular porticado y en sus fachadas se entremezclarían estilos y elementos ornamentales diversos, como rejerías y un frontón sobre el acceso principal, absolutamente ajeno a la arquitectura tradicional isleña (fig. 10).

Sí que se lleva a cabo la Menestralía de Campanet (1965)⁶⁷, una construcción en la carretera de Palma a Inca para taller –en el que se realizan demostraciones para los turistas– y venta de vidrio soplado. La tipología, de la que hay otros casos en la isla, consiste en

un edificio al lado de una vía de circulación rodeado por un gran aparcamiento ya que el visitante suele acudir con excursiones organizadas. Su interior suele dividirse en un área para la manufactura del producto, un local comercial para la venta de *souvenirs* y un restaurante. En la mayoría de ellos se opta por un falso histórico, recreando una especie de castillos o casas señoriales y la Menestralía no es una excepción. Está formada por tres brazos de entre dos y tres alturas con cubierta de tejas que acogen locales comerciales, bar y un área de museo. En el exterior utiliza elementos de la tradición mallorquina como ventanas *coronellas* y arcos apuntados; además, los huecos de la última planta o *porxo*, reproducen los que rematan la Lonja de Palma y la torre con doble galería que hace visible el edificio desde la carretera se asemeja al faro de Portopí, también en Palma. Tal vez Ferragut partiera del análisis de la arquitectura mallorquina que conocía bien gracias, entre otros, a sus trabajos de documentación fotográfica del mismo modo que Chueca Goitia puso sus conocimientos de la arquitectura española al servicio de una gran operación turística como el Pueblo Español de Palma.

Por último, cabe reseñar otro proyecto no construido. Se trata de un restaurante en la urbanización Cielo de Bonaire, en Alcúdia, en uno de los solares más elevados del área⁶⁸.

⁶⁵ PIÉ I NINOT, Ricard. Las arquitecturas del turismo: las piezas mínimas. En: PIÉ I NINOT, Ricard; ROSA JIMÉNEZ, Carlos J. (eds.). *Turismo Líquido*. Barcelona: Institut Hábitat Turisme Territorio, Universitat Politècnica de Catalunya y Universidad de Málaga, 2013, p. 34.

⁶⁶ Archivo COAIB. Fondo José Ferragut Pou. Expediente 1010.

⁶⁷ Archivo COAIB. Fondo José Ferragut Pou. Expediente 1563.

⁶⁸ Archivo COAIB. Fondo José Ferragut Pou. Expediente 1800.



Figura 10. José Ferragut Pou. Esbozo del proyecto de cortijo (Palmanova, Mallorca), 1962.

Sin embargo, la idea inicial era levantar un motel (1966) con dieciséis plazas de aparcamiento y apartamentos. El bloque de alojamiento se rige por líneas curvas que juegan con las que delimitan la parcela a este y oeste, mientras que los espacios comunes y de servicios se distribuyen en dos cuerpos de planta rectangular orientados norte-sur. En los planos figura la palabra «Anulado» y un año después traza un proyecto rotulado como «restaurante de lujo y club» en el mismo emplazamiento con un giro radical. El programa se condensa en un solo edificio cuadrangular, de dos plantas y cubierta inclinada a cuatro vertientes de tejas árabes. La construcción es un compendio de elementos constructivos de origen diverso: columnas, aleros con cabezas de vigas de madera tallada que recuerdan a las que describen Byne y Stapley en *Casas y jardines de Mallorca*⁶⁹ y barandillas de forja similares a las del Casal Solleric de Palma.

Cierre

La arquitectura de José Ferragut destaca por su experimentación, patente en proyectos ampliamente difundidos como la sede de Gas y Electricidad S.A. (GESCA), cerrada con un muro cortina de tonalidades ocres; la iglesia de La Porciúncula, de planta ovoide y sustentada por unas costillas de hormigón; o la iglesia de Cala Major, una caja diáfana en lo alto de un desnivel. El análisis de sus proyectos

turísticos también pone de manifiesto una voluntad de investigación frente a la estandarización predominante. Muchas de sus obras se caracterizan por la novedad en lo estilístico y lo programático. Así, se decanta por recuperar el Estilo Internacional antes de que este fuera introducido oficialmente con la inauguración del hotel Bahía Palace (1955) y trabaja tipologías novedosas como los apartamentos Cala Menor, el acuario dentro del Instituto Oceanográfico de Palma o el motel que intenta crear en Alcúdia, un tipo de edificio introducido en Mallorca por primera vez por Francesc Mitjans en el hotel Araxa⁷⁰ y que tiene muy poco recorrido en la isla.

Dentro de este espíritu de modernidad, queda sin resolver la aparición de lenguajes neopopulares e historicistas. Hasta ahora se han localizados ejemplos muy puntuales en la tarea de Ferragut y resulta extraño que uno de los considerados arquitectos de la modernidad mallorquina redactara algunos proyectos de corte tan comercial. Sus escritos y actitud en la mayoría de sus proyectos no parecen encajar con este cambio de tercio y no se han encontrado testimonios que expliquen el porqué. Aunque dada la magnitud del fenómeno turístico y el agotamiento de las atracciones naturales en la década de 1960, podría tratarse del influjo de los promotores, que demandan reclamos cada

69 BYNE, Arthur; STAPLEY, Mildred. *Casas y jardines de Mallorca*. Palma: José J. de Olañeta, 1999 [1928], lámina 173.

70 SEBASTIÁN SEBASTIÁN, María. Un modelo turístico alternativo: el hotel Araxa de Francesc Mitjans en Palma de Mallorca. En: COUCEIRO NÚÑEZ, Teresa (coord.). *II Congreso Nacional de Arquitectura. Pioneros de la arquitectura moderna española. Aprender de una obra. Actas del Congreso* celebrado en Madrid del 8 al 9 de mayo de 2015. Madrid: Fundación Alejandro de la Sota; Ministerio de Fomento, 2015, p. 567.

vez más artificiales. Por ejemplo, el cortijo de Palmanova es un encargo de José Roses Rovira, para quien realiza numerosos planes parciales de la zona, viviendas y hoteles.

Con la excepción de estos paréntesis eclécticos, la obra turística de José Ferragut es el fruto del trabajo desde lo local en consonancia con la órbita internacional y viceversa, como pone de manifiesto su necesidad de mantener el contacto con el exterior en plena dictadura, ya sea mediante la prensa especializada o a través de la colaboración con profesionales extranjeros.

Es precisamente el trabajo desde el territorio que mejor conoce lo que provoca una dicotomía entre crecimiento y limitación. Él es partícipe del crecimiento turístico a la vez que solicita «prever algunas zonas residenciales con ‘calma’, sin Hoteles ni Salas de Fiestas»⁷¹ en el plan provincial que propone para Mallorca. Con ello, se alinea con las posturas teóricas de revistas como *Cuadernos de arquitectura* que en 1963 cuestiona, por primera vez, el crecimiento turístico con un artículo en el que Joan Margarit llama a la moderación alegando que «los huevos de oro no surgen matando a la gallina que los produce»⁷².

Y es que el proyecto turístico con cualidades arquitectónicas tiende a producir una sensación incómoda, entre la fascinación

por el volumen construido y el lamento por la destrucción del medio natural. Como sentenció Miguel Fisac al referirse a su hotel en Tenerife: «Un hotel de lujo en una playa maravillosa y desierta es siempre una tentación y un problema de conciencia ecológica»⁷³.

71 La frase es el punto tercero de las reflexiones que Ferragut escribe para un plan provincial o insular. FERRAGUT CANALS, José (coord.). *El arquitecto José Ferragut Pou*. Op. cit. (n. 14), p. 11.

72 MARGARIT, Juan. *La Costa Brava y los arquitectos*. En: *Cuadernos de Arquitectura*, 1963, n.º 54, p. 32.

73 ARQUES SOLER, Francisco. *Miguel Fisac*. Madrid: Ediciones Pronaos, 1996, p. 260.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMS FERNÁNDEZ, Carmen. La construcción hotelera en la España del final de la autarquía. Una aproximación a través de la Revista Nacional de Arquitectura. En: *Norba. Revista de Arte*. 2019, vol. XXXIX, pp. 111-132. DOI: <https://doi.org/10.17398/2660-714X.39.111>.

Ajuntament de Palma. *Actualització del catàleg de protecció de Palma*. Palma: Ajuntament de Palma, 2019.

AÑÓN ABAJAS, Rosa María; TORRES DORADO, Salud María. Ciudad Blanca en Bahía de Alcúdia. Una obra con sentido pedagógico del profesor Francisco Javier Sáenz de Oíza, 1961-63. En: *Proyecto, Progreso, Arquitectura*. 2015, n.º 12, pp. 52-71. DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2015.i12.04>

Arquitectura. 1995, n.º 303. Disponible en: <https://www.coam.org/es/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100-anios/etapa-1987-1990/revista-arquitectura-n303-Tercer%20trimestre-1995> [consulta: 24 de julio de 2021].

ARQUES SOLER, Francisco. *Miguel Fisac*. Madrid: Ediciones Pronaos, 1996.

BARBA CASANOVAS, Rosa; PIÉ I NINOT, Ricard. *Arquitectura y turismo: Planes y proyectos*. Barcelona: Centre de recerca I projectes de paisatge, 1996.

BARCELÓ I FORTUNY, Francesc de P. Conversa amb: Josep Ferragut. En: *Lluc*. 1968, n.º 563, pp. 11-13.

BROTONS CAPÓ, Maria Magdalena. Palma is «booming»: el documental «Ciudad de Mallorca» de José Ferragut. En: *Estudios Turísticos*. 2020, n.º 220, pp. 133-164.

BURRAN Jr., James A. Two buildings. En: *New Mexico Architecture*. 1961, vol. 3, n.º 1, pp. 14-16. Disponible en: <https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1149&context=nma> [consulta: 16 de mayo de 2021]

BYNE, Arthur; STAPLEY, Mildred. *Casas y jardines de Mallorca*. Palma: José J. de Olañeta, 1999 [1928].

CERVERO SÁNCHEZ, Noelia. Los secundarios, o los 'olvidados'. En: *VAD. Veredes, arquitectura, divulgación*. 2020, n.º 4, pp. 14-17.

DE TERÁN, Fernando. *Planeamiento urbano en la España contemporánea (1900/1980)*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.

DÍEZ-PASTOR, M. Concepción. 'Albergues de carretera' (Highway inns): a key step in the evolution of Spanish tourism and modernist. En: *Journal of Tourism History*. 2010, vol. 2, n.º 1, pp. 1-22. DOI: <https://doi.org/10.1080/17551821003777832>.

Docomomo Ibérico. *Registros del Movimiento Moderno. Base de datos*. Disponible en: http://www.docomomoiberico.com/index.php?option=com_content&view=article&task=search&id=43&Itemid=61 [consulta: 14 de agosto de 2021].

FALCÓN, José. *Carta a Nicolás Riera-Marsá Llambí*. 28 de marzo de 1968. Archivo COAIB. Fondo José Ferragut Pou. Correspondencia, archivador 4.

FERRÀ-PONÇ, Damià. Converses sobre pintura i arquitectura de postguerra a Mallorca. En: *Randa*. 1989, n.º 124, pp. 87-121.

FERRAGUT CANALS, José (coord.). *El arquitecto José Ferragut Pou*. Palma: José J. de Olañeta, 2015.

FERRAGUT POU, José. *Carta a Tumba Faustín*. 18 de diciembre de 1967. Archivo COAIB. Fondo José Ferragut Pou. Correspondencia, archivador 4.

- FERRAGUT POU, José. *Carta a Valentín Sorribas Subirà*. 26 de noviembre de 1965. Archivo Col·legi Oficial d'Arquitectes de les Illes Balears (COAIB). Fondo José Ferragut Pou. Correspondencia, archivador 4.
- FERRAGUT POU, José. *Carta a Nicolás Riera-Marsá Llambí*. 10 de septiembre de 1965. Archivo COAIB. Fondo José Ferragut Pou. Correspondencia, archivador 4.
- FERRER FORÉS, Jaime J. El legado moderno de José Ferragut Pou en Mallorca. En: *REIA. Revista Europea de Investigación en Arquitectura*. 2019, n.º 14, pp. 75-92.
- FONTENLA, José M.; LUCENA, Martín; MOSTEIRO, José L.; POMAR, Ignacio. *Palma. Guía de arquitectura*. Palma: Col·legi Oficial d'Arquitectes de les Illes Balears, 1997.
- GARCÍA GONZÁLEZ, María Cristina; GUERRERO, Salvador. The National Federation of Town Planning and Housing, 1939-1954: A Network for Town Planners and Architects in Franco's Spain. En: *Journal of Urban History*. 2014, vol. 40, n.º 6, pp. 1099-1122. DOI: <https://www.doi.org/10.1177/0096144214536869>.
- GARCÍA-MORENO, Alberto E.; ROSA-JIMÉNEZ, Carlos; MÁRQUEZ-BALLESTEROS, María José. Lo banal como patrimonio de la Costa del Sol. Torremolinos (1959-1979). En: *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*. 2016, vol. 14, n.º 1, pp. 253-273. DOI: <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2016.14.017>.
- Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles. Arquitectura. 1968, n.º 119, pp. 38-40.
- GOYCOOLEA PRADO, Roberto (ed.). *Modernidades ignoradas. Indagaciones sobre arquitectos y obras (casi) desconocidas de la arquitectura moderna*. México: Red de Investigación Urbana México, Universidad de Alcalá, 2016. Disponible en: <http://eprints.bice.rm.cnr.it/10279/2/LIBRO%20Modernidades%20ignoradas.pdf> [consulta: 31 de mayo de 2022].
- LADARIA, Dolores; KACELNIK, Gabriela. *José Ferragut. Arquitectura de una época (1942-1968)*. Trabajo de investigación [inédito]. Col·legi Oficial d'Arquitectes de Balears, 2003.
- Ley de 27 de diciembre de 1947 sobre intensificación de obras y ampliación de Paradores de Turismo. En: Boletín Oficial del Estado. 1947, n.º 364, p. 6906.
- LOREN-MÉNDEZ, Mar. La arquitectura de la Costa del Sol y la relatividad del pecado especulativo de los sesenta. En: *Revista de teoría e historia de la arquitectura*. 2006, n.º 8, pp. 29-46.
- MARGARIT, Juan. La Costa Brava y los arquitectos. En: *Cuadernos de Arquitectura*. 1963, n.º 54, p. 32.
- MORENO GARRIDO, Ana. *Historia del turismo en España en el siglo XX*. Madrid: Editorial Síntesis, 2007.
- MORALES FOLGUERA, José Miguel. *La arquitectura del ocio en la Costa del Sol*. Málaga: Universidad de Málaga, 1982.
- PIÉ I NINOT, Ricard. Las arquitecturas del turismo: las piezas mínimas. En: PIÉ I NINOT, Ricard; ROSA JIMÉNEZ, Carlos J. (eds.). *Turismo Líquido*. Barcelona: Instituto Hábitat Turismo Territorio, Universitat Politècnica de Catalunya y Universidad de Málaga, 2013, pp. 14-37.
- PIÉ I NINOT, Ricard; ROSA JIMÉNEZ, Carlos Jesús; ÁLVAREZ LEÓN, Iván; NEBOT GÓMEZ DE SALAZAR, Nuria (coords.). *Turismo y paisaje*. València: Tirant Lo Blanch, 2018.

PIÉ I NINOT, Ricard; ROSA JIMÉNEZ, Carlos Jesús; ÁLVAREZ LEÓN, Iván; NEBOT GÓMEZ DE SALAZAR, Nuria (coords.). *Turismo y paisaje 2. Sobre arquitectura, ciudades, territorios y paisajes del turismo*. València: Tirant Lo Blanch, 2020.

ROYO NARANJO, Lourdes. *Turismo, desarrollo, arquitectura. La aventura de la modernidad*. Sevilla: Universidad de Sevilla; Consejería de Fomento y Vivienda de la Junta de Andalucía, 2013.

ROYO NARANJO, Lourdes; GARCÍA MORENO, Alberto E. Turismo en la Costa del Sol. Un patrimonio en revisión. En: *Pasos: Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*. 2014, vol. 12, n.º 4, pp. 848-849. DOI: <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2014.12.062>.

RUIZ CABRERO, Gabriel. *El moderno en España. Arquitectura: 1948-2000*. Sevilla: Tanaïs Ediciones, 2001.

SEBASTIÁN SEBASTIÁN, María. Rul·lan y el hotel Bahía Palace de Palma. Los canales de difusión de la arquitectura turística. En: ALCOLEA, Rubén A.; TÁRRAGO, Jorge (eds.). *inter- fotografía y arquitectura / inter- photography and architecture. Vol. 2: interferencias / interferences*. Actas del Congreso celebrado en Pamplona del 2 al 4 de noviembre de 2016. Pamplona: Universidad de Navarra, 2016, pp. 202-211.

SEBASTIÁN SEBASTIÁN, María. Un modelo turístico alternativo: el hotel Araxa de Francesc Mitjans en Palma de Mallorca. En: COUCEIRO NÚÑEZ, Teresa (coord.). *II Congreso Nacional de Arquitectura. Pioneros de la arquitectura moderna española. Aprender de una obra*. Actas del Congreso celebrado en Madrid del 8 al 9 de mayo de 2015. Madrid: Fundación Alejandro de la Sota; Ministerio de Fomento, 2015, pp. 564-574.

SEGUÍ AZNAR, Miguel. *La arquitectura del ocio en Baleares. La incidencia del turismo en la arquitectura y el urbanismo*. Palma: Lleóndar Muntaner, 2001.

SEGUÍ AZNAR, Miguel. *Arquitectura contemporánea en Mallorca 1900-1947*. Palma: Col·legi Oficial d'Arquitectes de les Balears, 1990.

VIBOT, Tomàs (coord.). *L'art capturat. Arxiu Històric Monumental de l'arquitecte Josep Ferragut Pou*. Palma: El Gall editor, 2015.

VIDAL ISERN, Antonio-Carlos. Mallorca: El viejo pueblo de Alcúdia será transformado en una gran ciudad turística. En: *La Vanguardia Española*. 4 de septiembre, 1966, p. 4.

CRÉDITOS DE FIGURAS

Figura 1. José Ferragut Pou. Balneario en Palmanova (Mallorca), 1956. Fuente: José Ferragut Canals / Col·legi Oficial d'Arquitectes de les Illes Balears. Fondo José Ferragut Pou. Expediente 771.

Figura 2. José Ferragut Pou. Lámina de emplazamiento del folleto promocional de los apartamentos Concha del Lago (Alcúdia, Mallorca). 1965. Fuente: José Ferragut Canals / Col·legi Oficial d'Arquitectes de les Illes Balears. Fondo José Ferragut Pou. Expediente 1654.

Figura 3. José Ferragut Pou. Lámina de las viviendas tipo B del folleto promocional de los apartamentos Concha del Lago (Alcúdia, Mallorca). 1965. Fuente: José Ferragut Canals / Col·legi Oficial d'Arquitectes de les Illes Balears. Fondo José Ferragut Pou. Expediente 1654.

Figura 4. José Ferragut Pou. Plan de Ordenación Bahía de Alcúdia (Mallorca). Volumen de fotografías de la zona, 1966. Fuente: Archivo Municipal de Muro. Expediente 496.

Figura 5. José Ferragut Pou. Planta primera del hotel Morocco (Calvià, Mallorca). 1956. Redibujado por Ricardo Sebastián Sebastián a partir de los planos depositados en el Archivo Municipal de Calvià.

Figura 6. José Ferragut Pou y Loren E. Mastin. Hotel en Torrenova, perspectiva (Palmanova, Mallorca), 1954. Fuente: José Ferragut Canals / Col·legi Oficial d'Arquitectes de les Illes Balears. Fondo José Ferragut Pou. Expediente 632.

Figura 7. José Ferragut Pou y Loren E. Mastin. Hotel en Torrenova, alzado (Palmanova, Mallorca), 1954. J. Fuente: José Ferragut Canals / Col·legi Oficial d'Arquitectes de les Illes Balears. Fondo José Ferragut Pou. Expediente 632.

Figura 8. José Ferragut Pou. Bar Morocco (Palmanova, Mallorca), c. 1956. Tarjeta postal. Fuente: Biblioteca Pública de Can Sales. Fondo de postales.

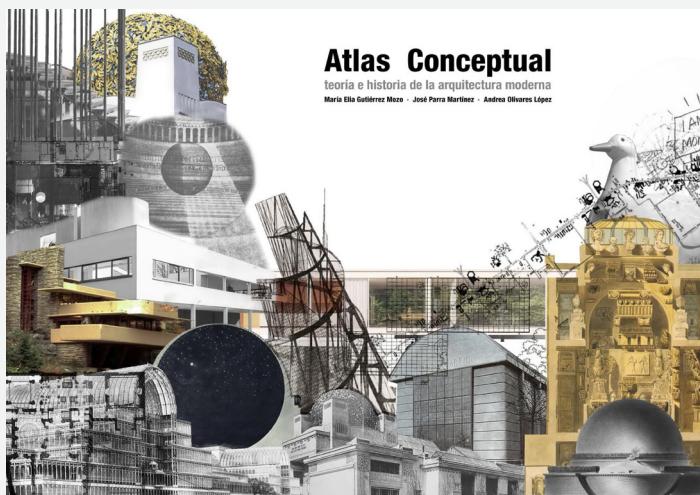
Figura 9. Folleto del Seaquarium de Miami. Fuente: José Ferragut Canals / Col·legi Oficial d'Arquitectes de les Illes Balears. Fondo José Ferragut Pou. Expediente 1274.

Figura 10. José Ferragut Pou. Esbozo del proyecto de cortijo (Palmanova, Mallorca), 1962. Fuente: José Ferragut Canals / Col·legi Oficial d'Arquitectes de les Illes Balears. Fondo José Ferragut Pou. Expediente 1010.

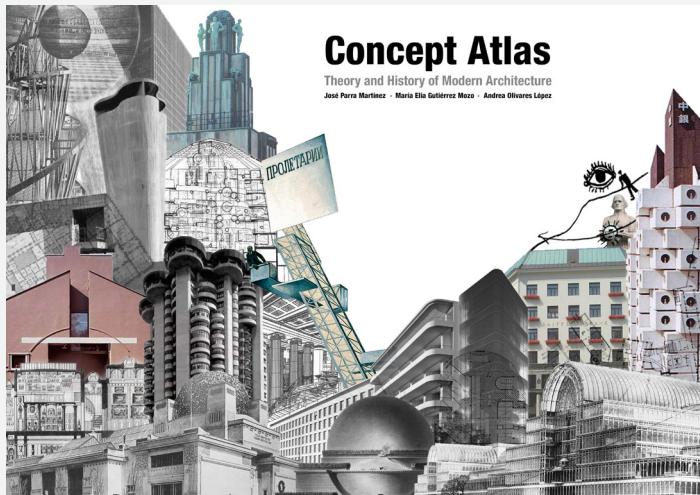
contemporánea

Andrés Martínez-Medina
Universidad de Alicante

<https://orcid.org/0000-0002-5309-9310>
andresm.medina@ua.es



155



Una enciclopedia de arquitectura online

An Online Encyclopedia of Architecture

Andrés Martínez-Medina

María Elia Gutiérrez Mozo; José Parra-Martínez;
 Andrés Olivares López
 Atlas Conceptual. Teoría e historia de la arquitectura
 moderna
 Concept Atlas. Theory and History of Modern
 Architecture
 Alicante: Universidad de Alicante, 2018 [ed. inglesa:
 2019]

MARTÍNEZ-MEDINA, Andrés. Una enciclopedia de
 arquitectura online. En: *TEMPORÁNEA. Revista de Historia
 de la Arquitectura*. 2022, n.º 3, pp. 154-157. e-ISSN: 2659-
 8426. ISSN: 2695-7736. <https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2022.03.06>

Figura 1. Portadas del libro.

El libro *Atlas Conceptual*, cuyo subtítulo nos detalla con precisión su materia de estudio: la *Teoría e Historia de la arquitectura moderna* construye diversos recorridos para abordar en su compleja extensión el tapiz espaciotemporal de la arquitectura occidental en las últimas tres centurias: desde los orígenes en la Ilustración y el paisajismo inglés (s. XVIII), atravesando la Revolución Industrial con sus grandes transformaciones (s. XIX) hasta llegar la era de la Información (s. XX). El título completo responde a la tradición de la historiografía de la arquitectura porque, como sus tres autores afirman, cuanto aquí se reúne queda ubicado en la Edad Contemporánea. Se trata de un manual docente desplegado en formato digital para su más ágil manejo y consulta, ya que el propio ‘manual’ consiente en salir del mismo para visitar otros ‘manuales’ y otros sitios de información que amplían la inmensa labor de síntesis de este amplio panorama y selección de proyectos y obras relevantes, que han dejado huella. Estructurado y desarrollado a partir de organigrama de mapas conceptuales que comprimen y esponjan a la vez el total de doce temas, el discurso se amplía en diversos frentes complementarios con un inmenso y atractivo despliegue gráfico, la línea temporal de acontecimientos, los profesionales protagonistas de las épocas, una selección de fichas de obras de referencia geolocalizadas y una selecta bibliografía que podría no tener fin. En resumen: un material didáctico de calidad diseñado para los nuevos escenarios digitales, publicado tanto en español como,

más recientemente en inglés, accesible y destinado a un público que excede con mucho el del propio alumnado.

Interesa poner de relieve (porque los tapices tienen su grosor y su topografía) que, junto a la extensa cantidad de materiales que el libro pone a disposición del lector, el andamiaje de los doce bloques o temas superan la capacidad actual de la docencia por lo que incorporan una serie de conceptos, teorías, sucesos, profesionales y ejemplos adecuadamente insertados en su momento y contexto. Es de aplaudir el rigor de este ambicioso proyecto didáctico que se mantiene apegado a una cierta tradición de esta materia –y todas las asignaturas en que se imparte Composición Arquitectónica–, en la titulación de Grado y Máster en Arquitectura de la Universidad de Alicante. Los bloques temáticos, en su arranque, abordan intervalos más extensos porque el consenso es más amplio, mientras que, al aproximarnos al tercer milenio, los bloques reducen su periodo y, por tanto, concentran su información. Nos aventuramos a decir que los doce temas respetan un despliegue ‘clásico’, y casi en orden cronológico, donde la topografía acusa pliegues y solapas que exige del lector el esfuerzo de moverse en el tiempo: ir hacia el futuro para regresar a otros tiempos donde radican ‘principios’ de interés, cercanos y distintos a la vez. El manual, pues, con esta estructura, resulta muy interactivo por la implicación que exige del usuario que no permanece estático.

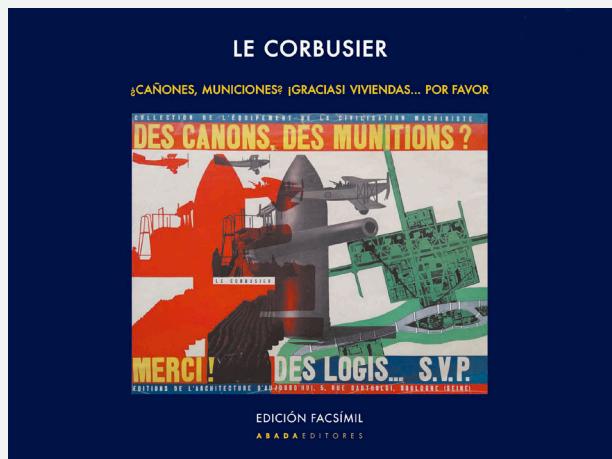
Los doce bloques de la materia siguen el siguiente orden: «01. Arquitectura de la Ilustración»; «02. Pintoresquismo, Soane y Schinkel»; «03. Las trasformaciones técnicas y urbanas»; «04. Del Arts & Crafts a la Escuela de Chicago»; «05. La modernidad sin vanguardia»; «06. La figura de Wright»; «07. Las vanguardias de entreguerras»; «08. Le Corbusier»; «09. Mies van der Rohe»; y «10. Los nórdicos y Aalto»; decena de temas que se cierran con otros dos de introducción al debate contemporáneo que suponen un fin de ciclo y el inicio, quizás, de uno nuevo que invita a revisitar desde nuevas perspectivas la producción teórica, edilicia y urbana de los tres siglos estudiados y diseccionados que abordan la generalización del Movimiento Moderno y la crisis abierta por la irrupción de la llamada postmodernidad. La importancia dada a cuatro figuras clave del siglo XX evidencia el legado de la tradición historiográfica de la disciplina, condición que no esconde el rol de un vasto conjunto de arquitectos, artistas, urbanistas y pensadores que han ayudado a fundamentar el patrimonio intelectual recibido que oscila entre la evolución y las permanencias, no siempre acaecidas de modo pacífico, lo que ha supuesto roturas de los hilos del accidentado tapiz de la historia de la arquitectura. Procede citar el singular papel de la producción en España en el tramo central de la pasada centuria que se sintetiza con personajes, obras y contextos. Todo el trabajo que se recoge en este manual de lectura, consulta y trabajo supone una

excelente visión sintética (pero panorámica) que señala muchos de los senderos por los que nos podemos adentrar en el complejo entramado de la Historia, porque el pasado ya ha acontecido, por lo que no resulta fácil la selección de los hitos y su exposición de modo claro y ordenado.

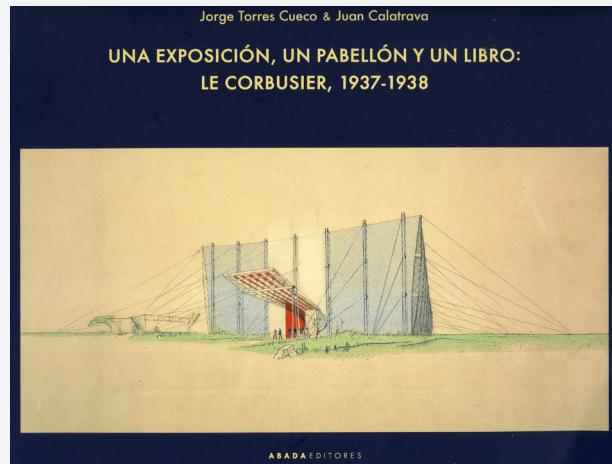
Ingente labor, heredera, en parte, de los argumentos de los grandes relatos con inicio y destino que, sin embargo, apuesta por mostrar lo accidentado de los territorios transitados en nuestro pasado reciente, facilitando sendas y caminos para su descubrimiento y comprensión. El manual, pues, resulta enciclopédico y, aunque está inspirado en algunos axiomas ‘modernos’ de fe en el progreso, se erige en un vademécum de fácil consulta e inestimable utilidad por su cuidada criba, desarrollo y, simultáneamente, resumen. Mucho más que un libro, esta ‘encyclopedia ilustrada’ constituye una ayuda para extender las siempre exigentes fuentes de conocimiento.

Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde
Universidad de Sevilla

<https://orcid.org/0000-0002-1796-563X>
delacova@us.es



159



Traducciones... por favor. **Le Corbusier en los últimos años del París de entreguerras**

Translations... Please.

Le Corbusier in the Latter Years of Interwar Paris

Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde

Le Corbusier. Jorge Torres Cueco; Juan Calatrava
 (trads.) ¿Cañones, municiones? ¡Gracias!

Viviendas... por favor

Madrid: Abada Editores, 2020 [1938]. Reproducción
 facsímil.

Jorge Torres Cueco; Juan Calatrava
 Una exposición, un pabellón y un libro: Le Corbusier,
 1937-1938
 Madrid: Abada Editores, 2020

DE LA COVA MORILLO-VELARDE, Miguel Ángel.
 Traducciones... por favor. Le Corbusier en los últimos años
 del París de entreguerras. En: *TEMPORÁNEA. Revista de
 Historia de la Arquitectura*. 2022, n.º 3, pp. 158-163. e-ISSN:
 2659-8426. ISSN: 2695-7736. <https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2022.03.07>

Figura 1. Portadas de los libros.

*La traducción, que siempre en todo caso es posterior al original, en aquellas obras importantes que no pudieron tener buen traductor en la época de su redacción marca el estadio de su supervivencia.*¹

Como sentenció Walter Benjamin, la complejidad de traducir una obra aumenta en la medida que el tiempo entre el original y su reescritura es mayor. La realizada por Jorge Torres y Juan Calatrava, al castellano y por primera vez a otra lengua, muestra que *Des canons, des munitions? Merci! Des logis S.V.P.*, publicada en 1938 por Le Corbusier en Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, sigue siendo una obra viva, en tanto en cuanto adopta en la edición facsímil de Abada Editores, la expresión del pensamiento de Le Corbusier.

El libro tuvo por objetivo glosar los contenidos expositivos del Pavillon des Temps Nouveaux, realizado por Le Corbusier y Pierre Jeanneret para la Exposición Internacional de París de 1937: contiene mucha información, traída a la nueva lengua con el rigor del conocimiento en la materia de los traductores. Pero más allá de esto, parafraseando el texto de Benjamin, la traducción «transparenta» el original en su afán por poner la arquitectura al servicio de la sociedad y sus individuos.

Los catedráticos autores de la traducción *¿Cañones, municiones? ¡Gracias! Viviendas... por favor y el estudio y análisis de dicha obra: Una exposición, un pabellón y un libro: Le Corbusier 1937-1938*, poseen un conocimiento profundo sobre la obra y pensamiento de Le Corbusier y, actualmente, dirigen junto a Arnaud Dercelles la revista *LC Revue de recherches sur Le Corbusier*, bajo el auspicio de la Fondation Le Corbusier y editada por la Universitat Politècnica de València. Jorge Torres ya se enfrentó a la traducción del texto *Mise au point* de Le Corbusier², con la misma fórmula del doble tomo, y realizó el Congreso Internacional del mismo nombre. Juan Calatrava, miembro del Conseil d'Administration de la Fondation Le Corbusier, ha traducido al castellano obras de primer orden de la Historia y la Crítica de la Arquitectura y, en el caso de Le Corbusier, *El Poema del Ángulo Recto*³. Además, es uno de los artífices de Abada Editores, que suma un nuevo trabajo ejemplar a la larga lista de traducciones del sello.

Las traducciones al castellano de la obra escrita de Le Corbusier conforman un paisaje de claroscuros⁴. Sigue habiendo obras sin traducir, o a ser revisadas las existentes, lo que ayudaría sin duda a una mejor aproximación a la obra del maestro, fundamental para entender nuestra contemporaneidad, si bien

1 BENJAMIN, Walter. La tarea del traductor. NAVARRO PÉREZ, Jorge (trad.). En: BENJAMIN, Walter. *Obras*, IV, 1. Madrid: Abada, 2010, p. 11.

2 LE CORBUSIER. *Mise au point*. TORRES CUECO, Jorge (trad.). Madrid: Abada Editores S.L., 2014. Acompañado de: TORRES CUECO, Jorge. *Pensar la arquitectura: «Mise au point» de Le Corbusier*. Madrid: Abada Editores S.L., 2014.

3 LE CORBUSIER. *El Poema del Ángulo Recto*. CALATRAVA, Juan (trad.). Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006

4 ÁVILA GÓMEZ, Andrés. Traducir la arquitectura. El arquitecto y el oficio de la traducción. Entrevistas a Juan Calatrava Escobar y Jorge Sainz Avia. En: ZARCH. 2018, n.º 10, p. 233. En él, Calatrava señala la necesidad de revisar y completar las traducciones de Le Corbusier al castellano.

es cierto que hay un número importante de ellas cuidadas en su edición y cimentadas en una base de conocimientos bien afianzada, como es el caso.

Así, el volumen dedicado a la traducción *¿Cañones, municiones? ¡Gracias! Viviendas... por favor*, atiende con esmero su condición facsímil, liberado de cuerpo de notas, lo que permite un ritmo de lectura acorde con el espíritu dinámico del texto original. Se cuidan especialmente las composiciones que enlazan imagen y palabra manteniendo tipografías originales y el carácter plástico de la grafía. Si bien la obra es, como la exposición, un gran libro de imágenes, el discurso queda entrelazado a ellas, de ahí la importancia de la traducción atenta de la palabra. El subtítulo del libro sirve de ejemplo: *Art et Technique*, tema general de la Exposición Universal de París de 1937, se traduce como *Arte y Tecnología*⁵. Defendía Le Corbusier que «dadas las técnicas, su florecimiento es el arte»⁶ y es este planteamiento el que se contrapone a una adición de las tecnologías sobre una estética prefijada, que imperó en la Exposición de París.

Sobre el contenido del libro traducido, Le Corbusier establece un recorrido físico y didáctico de su obra y pensamiento, paralelo al que realizó en la exposición montada dentro del Pavillon des Temps Noveaux. Estructurado en tres partes, la primera se

dedica a las propuestas previas realizadas por él mismo para la Exposición Universal, sabiendo de la gran oportunidad del evento internacional, con programas ambiciosos a escala urbana y centrados en la vivienda, todos rechazados por las autoridades públicas. Ese ímpetu frustrado se comprimirá en su cuarta propuesta, finalmente aceptada, consistente en realizar un pabellón y una exposición dedicada a convencer a la gran masa y a los políticos de la bondad de la «ciencia severa del urbanismo» que él apostoliza, a través de un cóctel visual de tipografías, fotomontajes, dibujos y maquetas.

Dichos contenidos conforman la segunda parte del libro, en los que se condensan las investigaciones –experiencias de los CIAM, proyectos irrealizados– en torno al urbanismo, la vivienda y el ocio, asunto candente en aquel momento por el reconocimiento del derecho a vacaciones pagadas, por parte del gobierno de izquierdas de Léon Blum. El acercamiento al clima social y político de aquellos años culmina con sus propuestas para el mundo agrario, aspecto relevante ya que la exposición y el propio pabellón habrían de ser itinerantes y recorrer toda Francia, como un museo de educación popular. La última parte, a modo de conclusión, recogía la experiencia del *cuaderno de bitácora*, un libro de firmas puesto a disposición de los visitantes, que Le Corbusier analiza y utiliza para sus propias

5 LE CORBUSIER. *¿Cañones, municiones? ¡Gracias! Viviendas... por favor*. TORRES CUECO, Jorge; CALATRAVA, Juan (trads.). Madrid: Abada Editores, 2020 [1938], p. 3.

6 Ivi, p. 5.

conclusiones, con la mirada puesta en un futuro que se avecina incierto y ante el que persiste con la necesidad de realizar «la tarea misma del tiempo presente»⁷, la necesidad de construir, como respuesta a la pregunta con que se arrancaba el libro: ¿Prefieres hacer la guerra?

El volumen *Una exposición, un pabellón y un libro: Le Corbusier 1937-1938*, comienza analizando el París del momento y su caleidoscópica realidad, y el papel que Le Corbusier pretendió jugar ante la muestra internacional, ofreciendo al lector una cartografía de la atmósfera en la que acontecen la exposición y el pabellón: el paisaje de la Europa prebélica en el acontecimiento, las transformaciones de París como ciudad paradigma europea, las tensiones políticas internas y el papel de las artes en ese marco.

Le continúa una anatomía de la obra, en la que se disecciona la propia génesis del objeto-libro, para luego abundar en su contenido, siguiendo sus apartados. Se desvelan datos y orígenes del material literario –tomado mayoritariamente de textos previos de Le Corbusier– y gráfico, en el que destaca el uso avanzado del fotomontaje. Respecto a esta técnica, destaca la incorporación de algunos ejemplos de la valiosa colección gráfica de Jorge Torres sobre cartelería en los años treinta, a través de la cual se corrobora la

costumbre del maestro de incorporar en sus imágenes fragmentos de publicidad anónima.

Respecto a la información gráfica de la obra de Le Corbusier en la exposición y libro, proyectos como los dedicados al mundo agrario o al ocio –la Fermé Radieuse, Stade de 100 000 places, etc.– si bien son fruto de estudios y trayectorias anteriores, también desvelados en esta investigación, incorporan nuevo material gráfico para el evento. Las maquetas⁸, junto con los dioramas, materiales de vocación realista, intentan salvar el hecho ineluctable de la ausencia de una obra construida que verifique con contundencia los resultados de las teorías y sea de fácil entendimiento por el público y políticos. La trasmisión de las ideas a los visitantes se atiende en la última parte del volumen de estudio, de la que se concluye la dificultad, pese a los esfuerzos de Le Corbusier, en alcanzar sus metas, un fracaso que le llevará a intentar entenderse con el gobierno de Vichy, en su afán por llevar a cabo sus planteamientos, sin ningún éxito.

En definitiva, un volumen que hilvana un tapiz de referencias y datos coetáneos al momento histórico estudiado, comprobable en la bibliografía citada, mayoritariamente publicada durante aquellos años. Se transparentan los vínculos de ciertos aspectos con otros momentos de la trayectoria de Le Corbusier, pero el modelo seguido por

⁷ Ivi, p. 147.

⁸ Realizadas por el maquetista profesional Charles Lasnon. Las facturas evidencian que se realizan para la exposición. Fondation Le Corbusier, FLC H2-17 233. Aportación del autor de la reseña.

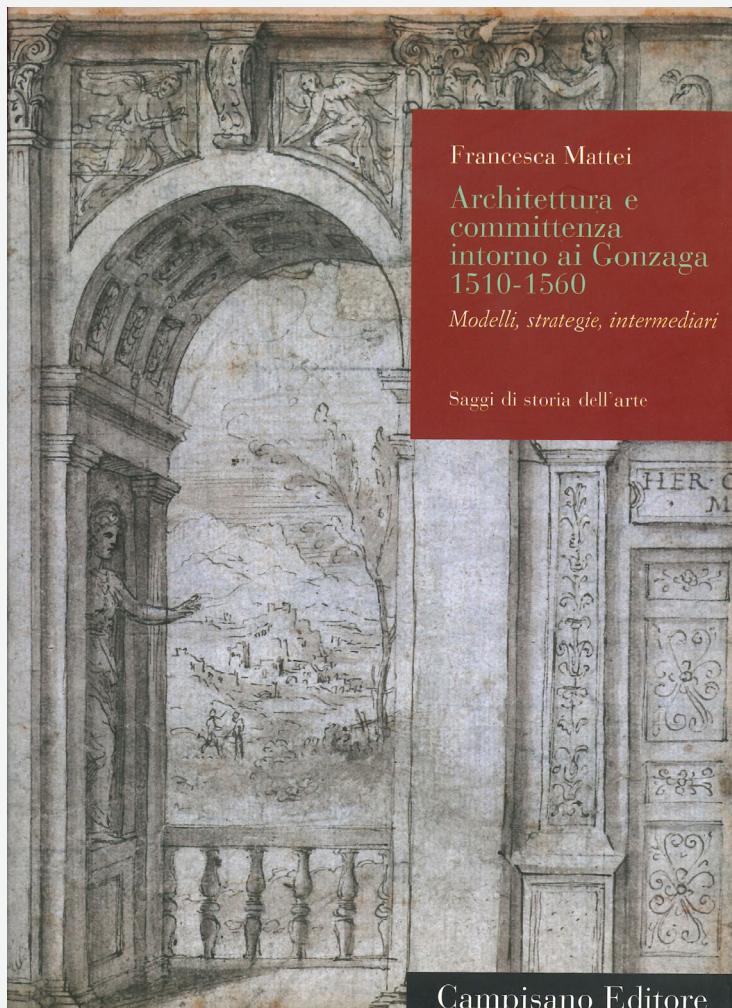
los autores, afín a la ‘crítica inferencial’ establecida por Michael Baxandall⁹, concentra la reflexión en el entendimiento de aquellas circunstancias que mueven la intención de Le Corbusier en estas tres creaciones: pabellón, exposición y libro.

Tal como recoge *Una exposición...* en noviembre de 1938, a sus cincuenta y un años de edad, Le Corbusier escribía a su madre sobre su recientemente publicado libro. Expresiones como «cubierta atronadora» o «Esto marcha», daban cuenta de un entusiasmo ante ese futuro incierto que se contradecía con la realidad de su ya maduro autor: problemas con sus socios y colaboradores, falta de respuesta a sus planteamientos de las exhortadas ‘autoridades’ y una obra construida escasa para el hombre que quería transformar las capitales del planeta y crear los palacios de los hombres para la nueva sociedad de la era de la máquina. De hecho, el edificio al que se consagra *Des canons...* es un pabellón desmontable de lona no mayor que un circo, fuera del circuito principal de las grandes construcciones de la Exposición Internacional de París de 1937, como analiza el segundo volumen.

Este libro de Le Corbusier, la exposición que recoge y el pabellón itinerante que lo albergaba, concentran todos esos esfuerzos titánicos acumulados por su autor durante años, aprisionados en una atmósfera de luz coloreada filtrada a través de sus lonas, un lugar de clausura para la introspección en

una feria de entretenimientos tecnológicos y proclamas frentistas.

En definitiva, *Des Canons...* y ahora *Cañones...* macera todo ese conocimiento y esfuerzo proyectado y no ejecutado, insatisfecho. De su contenido emanará mucho de lo que vendrá después en la trayectoria de Le Corbusier. Es, efectivamente, una vieja bomba como la que preside su portada, aún activada, que Jorge Torres y Juan Calatrava hacen explotar controladamente, con la precisión de unos artificieros que conocen la estructura del mecanismo y su objetivo. Esperemos que la onda expansiva alargue aún más la ‘supervivencia’ de la obra original, a través de la edición en inglés y reedición en francés, incorporando en ellas este formato de doble tomo, haciendo contemporánea «la tarea misma del tiempo presente» de la arquitectura, cuyos cimientos se establecen sobre las ruinas del pasado.



165

Fonti e strumenti per interpretare l'architettura gonzaghesca

Fuentes e instrumentos para interpretar la arquitectura gonzaguesca

Sources and Tools for Interpreting Gonzaga's Architecture

Amedeo Belluzzi

Francesca Mattei
Architettura e committenza intorno ai Gonzaga
1510-1560. Modelli, strategie, intermediari
Roma: Campisano Editore, 2019.

BELLUZZI, Amedeo. Fonti e strumenti per interpretare l'architettura gonzaghesca. En: TEMPORÁNEA. Revista de Historia de la Arquitectura. 2022, n.º 3, pp. 164-169. e-ISSN: 2659-8426. ISSN: 2695-7736. <https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2022.03.08>

Figure 1. Copertina del libro.

Il taglio interpretativo che caratterizza il libro è l'analisi di quei fattori che intervengono nel rapporto fra committente e progettista, in particolare «modelli, strategie, intermediari», come indica il sottotitolo. Sono approfondite vicende che riguardano Federico Gonzaga (1500-1540), marchese e poi duca di Mantova, e il fratello Ercole (1505-1563), vescovo della città e cardinale, senza privilegiare le iniziative architettoniche più importanti, come palazzo Te o la ricostruzione del Duomo di Mantova. I capitoli dedicati a Federico illustrano due periodi della sua adolescenza: il soggiorno alla corte di papa Giulio II dal 1510 al 1513, e il viaggio in Francia al seguito del re Francesco I, tra gli inizi del 1516 e la primavera del 1517. In entrambi i casi il giovane principe costituisce un pegno degli orientamenti politici mantovani: è un ostaggio e al tempo stesso un ospite, al quale sono riservati onori e privilegi. Lo accompagnano alcuni diplomatici che quasi ogni giorno indirizzano resoconti minuziosi ai genitori, il marchese Francesco II e Isabella d'Este, e le loro lettere fanno parte del foltissimo epistolario gonzaghesco, conservato all'Archivio di Stato di Mantova. Mattei analizza e confronta i commenti sui luoghi, i monumenti antichi e contemporanei, le opere d'arte, e mette in luce le figure di questi agenti che per alcuni anni assumono di fatto il compito di tutori.

A Roma Federico alloggia nel Belvedere e in altri appartamenti vaticani, un osservatorio privilegiato dal quale può seguire per tre anni lo sviluppo dei lavori architettonici nel

San Pietro bramantesco, l'attività di Raffaello nelle stanze papali, il completamento degli affreschi nella volta della cappella Sistina da parte di Michelangelo. Visita le antichità pagane e partecipa a liturgie religiose nelle chiese paleocristiane, sperimenta il piacere dell'*otium* nella Farnesina di Agostino Chigi e nelle altre ville frequentate da Giulio II. Le sue reazioni sono filtrate dai rapporti degli agenti mantovani, ma conserva una giovanile spontaneità il desiderio di fare avere alla madre il gruppo scultoreo del *Laoconte*. In seguito, fa realizzare una spilla d'oro con il medesimo soggetto e questa può essere considerata la sua prima commissione artistica. In Francia la delegazione mantovana segue la corte itinerante di Francesco I, che si sposta da un luogo all'altro senza fermarsi stabilmente, da Marsiglia ad Avignone, da Lione a Tours, fino a Parigi. Fra gli apparati del libro, è compresa una puntuale ricostruzione dell'itinerario, con annotazioni che riguardano le città visitate, le architetture, le ceremonie religiose e laiche, le esperienze più significative per l'educazione di Federico. Questo percorso propone agli ospiti le antichità romane della Provenza, i grandiosi castelli del re, come Blois, il culto delle reliquie, culminante nell'ostensione della Sindone a Chambéry. A proposito del soggiorno ad Amboise, suscita interrogativi la mancata citazione di Leonardo, che a Mantova aveva ritratto Isabella d'Este. Il sedicenne Federico partecipa attivamente alla vita della corte, è invitato ai banchetti, alle battute di caccia, è introdotto agli esercizi cavallereschi e all'uso

delle armi. Mattei sottolinea l'incidenza di queste straordinarie esperienze, in Italia e in Francia, che arricchiscono il bagaglio conoscitivo del principe adolescente e contribuiscono alla formazione della sua personalità. Dopo avere assunto il potere, Federico dimostra di avere assimilato le strategie di magnificenza che gli erano state esemplificate da Giulio II e da Francesco I: organizza una corte sovradimensionata rispetto alle effettive esigenze del piccolo stato mantovano, si afferma come uno dei maggiori committenti d'arte nel panorama europeo, nonostante le ridotte disponibilità economiche, mentre la figura del capitano militare, dopo un esordio brillante, declina inesorabilmente.

Il capitolo sulle commissioni artistiche di Ercole Gonzaga riserva uno specifico approfondimento al tema, sinora trascurato, delle sue abitazioni romane. L'esigenza di assicurare al cardinale «una casa honorata in Roma» deve fare i conti con la carenza di risorse finanziarie, e la ristrutturazione di un palazzo presso l'antico arco trionfale detto del Portogallo ha limitate ambizioni. La lontananza di Ercole, che dal 1540 al 1557 ha il ruolo di reggente dello stato mantovano e di tutore dei nipoti minorenni, prima Francesco, poi Guglielmo, innesca una fitta corrispondenza con gli inviati a Roma, e una quarantina di documenti inediti sull'abitazione nell'Urbe fanno parte della consistente appendice documentaria. L'attenzione di Mattei per questo episodio non dipende dalla sua rilevanza artistica, ma

dalla possibilità di verificare il contributo degli intermediari che mettono in connessione il patrono con i costruttori. Dato che il palazzo è stato trasformato nel tempo e che non disponiamo di un'adeguata documentazione iconografica, la memoria di questa vicenda architettonica non può fondarsi su dati materiali: resta affidata unicamente alle carte d'archivio, alle parole, e il fondo Gonzaga costituisce una risorsa davvero straordinaria. Le iniziative artistiche patrociniate dal cardinale riguardano dipinti, architetture, arazzi, argenti, riflettono una molteplicità di interessi che lo accomuna al fratello Federico, e le invenzioni grafiche di Giulio Romano rispondono con immediatezza a tali richieste. Attraverso una rete di agenti, Ercole si procura aggiornate informazioni anche sull'architettura militare, probabilmente in vista del completamento della cittadella suburbana di Porto, e in questo campo può contare sulla competenza dell'altro fratello, Ferrante (1507-1557), capitano nell'esercito dell'imperatore Carlo V. La cultura del cardinale è caratterizzata da una formazione umanistica presso l'Università di Bologna, che gli consente «l'esatta intelligenza della lingua greca e latina», come dichiara l'ambasciatore veneziano. Una copia del *De Architectura* di Vitruvio, stampata a Strasburgo nel 1550 e con una nota di possesso del cardinale, è stata individuata da Mattei presso la biblioteca Teresiana di Mantova, a testimonianza della curiosità intellettuale di Ercole per la dimensione teorica dell'architettura.

La competenza in questo campo del «Reverendissimo Signore» è amplificata da Giovan Battista Bertani, che nel trattato *Gli oscuri et difficili passi dell'opera ionica di Vitruvio* attribuisce al cardinale decisivi chiarimenti sulla voluta ionica.

Nella composita schiera dei cosiddetti intermediari figurano anche i letterati, che contribuiscono alle imprese dei committenti e in varie circostanze le orientano. Il più autorevole consulente artistico di Federico II durante la prima fase del suo regno è Baldassarre Castiglione, che promuove il trasferimento di Giulio Romano presso la corte gonzaghesca, mentre va riconosciuto a Pietro Aretino il merito di avere favorito i contatti con Tiziano e Sansovino, prima della rottura con il signore di Mantova. Mario Equicola, consigliere di Isabella d'Este, poi segretario del marchese Federico, delinea la storia dei Gonzaga e celebra la loro «liberalità» nella *Chronica de Mantua* pubblicata nel 1521, oltre a fornire i testi per le epigrafi che consegnano alle parole il ricordo di ciò che è stato realizzato. Gli umanisti elaborano i soggetti, i programmi iconografici per i cicli pittorici, come documenta puntualmente il caso della sala di Troia a palazzo Ducale, con la stretta collaborazione fra Giulio Romano e Giovanni Benedetto Lampridio, erudito cultore di testi latini e greci, precettore di Francesco Gonzaga. Il tema delle abitazioni dei letterati propone un cambiamento del punto di vista, in quanto i medesimi personaggi sono studiati nelle vesti di committenti e non di mediatori per

le opere volute dai Gonzaga. Le loro case hanno subito radicali metamorfosi o sono state distrutte, per cui occorre integrare l'analisi dei manufatti superstiti con le testimonianze scritte. Tre busti conservati al museo di San Sebastiano provengono da un arco allestito da Battista Fiera, «doctore de le arte et medicine», accanto alla propria residenza, riutilizzando un'antica porta della città. Le sculture in terracotta raffigurano Francesco II, Virgilio, e il poeta Battista Spagnoli, definito «il Virgilio cristiano». Oltre al doveroso omaggio al marchese, ribadito da una iscrizione latina, si celebra il più illustre cittadino mantovano, effigiato anche nelle monete, mettendo in relazione la cultura antica con quella contemporanea. La «laudabel opera» ottiene un riconoscimento ufficiale per avere contribuito all'ornamento e al decoro della città. Valenze urbane assume anche l'abitazione di Paride Ceresara, per le considerevoli dimensioni che ne fanno un vero e proprio palazzo, anzi «aeedes regias», e per le decorazioni pittoriche, citate da Vasari. Fino al Settecento si può apprezzare il fregio sulla facciata con la scritta «Ceresareorum et Amicorum domus» in «lettere antiche». Esponente di una nobile famiglia, umanista esperto in astrologia e chiromanzia, Ceresara concepisce per Federico Gonzaga l'impresa amorosa del boschetto, fornisce a Isabella d'Este temi iconografici per lo studiolo, e appare come uno degli ispiratori delle decorazioni a palazzo Te. A sua volta, il marchese interviene per favorire il completamento della casa del letterato, per

cui si ribaltano i ruoli e spetta al signore il compito di intermediario.

Gli argomenti sviluppati da Mattei con maggiore ampiezza, come i viaggi di Federico Gonzaga o le residenze del cardinale Ercole a Roma, possono sembrare eterogenei, ma il costante riferimento a parametri di lettura enunciati fin dall'inizio assicura, oltre alla coerenza metodologica, la continuità di un discorso che tende a mettere in evidenza la molteplicità delle componenti e degli attori alle origini dell'architettura.



Editorial Universidad de Sevilla AÑO 2022.
e-ISSN 2659-8426. ISSN: 2695-7736
<https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA>

