PPA

PROYECTO
PROGRESO
ARQUITECTURA

ARQUITECTURAS EN COMÚN

11

PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA
AÑO 2014. ISSN 2171–6897 – ISSNe 2173–1616 / DOI http://dx.doi.org/10.12795/ppa

PPA

PROYECTO
PROGRESO
ARQUITECTURA

ARQUITECTURAS EN COMÚN

11

PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA
AÑO 2014. ISSN 2171–6897 ISSNe 2173–1616 DOI: http://dx.doi.org/10.12795/ppa

REVISTA PROYECTO PROGRESO ARQUITECTURA

N11
arquitecturas en común

PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA AÑO 2014. ISSN 2171–6897 ISSNe 2173–1616 DOI: http://dx.doi.org/10.12795/ppa

PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA. **N11**, NOVIEMBRE 2014 (AÑO V)

arquitecturas en común

DIRECCIÓN
Dr. Amadeo Ramos Carranza. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.

SECRETARIA
Dr. Rosa María Añón Abajas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.

CONSEJO EDITORIAL
Dr. Rosa María Añón Abajas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.
Miguel Ángel de la Cova Morillo–Velarde. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.
Juan José López de la Cruz. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.
Germán López Mena. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.
Dr. Francisco Javier Montero Fernández. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.
Guillermo Pavón Torrejón. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.
Dr. Alfonso del Pozo Barajas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.
Dr. Amadeo Ramos Carranza. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

COMITÉ CIENTÍFICO
Dr. Gonzalo Díaz Recaséns. Catedrático Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.
Dr. José Manuel López Peláez. Catedrático Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. España.
Dr. Víctor Pérez Escolano. Catedrático Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.
Dr. Jorge Torres Cueco. Catedrático Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valencia. España.
Dr. Armando Dal'Fabbro. Professore Associato. Dipartimento di progettazione architettonica, Facoltà di Architettura, Universitat Instituto Universitario di Architettura di Venezia. Italia.
Dr. Mario Coyula Cowley. Profesor de Mérito en la Facultad de Arquitectura, del Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría. Cuba.
Dr. Anne–Marie Chatelêt. Professeur Titulaire. Histoire et Cultures Architecturales. École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles. Francia.

CONSEJO ASESOR
Alberto Altés Arlandis. Escola d'Arquitectura del Vallès. Universitat Politècnica de Catalunya. España.
Dr. José Altés Bustelo. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid. España.
Dr. José de Coca Leicher. Escuela de Arquitectura y Geodesia. Universidad de Alcalá de Henares. España.
Dr. Jaume J. Ferrer Fores. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Universitat Politècnica de Catalunya. España.
Carlos Arturo Bell Lemus. Facultad de Arquitectura. Universidad del Atlántico. Colombia.
Carmen Peña de Urquía, architect en RSH–P. Londres. Reino Unido.

ISSN–ed. impresa: 2171–6897
ISSN–ed. electrónica: 2173–1616
DOI: http://dx.doi.org/10.12795/ppa
DEPÓSITO LEGAL: SE–2773–2010
PERIOCIDAD DE LA REVISTA: MAYO Y NOVIEMBRE
IMPRIME: TECNOGRAPHIC S.L.

EDITA
Secretariado de Publicaciones. Universidad de Sevilla.

LUGAR DE EDICIÓN
Sevilla.

DISEÑO PORTADA
Miguel Ángel de la Cova Morillo–Velarde.

DISEÑO GRÁFICO Y DE LA MAQUETACIÓN
Maripi Rodríguez.

COLABORACIÓN EN EL DISEÑO DE LA PORTADA Y MAQUETACIÓN
Álvaro Borrego Plata.

TRADUCCIÓN
Network Andalucía. Communication & Marketing.

DIRECCIÓN CORRESPONDENCIA CIENTÍFICA
E.T.S. de Arquitectura. Avda Reina Mercedes, nº 2 41012–Sevilla.
Amadeo Ramos Carranza, Dpto. Proyectos Arquitectónicos.
e–mail: revistappa.direccion@gmail.com

EDICIÓN ON–LINE
Portal informático http://revistas.ojs.es/index.php/ppa
Portalinformático G.I.HUM–632http://www.proyectoprogresoarquitectura.com
Portal informático Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla
http://www.publius.us.es/

© SECRETARIADO DE PUBLICACIONES. UNIVERSIDAD DE SEVILLA.
Calle Porvenir, 27. 41013 SEVILLA. Tfs. 954487447 / 954487451
Fax 954487443. [secpub@us.es] [http://www.publius.us.es]

© TEXTOS: SUS AUTORES.

© IMÁGENES: SUS AUTORES Y/O INSTITUCIONES.

SUSCRIPCIONES, ADQUISICIONES Y CANJE
revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA
Secretariado de Publicaciones. Universidad de Sevilla.
Calle Porvenir, 27. 41013 SEVILLA. Tfs. 954487447 / 954487451
Fax 954487443

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 del Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

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

INICIATIVA DEL GRUPO DE INVESTIGACION HUM–632
"PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA"
http://www.proyectoprogresoarquitectura.com

COLABORA EL DEPARTAMENTO DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS
DE LA ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE SEVILLA
http://www.departamento.us.es/dpaetsas

revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA

Nuestra revista, fundada en el año 2010, es una iniciativa del Grupo de Investigación de la Universidad de Sevilla HUM–632 "*proyecto, progreso, arquitectura*" y tiene por objetivo compartir y debatir sobre investigación en arquitectura. Es una publicación científica con periodicidad semestral, en formato papel y digital, que publica trabajos originales que no hayan sido publicados anteriormente en otras revistas. Queda establecido el sistema de arbitraje para la selección de artículos a publicar mediante dos revisores externos –sistema doble ciego– siguiendo los protocolos habituales para publicaciones científicas seriadas. Los títulos, resúmenes y palabras clave de los artículos se publican también en lengua inglesa.

"*proyecto, progreso, arquitectura*" presenta una estructura clara, sencilla y flexible. Trata todos los temas relacionados con la teoría y la práctica del proyecto arquitectónico. Las distintas "temáticas abiertas" que componen nuestra línea editorial, son las fuentes para la conjunción de investigaciones diversas.

La revista va dirigida a arquitectos, estudiantes, investigadores y profesionales relacionados con el proyecto y la realización de la obra de arquitectura.

*Our journal, "*proyecto, progreso, arquitectura*", founded in 2010, is an initiative of the Research Group HUM–632 of the University of Seville and its objective is the sharing and debating of research within architecture. This six–monthly scientific publication, in paper and digital format, publishes original works that have not been previously published in other journals. The article selection process consists of a double blind system involving two external reviewers, following the usual protocols for serial scientific publications. The titles, summaries and key words of articles are also published in English.*

*"*proyecto, progreso, arquitectura*" presents a clear, easy and flexible structure. It deals with all the subjects relating to the theory and the practise of the architectural project. The different "open themes" that compose our editorial line are sources for the conjunction of diverse investigations.*

The journal is directed toward architects, students, researchers and professionals related to the planning and the accomplishment of the architectural work.

SISTEMA DE ARBITRAJE

EVALUACIÓN EXTERNA POR PARES Y ANÓNIMA.

El Consejo Editorial de la revista, una vez comprobado que el artículo cumple con las normas relativas a estilo y contenido indicadas en las directrices para los autores, remitirá el artículo a dos expertos revisores anónimos dentro del campo específico de investigación y crítica de arquitectura, según el modelo doble ciego.

Basándose en las recomendaciones de los revisores, el director de la revista comunicará a los autores el resultado motivado de la evaluación por correo electrónico, en la dirección que éstos hayan utilizado para enviar el artículo. El director comunicará al autor principal el resultado de la revisión (publicación sin cambios; publicación con correcciones menores; publicación con correcciones importantes; no aconsejable para su publicación), así como las observaciones y comentarios de los revisores.

Si el manuscrito ha sido aceptado con modificaciones, los autores deberán reenviar una nueva versión del artículo, atendiendo a las demandas y sugerencias de los evaluadores externos. Si lo desean, los autores pueden aportar también una carta al Consejo Editorial en la que indicarán el contenido de las modificaciones del artículo. Los artículos con correcciones importantes podrán ser remitidos al Consejo Asesor y/o Científico para verificar la validez de las modificaciones efectuadas por el autor.

EXTERNAL ANONYMOUS PEER REVIEW.

When the Editorial Board of the magazine has verified that the article fulfils the standards relating to style and content indicated in the instructions for authors, the article will be sent to two anonymous experts, within the specific field of architectural investigation and critique, for a double blind review.

The Director of the magazine will communicate the result of the reviewers' evaluations, and their recommendations, to the authors by electronic mail, to the address used to send the article. The Director will communicate the result of the review (publication without changes; publication with minor corrections; publication with significant corrections; its publication is not advisable), as well as the observations and comments of the reviewers, to the main author,.

If the manuscript has been accepted with modifications, the authors will have to resubmit a new version of the article, addressing the requirements and suggestions of the external reviewers. If they wish, the authors can also send a letter to the Editorial Board, in which they will indicate the content of the modifications of the article. The articles with significant corrections can be sent to Advisory and/or Scientific Board for verification of the validity of the modifications made by the author.

INSTRUCCIONES A AUTORES PARA LA REMISIÓN DE ARTÍCULOS

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Instrucciones a autores: extensión máxima del artículo, condiciones de diseño –márgenes, encabezados, tipo de letra, cuerpo del texto y de las citas–, composición primera página, forma y dimensión del título y del autor, condiciones de la reseña biográfica, del resumen, de las palabras claves, de las citas, de las imágenes –numeración en texto, en pié de imágenes, calidad de la imagen y autoría o procedencia– y de la bibliografía en http://www.proyectoprogresoarquitectura.com

PUBLICATION STANDARDS

Instructions to authors: maximum length of the article, design conditions (margins, headings, font, body of the text and quotations), composition of the front page, form and size of the title and the name of the author, conditions of the biographical review, the summary, key words, quotations, images (text numeration, image captions, image quality and authorship or origin) and of the bibliography in http://www.proyectoprogresoarquitectura.com

SERVICIOS DE INFORMACIÓN

CALIDAD EDITORIAL

El Secretariado de Publicaciones de la 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).

El Secretariado de Publicaciones de la 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.

PUBLICATION QUALITY

The Publications Secretariat of the University of Seville fulfils the criteria established by the National Commission for the Evaluation of Research Activity (CNEAI) so that its publications are recognised as "of impact" (Ministry of Science and Innovation, Resolution 18939 of 11 November 2008 on the Presidency of the CNEAI, Appendix I, BOE No 282, of 22.11.08).

The Publications Secretariat of the University of Seville operates a quality control system which ensures the prestige and international nature of its publications, and is a member of the U.N.E. (Unión de Editoriales Universitarias Españolas–Union of Spanish University Publishers).

Los contenidos de la revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA aparece en:

bases de datos: indexación

SCOPUS
AVERY. Avery Index to Architectural Periodicals
EBSCO. Fuente Académica Premier
ISOC (Producida por el CCHS del CSIC)
e–REVIST@S (CSIC)
DOAJ, Directory of Open Access Journals
PROQUEST (Arts & Humanities, full text)
DIALNET
DRIJ. Directory of Research Journals Indexing

SJR (2014): 0.100, H index: 0

catalogaciones: criterios de calidad

RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades).
Catálogos CNEAI (16 criterios de 19). ANECA (18 criterios de 21). LATINDEX (35 criterios sobre 36).
DICE (CCHS del CSIC, ANECA).
MIAR, Matriu d'Informació per a l'Avaluació de Revistes. IDCS 2014: 9,199 (posición 1/40 nacionales; 22/188 extranjeras)
CLASIFICACIÓN INTEGRADA DE REVISTAS CIENTÍFICAS (CIRC–CSIC): B

SCIRUS, for Scientific Information.
ULRICH'S WEB, Global Serials Directory.
ACTUALIDAD IBEROAMERICANA.

catálogos on–line bibliotecas notables de arquitectura:

CLIO. Catálogo on–line. Columbia University. New York
HOLLIS. Catálogo on–line. Harvard University. Cambridge. MA
SBD. Sistema Bibliotecario e Documentale. Instituto Universitario di Architettura di Venezia
OPAC. Servizi Bibliotecari di Ateneo. Biblioteca Centrale. Politecnico di Milano
COPAC. Catálogo colectivo (Reino Unido)
SUDOC. Catálogo colectivo (Francia)
ZBD. Catálogo colectivo (Alemania)
REBIUN. Catálogo colectivo (España)
OCLC. WorldCat (Mundial)

DECLARACIÓN ÉTICA SOBRE PUBLICACIÓN Y MALAS PRÁCTICAS

La revista PROYECTO, PROGRESO ARQUITECTURA (PPA) está comprometida con la comunidad académica en garantizar la ética y calidad de los artículos publicados. Nuestra revista tiene como referencia el Código de Conducta y Buenas Prácticas que, para editores de revistas científicas define el COMITÉ DE ÉTICA DE PUBLICACIONES (COPE).

Así nuestra revista garantiza la adecuada respuesta a las necesidades de los lectores y autores, asegurando la calidad de lo publicado, protegiendo y respetando el contenido de los artículos y la integridad de los mismo. El Consejo Editorial se compromete a publicar las correcciones, aclaraciones, retracciones y disculpas cuando sea preciso.

En cumplimiento de estas buenas prácticas, la revista PPA tiene publicado el sistema de arbitraje que sigue para la selección de artículos así como los criterios de evaluación que deben aplicar los evaluadores externos –anónimos y por pares, ajenos al Consejo Editorial–. La revista PPA mantiene actualizado estos criterios, basados exclusivamente en la relevancia científica del artículo, originalidad, claridad y pertinencia del trabajo presentado.

Nuestra revista garantiza en todo momento la condifencialidad del proceso de evaluación: el anonimato de los evaluadores y de los autores; el contenido evaluado; el informe razonado emitidos por los evaluadores y cualquier otra comunicación emitida por los consejos editorial, asesor y científico si así procediese.

Igualmente queda afectado de la máxima confidencialidad las posibles aclaraciones, reclamaciones o quejas que un autor desee remitir a los comités de la revista o a los evaluadores del artículo.

La revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA (PPA) declara su compromiso por el respecto e integridad de los trabajos ya publicados. Por esta razón, el plagio está estrictamente prohibido y los textos que se identifiquen como plagio o su contenido sea fraudulento, serán eliminados o no publicados de la revista PPA. La revista actuará en estos casos con la mayor celeridad posible. Al aceptar los términos y acuerdos expresados por nuestra revista, los autores han de garantizar que el artículo y los materiales asociados a él son originales o no infringen derechos de autor. También los autores tienen que justificar que, en caso de una autoría compartida, hubo un consenso pleno de todos los autores afectados y que no ha sido presentado ni publicado con anterioridad en otro medio de difusión.

ETHICS STATEMENT ON PUBLICATION AND BAD PRACTICES

PROYECTO, PROGRESO ARQUITECTURA (PPA) makes a commitment to the academic community by ensuring the ethics and quality of its published articles. As a benchmark, our journal uses the Code of Conduct and Good Practices which, for scientific journals, is defined for editors by the PUBLICATION ETHICS COMMITTEE (COPE).

Our journal thereby guarantees an appropriate response to the needs of readers and authors, ensuring the quality of the published work, protecting and respecting the content and integrity of the articles. The Editorial Board will publish corrections, clarifications, retractions and apologies when necessary.

In compliance with these best practices, PPA has published the arbitration system that is followed for the selection of articles as well as the evaluation criteria to be applied by the anonymous, external peer–reviewers. PPA keeps these criteria current, based solely on the scientific importance, the originality, clarity and relevance of the presented article.

Our journal guarantees the confidentiality of the evaluation process at all times: the anonymity of the reviewers and authors; the reviewed content; the reasoned report issued by the reviewers and any other communication issued by the editorial, advisory and scientific boards as required.

Equally, the strictest confidentiality applies to possible clarifications, claims or complaints that an author may wish to refer to the journal's committees or the article reviewers.

PROYECTO, PROGRESO ARQUITECTURA (PPA) declares its commitment to the respect and integrity of work already published. For this reason, plagiarism is strictly prohibited and texts that are identified as being plagiarized, or having fraudulent content, will be eliminated or not published in PPA. The journal will act as quickly as possible in such cases. In accepting the terms and conditions expressed by our journal, authors must guarantee that the article and the materials associated with it are original and do not infringe copyright. The authors will also have to warrant that, in the case of joint authorship, there has been full consensus of all authors concerned and that the article has not been submitted to, or previously published in, any other media.

PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA. **N11**, NOVIEMBRE 2014 (AÑO V)

arquitecturas en común

índice

editorial

UN FUTURO COMÚN / A FUTURE IN COMMON
Juan José López de la Cruz 12

artículos

¿EXISTE UN URBANISMO DEL GATCPAC SIN LE CORBUSIER? / CAN WE TALK ABOUT A GATCPAC URBANISM WITHOUT LE CORBUSIER'S INFLUENCE?
Roger Joan Sauquet Llonch – (DOI: http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2014.i11.01) 16

ODAM – A CONSTRUÇÃO DO MODERNO EM PORTUGAL: ENTRE O UNIVERSAL E O SINGULAR / ODAM – THE CONSTRUCTION OF THE MODERN IN PORTUGAL: BETWEEN UNIVERSAL AND SINGULAR
Edite Maria Figueiredo e Rosa – (DOI: http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2014.i11.02) 26

LA SILLA DEL GATEPAC: UN VIAJE COLECTIVO DE IDA Y VUELTA / THE GATEPAC CHAIR: A COLLECTIVE JOURNEY THERE AND BACK AGAIN
María Villanueva Fernández; Héctor García-Diego Villarías. – (DOI: http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2014.i11.03) 40

EL ESPACIO INTERMEDIO Y LOS ORÍGENES DEL TEAM X / THE SPACE BETWEEN AND THE ORIGINS OF TEAM X
Antonio Juárez Chicote; Fernando Rodríguez Ramírez – (DOI: http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2014.i11.04) 52

PENSAMIENTOS COMPARTIDOS. ALDO VAN EYCK, EL GRUPO COBRA Y EL ARTE / SHARED THOUGHTS. ALDO VAN EYCK, THE COBRA GROUP, AND ART
Esther Mayoral Campa – (DOI: http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2014.i11.05) 64

CLAUDE PARENT EN *NUEVA FORMA*: LA RECEPCIÓN DE *ARCHITECTURE PRINCIPE* EN ESPAÑA / CLAUDE PARENT AT *NUEVA FORMA*: THE READING OF *ARCHITECTURE PRINCIPE* IN SPAIN
Lucía C. Pérez Moreno – (DOI: http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2014.i11.06) 76

CONSTRUYENDO UNA UTOPIE AUTRE [AMAZING ARCHIGRAM! – 50 AÑOS DE ZOOM!/ ZZZZRRTT!/ THUD!/ BLAAM!] / BUILDING A UTOPIE AUTRE [AMAZING ARCHIGRAM! – 50 YEARS OF ZOOM!/ ZZZZRRTT!/ THUD!/ BLAAM!]
Luis Miguel Lus Arana – (DOI: http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2014.i11.07) 90

TAN CERCA, TAN LEJOS: ALDO ROSSI Y EL GRUPO 2C. ARQUITECTURA, IDEOLOGÍA Y DISIDENCIAS EN LA BARCELONA DE LOS 70 / SO CLOSE, SO FAR: ALDO ROSSI AND THE 2C GROUP. ARCHITECTURE, IDEOLOGY AND DISSENTS IN THE BARCELONA OF THE 70S
Carolina Beatriz García Estévez – (DOI: http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2014.i11.08) 104

reseña bibliográfica TEXTOS VIVOS

G. ASPLUND, W. GAHN, S. MARKELIUS, G. PAULSSON, E. SUNDAHL, U. ÅHRÉN: ACCEPTERA
Pablo López Santana 120

UN FUTURO EN COMÚN

A FUTURE IN COMMON

Juan José López de la Cruz

RESUMEN En el contexto actual de crisis e inestabilidad, el modelo en el que los arquitectos han desarrollado hasta ahora su oficio se encuentra en revisión y hace algunos años que términos como colectivos, asociaciones o cooperativas constituyen el imaginario laboral de buena parte de los jóvenes arquitectos surgidos en este tiempo. Estas modalidades de trabajo en común, recurrentes en la historia moderna y contemporánea del arte y la arquitectura como fórmula de reacción y supervivencia, impulsaron el panorama cultural de su tiempo, actuando como revulsivo crítico ante lo que contemplaban, aunque en ocasiones las expectativas teóricas apenas tuvieron réplica en la producción constructiva ni impacto en la sociedad. Este número de PPA ofrece un recorrido crítico por diversas experiencias que muestra la tendencia a la colectividad de los procesos de creación y discusión arquitectónica, con momentos álgidos en determinadas fechas que suelen coincidir con épocas de tránsito cultural. De su lectura podríamos deducir que no hay fórmula de organización profesional que garantice un mejor resultado que otras, dependiendo en todo caso de la avidez creativa y propositiva de quienes las integren, restarían por analizar otros métodos de trabajo cuyas estructuras permanecen casi siempre al margen de la crítica y que parecen gozar hoy día de las preferencias del mercado bajo el pretendido paradigma de la eficacia y la fiabilidad.

PALABRAS CLAVE Profesión; revisión; procesos; común; crítica; futuro.

SUMMARY IIn the current context of crisis and instability, the model by which architects have developed their profession until now, is under review. For some years, terms such as collectives, associations or cooperatives, have constituted the working imagination of a good many of the young architects who have emerged during this time. These modalities of working in common, recurrent in the modern and contemporary history of art and architecture as a formula for reaction and survival, drove the cultural panorama of their time. They were acting as a critical wake-up call in the face of what they contemplated, although sometimes the theoretical expectations were scarcely matched by constructive production or impact on society. This edition of PpA offers a critical tour of diverse experiences which demonstrate the trend towards the collectivity of the processes of architectural creation and discussion, with critical moments on determined dates that usually coincide with times of cultural transition. From its interpretation, we could deduce that there is no one formula for professional organisation which guarantees a better result than others. Depending in all cases on the creative and proactive avidity of those who form them, they would detract by analysing other working methods whose structures almost always remain beyond, and which seem nowadays to enjoy the preferences of the market under the supposed paradigm of effectiveness and reliability.

KEYWORDS profession; review; processes; common; criticism; future

Persona de contacto / Corresponding author: estudio@sol89.com. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla

Proyecto, Progreso, Arquitectura. **N11** "Arquitecturas en común". Noviembre 2014. Universidad de Sevilla. ISSN 2171-6897 / ISSNe 2173-1616 / 2-11-2014 recepción

Las situaciones de inestabilidad económica y social como la presente incitan a repensar los modelos profesionales que hasta entonces se han considerado válidos. Estas revisiones atañen no sólo al fin mismo del oficio sino también a las circunstancias y procedimientos desarrollados hasta ese momento que a menudo se perciben como obsoletos y pertenecientes a un mundo ya superado, tal vez en un deseo acelerado de exorcizar aquello que se ha malogrado y poder sustituirlo cuanto antes. En esta tesitura, el modo en el que los arquitectos desarrollan su tarea no se ha visto libre de este examen de conciencia y hace algunos años que términos como colectivos, asociaciones o cooperativas constituyen el imaginario laboral de buena parte de los jóvenes arquitectos surgidos en este tiempo. La figura del arquitecto solitario, acodado sobre su mesa cuyo lápiz intermedia entre el universo contenido en su cabeza y el mundo retratado en el papel, es sustituida por el anhelo de explorar otras formas de relación profesional, quizás como reacción recurrente de cada generación al modelo que ha heredado, como traducción del espacio de trabajo a las nuevas maneras de compartir la información o, simplemente, como un intento necesario de supervivencia.

En esta emergencia colaborativa de principio de siglo han de haber influido sin duda dos circunstancias que no afectan únicamente al ámbito de la arquitectura: la asimilación de Internet como una herramienta cotidiana en el desarrollo del trabajo que permite la comunicación instantánea y la convulsión social del momento que provoca la desconfianza en las antiguas estructuras y aboga por patrones alternativos que soslayen la necesidad de intermediarios para progresar y revertir la situación heredada. Ambas circunstancias, claro, parecen haber sido más profunda y rápidamente asimiladas por los más jóvenes quienes no vislumbran un lugar profesional en el mundo tal como fue. Si Ignacio de Loyola aconsejaba no hacer mudanza en tiempo de tribulación, se diría que los nuevos arquitectos han desoído el consejo del jesuita y se inclinan por cambiar el modelo organizativo de la profesión o por un traslado literal allá donde sean bien recibidos para poder subsistir.

Pero además de las razones de carácter coyuntural, cabría citar otras de raíz cultural, histórica o incluso antropológica que podrían explicar este modo de trabajo en plural que en ocasiones surge como alternativa a la práctica singular de la arquitectura. La avidez intelectual de arquitectos y artistas por compartir sus inquietudes creativas con otros afines ha provocado que a lo largo de la historia estas disciplinas sean ricas en agrupaciones surgidas para poner en común las ideas y tratar de materializarlas. Con el tránsito del conocimiento desde el gremio a la academia, la adhesión a unas ideas y modos de trabajar trascendió de la transmisión paternalista que promete la etimología gremial –regazo– al bullicio de las Escuelas, lugar común de la discusión. No es de extrañar entonces que buena parte de los grupos que protagonizan la historia del arte y la arquitectura surgieran de las aulas o en torno a ellas, constituidos a partir de la afiliación a una corriente emergente y la consecuente reacción frente a lo existente. En todo caso, es rasgo común a la mayoría de estos colectivos la juventud de sus miembros, como si en el proceso de maduración de la personalidad propia uno se amparase en la del grupo para afianzar sus ideales y, nuevamente, abrirse camino; valga como ejemplo el llamamiento que el Novembergruppe llevaría a cabo a sus acólitos en su manifiesto fundador de diciembre de 1918: "*Dirigimos nuestro saludo fraternal a todos los artistas expresionistas, cubistas y futuristas que se sientan llamados y responsables, deseando que se adhieran a nosotros como socios. Nosotros nos sentimos jóvenes, libres y puros*".

Entonces como ahora, también en tantas ocasiones a lo largo del siglo XX, las condiciones sociales y la mejora de las comunicaciones favorecieron el surgimiento de multitud de estos grupos de los que el número 11 de PPA da buena cuenta. Es posible atender a esta publicación como una narración ininterrumpida que muestra la tendencia a la colectividad de los procesos de creación y discusión arquitectónica, con momentos álgidos en determinadas fechas que suelen coincidir con épocas de tránsito cultural. Constructivistas, dadaístas, expresionistas y neoplasticistas recorrieron el inicio del siglo XX congregando diversas miradas hacia una nueva era que establecía normas inéditas para el tiempo y el espacio a través de trasvases provenientes de la ciencia; el GATEPAC en España y ODAM en Portugal, al igual que otros grupos locales agrupados alrededor de los CIAM, como el Grupo 7 italiano o PAGON en los países nórdicos, infiltrarían la nueva arquitectura moderna en cada latitud; a finales de los años cincuenta, muchos de los arquitectos de la tercera generación encontraron en el Team 10 la fórmula deseada para el encuentro y la discusión en torno a la ciudad, al tiempo que el Grupo CoBrA y la Internacional Situacionista compartían miembros e inquietudes a través de una mezcla compleja y provechosa; la década de los sesenta, acaso donde se miran hoy buena parte de los colectivos españoles, se caracterizó por la proliferación de grupos de arquitectos que como Archigram y Architecture Principe, trabajaron junto con urbanistas, sociólogos o filósofos, editaron sus propios medios de difusión mediática y promovieron debates sobre nuevos modos de entender la disciplina arquitectónica; finalmente, Aldo Rossi y Robert Venturi amalgamaron en torno a sus manifiestos los grupos que lideraron el pensamiento de los años setenta y principios de los ochenta

que quedan atestiguados en estas páginas por el periplo del grupo 2C con partidarios en Santiago, Sevilla y Barcelona.

Resta aún por escribir el artículo que dibuje el retrato de lo que está sucediendo en el presente, que tamice la multitud de grupos que pueblan la constelación de asociaciones y plataformas que alumbra el más joven panorama actual de la arquitectura española. Quizás ese texto viniera a corroborar lo que la historia ha relatado en numerosas ocasiones; y es que estas agrupaciones, colectivos o cualquiera que sea el apelativo que evoque la disolución del autor en un conglomerado mayor, impulsaron el panorama de la arquitectura y la cultura de su tiempo, actuando como revulsivo crítico ante lo que contemplaban, aunque en ocasiones las expectativas teóricas apenas tuvieron réplica en la producción constructiva ni impacto en la sociedad. Se podría afirmar que los procesos de colaboración que pusieron en marcha entre distintas disciplinas y geografías, así como los medios empleados para la difusión de sus ideas, fueron en muchas ocasiones más poderosos que sus resultados, los más brillantes de los cuales parecían surgir finalmente desde la mirada singular de algunos de sus miembros, alimentando la paradoja de que en muchos casos fue desde estas prácticas en común de donde surgieron buena parte de las más férreas individualidades que protagonizaron la arquitectura y el arte del siglo XX. Dudaríamos entonces de si al igual que en aquella máxima que reza que entre todos sabemos todo, la multitud en el proyecto de arquitectura garantiza la excelencia en el resultado o, al menos, si lo hace en mayor medida que otras fórmulas, parece depender en todo caso de la avidez creativa y propositiva de quienes las integren.

Cabría por último permanecer atentos a otros modos de trabajo del arquitecto que quedan fuera de estas lecturas teóricas e historiográficas. Ocupados en disquisiciones sobre las bondades del oficio compartido como alternativa a la experiencia individual o sus carencias frente a los embates del mercado que obliga a estructuras más reconocibles, podríamos olvidar que hoy día la práctica de la arquitectura, en lo que de común tiene a ambos planteamientos de oficio ético y reflexivo, no está puesta en cuestión por la elección de un modelo u otro, sino por la predilección de parte del mercado por polarizar la profesión bajo el paradigma de la gran oficina que irradia una ilusión de eficacia y profesionalidad donde los departamentos de creación del proyecto son una parte estanca, casi siempre menor, frente a los dedicados a su producción, a su control burocrático o a su publicidad. El argumento esgrimido es que en un nuevo mundo post-crisis no habrá cabida para la práctica lenta y artesanal, sea colectiva o individual, y esta será inevitablemente absorbida por un mercado que sólo concibe la calidad como un estándar pretendidamente infalible sin margen para la experimentación. Frente a este razonamiento, y los argumentos neoliberales que oculta sorprendentemente asumidos con docilidad por la administración pública cuando requiere de arquitectos, podríamos reclamar un futuro en común de resistencia, acaso como la del poeta, el artesano, el filósofo o el científico, en el que trabajando a solas o colectivamente participemos del mundo para después repensarlo pacientemente desde nuestras mesas. ■

¿EXISTE UN URBANISMO DEL GATCPAC SIN LE CORBUSIER?

CAN WE TALK ABOUT A GATCPAC URBANISM WITHOUT LE CORBUSIER'S INFLUENCE?

Roger Joan Sauquet Llonch

RESUMEN El artículo revisa los proyectos urbanos del GATCPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea) con el objetivo de comprender cuál es el modelo urbano que está en su base y revelar posibles influencias. Desde la publicación en 1935 del *Pla Macià* en el libro *La Ville Radieuse* es frecuente la vinculación de este plan con las ideas urbanísticas de Le Corbusier. Sin embargo, lo que aparece normalmente publicado sobre el plan, por ejemplo, los esquemas de manzanas del Ensanche de Cerdá reconvertidas en súper-manzanas con bloques *redents* lecorbuserianos o el famoso diorama de seis metros dibujado por el GATCPAC, son una pequeña parte de todo el conjunto de planes que el grupo catalán elaboró para la "Barcelona Futura". A partir de cinco palabras –Barcelona, zonificación, (des)urbanización, organicismo y preservación–, el articulo va definiendo algunos de los puntos clave del urbanismo del GATCPAC; sitúa, en su justa relevancia estratégica por parte del grupo, lo definido conjuntamente con Le Corbusier y finaliza con una conclusión que, a modo de radiografía, describe un hipotético modelo urbano; una síntesis que el grupo nunca tuvo la ocasión de esquematizar.
PALABRAS CLAVE Urbanismo; GATCPAC; Le Corbusier; *Pla Macià*; Arquitectura Moderna; Barcelona.

SUMMARY The article revises the planning projects of the GATCPAC (Group of Catalan Architects and Technicians for the Progress of Contemporary Architecture), in order to understand the urban model in their base and to reveal possible influences. Since the publication in 1935 of the Pla Macià in the book *La Ville Radieuse,* it is common to link this plan with the planning ideas of Le Corbusier. However, what is usually published from the plan, for example, the conversion of the *Eixample* Cerda blocks into super-blocks with LeCorbuserian *redents*-buildings, or the famous twenty-feet diorama drawn by the GATCPAC, are a small part of the set of plans the Catalan group prepared for the "Barcelona Futura". Using five words -Barcelona, zoning, (un)urbanism, organicism and preservation- the article defines some of the key points of the GATCPAC planning ideas and places in its exact strategic importance for the group, the points developed together with Le Corbusier. Finally, it ends with a conclusion that, as in an X-ray photography, describes a hypothetical urban model; the summary which the group could never outline.
KEY WORDS urbanism; GATCPAC; Le Corbusier; Pla Macià; Modern Architecture; Barcelona.

Persona de contacto / Corresponding author: rsauquet@coac.es. Escuela Técnica Superior de Arquitectura Vallés. Universidad Politécnica de Cataluña.

Proyecto, Progreso, Arquitectura. **N11** "Arquitecturas en común". Noviembre 2014. Universidad de Sevilla. ISSN 2171-6897 / ISSNe 2173-1616 / 21-02-2014 recepción-aceptación 12-09-2014. DOI: http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2014.i11.01

Este artículo entiende el urbanismo GATCPAC como una teoría unitaria y defiende la autonomía de este urbanismo respecto al de Le Corbusier[1]. La vinculación del urbanismo del GATCPAC al de Le Corbusier se debe a la colaboración que ambos mantuvieron para redactar el *Pla Macià*, y a la publicación de este plan en *La ville radieuse*[2], publicación que daba a entender que el plan para Barcelona sintonizaba, en continuidad, con lo que Le Corbusier llevaba teorizando desde 1924.

El *Pla Macià* se dibujó entre 1932 y 1934 y no se aprobó nunca, de hecho no hubo encargo. Simplemente culminó, a nivel gráfico, con una exposición inaugurada en Barcelona en julio de 1934 titulada *La Barcelona futura*. Entre el inicio de la colaboración y la inauguración de la exposición pasaron dos años y cuatro meses. En este periodo no se conoce ningún material del plan, a excepción de una avanzadilla esquemática que aparece a principios de 1934 en el número 13 de la revista del grupo, *AC Documentos de Actividad Contemporánea* y algunos croquis depositados en la Fundación Le Corbusier.

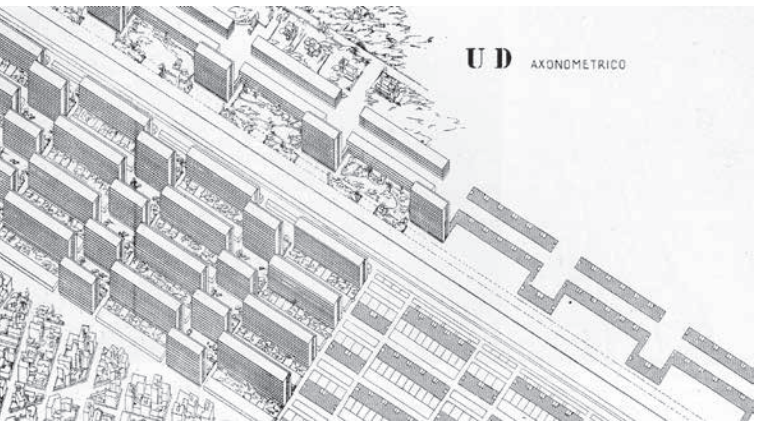
Aunque el *Pla Macià* constituye el proyecto más visible del grupo catalán y en él se manifiestan la mayoría de los puntos clave de su urbanismo, es evidente que la autoría compartida con Le Corbusier ensombrece las aportaciones más genuinas del Grupo. Para descifrar el ABC del urbanismo del GATCPAC me apoyaré en la producción urbanística previa a la presentación del plan y utilizaré cinco palabras clave que desplegarán una temática: Barcelona, zonificación, (des)urbanización, organicismo y preservación.

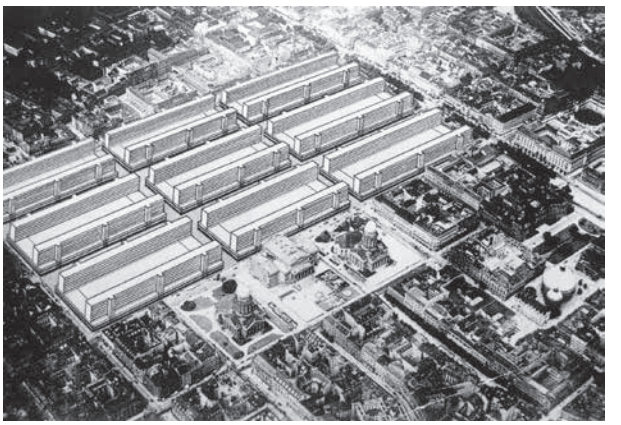
BARCELONA

Barcelona es el laboratorio del GATCPAC. En mayo de 1931 empezaron a trabajar en la Ciudad Funcional, documento que serviría para acudir al cuarto CIAM[3]. De la Ciudad Funcional surgen los tres proyectos urbanísticos más importantes del GATCPAC: la *Ciutat de Repòs*, el *Pla de Sanejament del Casc Antic* y posteriormente el *Pla Macià* que los englobaba a todos. El trabajo de la Ciudad Funcional discurría en paralelo a otro trabajo urbanístico del Grupo que es la urbanización de la avenida Diagonal. Estos trabajos son auto–encargos, ya que, en un inicio, la Generalitat republicana prefirió encargar el ambicioso trabajo territorial del *Pla d'Ordenació en Zones*, el *Regional Planning* de Catalunya, a Nicolau María Rubió i Tudurí y a su hermano Santiago. Nos paramos brevemente al Plan de la Diagonal, ya que es el primero de todos ellos que es publicado con cierto detalle.

1. Algunos libros destacables que abordan el urbanismo del GATCPAC son: Pizza, Antonio; Rovira, Josep M. (ed.): *GATCPAC. Una nova arquitectura per a una nova ciutat*. Barcelona: Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, 2006. Granell, Enrique, y otros (ed.): *AC La revista del GATEPAC 1931–1937*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2008. Actas del IV DOCOMOMO Ibérico. Barcelona: Fundación DOCOMOMO Ibérico, 2003. Y la Tesis Doctoral de Ares, Óscar: *GATEPAC (1928–1939).* Director: Juan Antonio Cortés Vázquez de Parga. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Valladolid, 2010.
2. Le Corbusier: *La ville radieuse*. París: Vincent, 1964.
3. Según las actas del GATCPAC que se encuentran en el Fondo GATEPAC del archivo COAC–Barcelona.

1. GATCPAC 1931, urbanización de la avenida Diagonal.
2. Hilberseimer, 1928, fotomontaje del proyecto de la Friedrichstadt.
3. GATCPAC, 1933, Ciutat de Repòs.
4. 1932, Le Corbusier, Plan A de Alger.



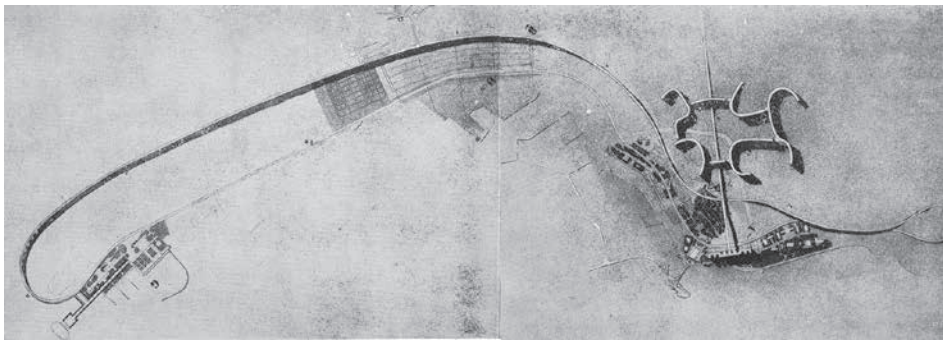


1 2

La urbanización de la Diagonal aparece en *AC* número cuatro, en 1931. La propuesta plantea la colocación de bloques residenciales de gran altura, al tresbolillo, a lado y lado de la Diagonal, con unas plataformas en planta baja que cobijan las áreas comerciales. Es un proyecto que mantiene una evidente lejanía con lo que estaba planteando Le Corbusier (ampliamente conocido por los miembros del GATCPAC a través de sus libros y ponencias) y proximidad con la "modernidad alemana". Si observamos lo presentado en el CIAM de Bruselas, congreso al que asistieron algunos miembros del Grupo y el más próximo al desarrollo del Plan de la Diagonal, vemos similitud formal entre el proyecto y las imágenes que Walter Gropius mostró en su ponencia "Construcción alta, media o baja": un urbanismo de bloques paralelepipédicos de gran altura[4]. También esta ordenación es análoga a los dibujos que Richard Neutra, un arquitecto muy apreciado por el GATCPAC, publicó en *Wie Baut Amerika*[5] y que Gropius también utilizó en su conferencia. Igualmente mantiene similitud con los Planes que publicaba Ludwig Hilberseimer y que llegaron al grupo a través de sus libros[6] (figuras 1 y 2). Es paradójico que, precisamente, el GATCPAC escogiera como referencia un autor que criticaba abiertamente los postulados de Le Corbusier. De hecho en su libro *La arquitectura de la gran ciudad*[7] el autor dedicó un capítulo entero a demostrar que las cifras de la *Ville Contemporaine* eran fraudulentas. Con estas analogías no es extraño que el GATCPAC al colaborar con Le Corbusier en el *Pla Macià* no aprovechara nada del trabajo de la Diagonal.

Las críticas de Hilberseimer a Le Corbusier se centraban básicamente en dos puntos: en la geometría –"*el orden geométrico es un medio, no un fin en sí mismo*"[8]– y en el territorio –"*la planificación de la ciudad se convierte en planificación del territorio*"[9]. En lo geométrico el GATCPAC se muestra próximo a Hilberseimer, en el sentido que sus planes no buscan una concreción arquitectónica y un control sobre todo el espacio proyectado sino más bien el establecimiento de un orden o unas reglas de juego. En lo territorial, igualmente, no entienden la ciudad como un satélite autónomo, sino como un ente vinculado a un territorio que lo complementa, en este caso, mediante ámbitos como la *Ciutat de Repòs*. Esta visión territorial ya está presente en el primer artículo de temática urbana publicado en el primer *AC* y titulado "La Barcelona Futura"[10].

4. Según el libro CIAM. *Internationale Kongresse für Neues Bauen: Congrès Internationaux d'Architecture Moderne: Dokumente 1928–1939*. Basilea: Ed. Birkhäuser Verlag, 1979.
5. Neutra, Richard: *Wie Baut Amerika*. Stuttgart: Julius Hoffmann, 1927.
6. Puede comprobarse en la lista de los libros propiedad de Torres Clavé, depositada en la biblioteca del COAC – Barcelona.
7. Hilberseimer, Ludwig: *La arquitectura de la gran ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1999.
8. Ibid,. p. 16.
9. Ibid., p. 20.
10. Este título es el mismo con que el Grupo tituló la exposición sobre el Pla Maciá de 1934. Pero no es un invento del GATCPAC, ya que también había sido usado antes por arquitectos como Rubió i Tudurí.



3 4

ZONIFICACIÓN

Los proyectos derivados del trabajo de la Ciudad Funcional se van publicando en *AC* a medida que obtienen entidad[11]. La doctrina de los CIAM, asumida por el GATCPAC sin objeción alguna, hablaba de los cuatro usos de la ciudad: habitación, producción, reposo y circulación[12]. De todas estas "utilidades" la novedad recaía en el reposo. Esta "novedad urbana" en España coincide con la Segunda República. A partir de la aprobación de la *Ley de la Limitación de la Jornada Laboral*, en julio de 1931, la clase obrera tiene derecho al fin de semana. El GATCPAC admite la influencia de Le Corbusier en la traducción urbana de este nuevo uso[13]. El capítulo "L'heure du repos" del libro *Urbanisme* de Le Corbusier de 1925 vincula el reposo con la vegetación a partir de imágenes de bosques y parques. El GATCPAC se toma muy en serio esta relación, detectable en el proyecto de la *Ciutat de Repòs,* un proyecto que inspiró, en lo referente a las áreas de esparcimiento, las conclusiones del cuarto CIAM redactadas años después por Josep Lluís Sert en *Can our Cities Survive?*[14].

A pesar de la enorme influencia de "L'heure du repos", el interés por el reposo surge, también, de la preocupación por la falta de parques públicos en la ciudad de Barcelona. Una carencia que venía siendo denunciada por el ya citado Rubió y Tudurí que, por aquel entonces, ocupaba la dirección de parques y jardines del Ayuntamiento. En 1926 Rubió redactó un libro que es toda una teoría sobre la planificación de parques[15]. En él el autor habla de algunas estrategias para conseguir suelo barato a transformar en parques públicos. También muestra unas imágenes de lo que podrían ser los parques periféricos del futuro. Se trata de fotos de pinares, sin apenas intervención humana. Ambas cosas, el ambiente de una naturaleza mediterránea casi sin vulnerar y la utilización de suelo marginal barato, básicamente pantanoso, para acopiar superficie que se transformará en parque, son estrategias que serán usadas por el GATCPAC en la *Ciutat de Repòs*.

La claridad con que los arquitectos catalanes expulsan el reposo hacia la periferia tiene más relación con Rubió que con Le Corbusier. De los planes que Le Corbusier estaba desarrollando mientras el GATCPAC proyectaba la *Ciutat de Repòs*, entre 1931 y 1932, sólo el Plan A de Alger tiene unas playas balnearias en la periferia urbana[16], pero es un caso aislado: las grandes infraestructuras periféricas de los esquemas de la *Ville Radieuse* son la Ciudad Universitaria y la Zona de Deportes. Le Corbusier, y así lo escribe, prefiere vincular el reposo a los parques urbanos que discurren entre los bloques *redents*. Tampoco en lo formal encontramos paralelismos con Le Corbusier. El largo bloque de la zona balnearia de Alger nada tiene que ver con la mínima urbanización, la malla de caminos y la separación de 300 y 600 metros de los edificios de la *Ciutat de Repòs* (figuras 3 y 4). Al contrario, el paisaje que proyecta el GATCPAC parece más próximo al de las imágenes de Rubió y a otras influencias europeas, no precisamente lecorbuserianas, que trataré en el próximo punto.

11. Concretamente aparecen en *AC* números 1, 4, 5, 7, 12, 13, 15, 20 y 25.
12. Esta división en usos la presenta el GATCPAC en AC número 5, primer trimestre de 1932.
13. Memoria del proyecto de la Ciutat de Repòs. Fondo GATCPAC, COAC–Barcelona, archivo C37/245.
14. En Sert, Josep L.: *Poden sobreviure les nostres ciutats. Un ABC dels problemes urbans. Anàlisi i solucions. Treball basat en les propostes formulades pel CIAM*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament d'Obres Públiques, 1983, p. 101, incluso se muestran algunos plafones de la exposición sobre la Ciutat de Repòs de 1933, que Josep Lluís Sert se llevó a Estados Unidos.
15. Rubió y Tudurí, Nicolau M.: *El problema de los espacios libres. Divulgación de su teoría y notas para su solución práctica*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1926.
16. El Plan A puede observarse en Le Corbusier, op. cit. supra, nota 2, pp. 226 y 227.

5. GATCPAC, 1933, Ciutat de Repòs.
6. Vyegman y M. Patishyev, 1930, Cominternovsa.

(DES)URBANIZACIÓN

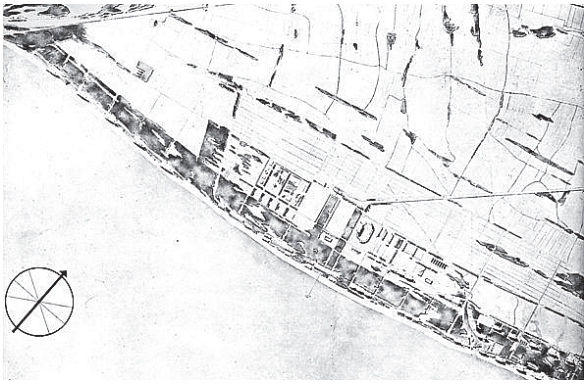
En la redacción del *Pla Macià*, la relación entre Le Corbusier y el GATCPAC se hacía a través de Sert, que se desplazó algunas veces a París en 1932[17]. El resto del grupo se centró en finalizar la *Ciutat de Repòs* y promover la cooperativa que la tenía que gestionar. El Grupo sólo estuvo plenamente dedicado al *Pla* las vísperas de la exposición sobre éste, ya en 1934. Esta falta de dedicación propició una queja del propio Le Corbusier por carta[18], en la que reprochaba a sus socios tanta dedicación a la *Ciutat de Repòs*, un proyecto que le desagradaba notablemente ya que le sobraba "dispersión" y le faltaba "unidad útil" [19].

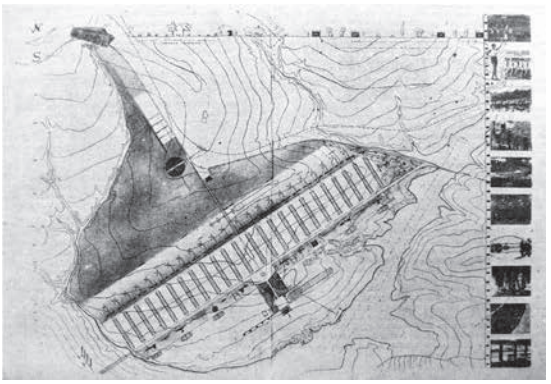
No es extraña la reacción de Le Corbusier ya que el urbanismo de la *Ciutat de Repòs* es antagónico al suyo. Para empezar, entre las referencias que el GATCPAC usaba para explicar su ciudad de veraniego no hay ningún proyecto de Le Corbusier. Los mismos miembros del GATCPAC admitían que el origen de sus planteamientos eran otras fuentes. A nivel de idea está claro que la experiencia berlinesa del lago Wandsee es un punto de partida[20], como lo fueron también los proyectos de piscinas y áreas de ocio de Madrid. Sin embargo para entender el tipo de paisaje que el GATCPAC pretende crear para el "reposo de las masas" es pertinente analizar otra experiencia claramente inspiradora y que también es reconocida por el Grupo: el concurso de la Ciudad Verde de Moscú de 1929.

Se trataba de planear una ciudad para las vacaciones de los obreros, en un terreno de 15.000 hectáreas (la *Ciutat de Repòs* tenía 1.200) a 35 kilómetros de la ciudad (la *Ciutat de Repòs* estaba a 15)[21]. Una de las propuestas más radicales fue la de Moisej Ginzburg que proponía que la Ciudad Verde fuera el embrión del futuro urbanismo soviético[22]: un modelo territorial de dispersión de la población mediante ciudades lineales de bajísima densidad. A este modelo "desurbanista" le siguieron otros planes publicados en *Sovremennaia Arkhitektura*. El brevísimo movimiento, cortado de cuajo en junio de 1931 por el propio Partido Comunista, dio pie a una conocida disputa entre Ginzburg y Le Corbusier (que formó parte del jurado en el concurso) sobre el concepto "ciudad". De hecho, Le Corbusier bautizó como *Ville Verte* la súper–manzana de la *Ville Radieuse* en referencia al concurso moscovita apostando claramente así por la compacidad urbana. La reyerta no tendría relación alguna con este artículo si no fuera porque en una de las cartas que Le Corbusier mandó a Ginzburg exclamó: "uno de los proyectos propone cabañas de paja en el bosque! Espléndida idea, pero sólo para el week–end!"[23].

Es metafórico, pero parece como si el GATCPAC cogiera el testigo de esta expresión y se inspirase, realmente, en el paisaje desurbanista para desarrollar su urbanismo de las vacaciones. Los fotomontajes de la *Ciutat de Repòs* son claramente similares a los dibujos de los planes desurbanistas. De hecho, sus parámetros urbanísticos son casi iguales[24]. Este paralelismo entre el "urbanismo vacacional" del GATCPAC y el "desurbanismo" ruso no es baladí. Dentro del GATEPAC había algunos con el ojo permanentemente puesto en lo que sucedía en la URSS. Es conocida la simpatía demostrada por miembros del Grupo Centro con el movimiento soviético y abundan en *AC*, especialmente en los primeros años, noticias referentes a la actualidad rusa. Interesa especialmente el artículo del primer número dedicado exclusivamente a la Ciudad Verde y en el que se describe un programa muy similar al que propondrá el GATCPAC en la *Ciutat de Repòs*[25]. El artículo de *AC* está ilustrado con imágenes

17. A partir de las Actas del GATCPAC y de los trabajos de otros autores podemos asegurar que algunas de las ausencias son en abril, en mayo, en agosto y en septiembre de 1932. Sauquet, Roger–Joan: *La ciutat de repòs i vacances del GATCPAC (1931–1938). Un Paisatge pel descans*. Directores: Carlos Martí y Magda Mària. Tesis Doctoral. Universitat Politècnica de Catalunya, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 2012.
18. Carta de Le Corbusier a Josep Lluís Sert de 20 febrero 1934. En Tieleman, Mathilde: *Le Corbusier – José Luis Sert correspondance 1928–1965*. París: Linteau, 2009.
19. Ibid, carta de Le Corbusier a Josep Lluís Sert de 5 de julio de 1934.
20. Memoria del proyecto La Ciutat de Repòs. Fondo GATEPAC, Archivo COAC–Barcelona C37–245.
21. Las características del concurso quedan bien descritas en Cohen, Jean–Louis: *Le Corbusier and the mystique of the USSR: Theories and projects for Moscow 1928–1936*. Princeton: Princeton University Press, 1992. Y en Mcleod, Mary: *Urbanism and utopia: Le Corbusier from regional syndicalism to Vichy*. New York: Facsimile Avery Library, 1985.
22. Este proyecto es publicado en Sovremennaia Arkhitektura número 1–2, 1930.
23. Carta publicada en Gínzburg, Moisei, Garrido, Ginés (ed.): *Moisei Ginzburg. Escritos 1923–1930*. Madrid: El Croquis, 2007, p. 403.
24. En el capítulo 2.2.3 de Sauquet, Roger–Joan, op. cit. supra, nota 17, se comparan parámetros como densidad, ocupación, edificabilidad de estas ciudades con las de la Ciutat de Repòs.





5 6

de un plan publicado en *Sovremennaia Arkhitektura*[26], el asentamiento Cominternovsa, que curiosamente tiene una estructura muy similar a la de la *Ciutat* (figuras 5 y 6). También es coincidente la filosofía que respalda la casita desmontable prevista para la *Ciutat de Repòs* con la que engendró los modelos de viviendas desmontables de las ciudades "desurbanistas".

ORGANICISMO

A parte de las experiencias berlinesas y del "desurbanismo" ruso, otra referencia explícita del urbanismo del GATCPAC eran las *Siedlungen* de Ernst May[27]. A menudo el Grupo mencionaba los huertos de alquiler de *Römerstadt*. La referencia es pertinente porque el GATCPAC parceló un tercio de la *Ciutat de Repòs*, nada menos que unas 310 hectáreas, con 2.700 pequeños huertos de alquiler que incluían una casita[28]. Es curiosa esta propensión al huerto del GATCPAC. Si fuera cierta la importante influencia de Le Corbusier, el Grupo propondría la supresión de la agricultura amateur suburbana por la profesional, concentrando todos los jardines en grandes lotes tal y como proponía en *Urbanisme*[29]. Pero no. Se dedicaron ni más ni menos que 310 hectáreas a lotes de 800 metros cuadrados… ¿Cómo pudo una mentalidad tan pretendidamente moderna como la suya plantear tal disparate?

Si la influencia del huerto de May es formal, cabe revisar influencias más culturales para entender este interés del GATCPAC por el huerto. De hecho, huerto y jardín han estado en la base de la mayor parte de teorías urbanas del siglo XIX y XX: Cerdá en sus primeros tanteos de Ensanche[30], Arturo Soria y su eslogan "en cada familia una casa, y en cada casa una huerta y un jardín"[31], los movimientos políticos y sus posicionamientos sobre la casa obrera con o sin jardín[32]… Es evidente que el jardín privado no tenía la simpatía del GATCPAC que apostaba por el bloque como tipología habitacional destinada a resolver el problema de la vivienda obrera. En esto la coincidencia con Le Corbusier es total en la estrategia y en la formalización. Basta ver la Casa Bloc, un auténtico bloc *redent*, para comprenderlo. Sin embargo parece que el Grupo haya entendido que la apuesta por la compacidad urbana no tiene por qué menospreciar la necesidad del cultivo, práctica muy arraigada entre los barceloneses aquel entonces. Esta sensibilidad se hace evidente cuando sugieren a Le Corbusier, ante los primeros tanteos de vivienda para Barcelona, que diseñe un tipo habitacional adecuado para el inmigrante que llega del campo[33]. La "casa árbol" no tiene pavimento en planta baja, la vida se imagina entre el interior y el exterior. A nivel territorial, esta sensibilidad se hace evidente en la franja de huertos de la *Ciutat de Repòs*. En la memoria del proyecto se justifica que la franja debe garantizar el aislamiento necesario para reposar, debe evitar el desmesurado crecimiento urbano y tiene que

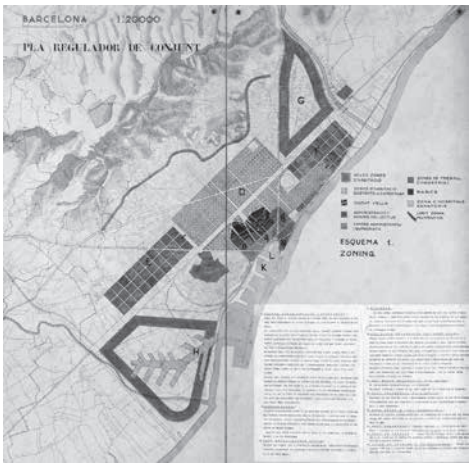
25. Este artículo "La Ciudad Verde de Moscú" (AC número 1, 30–31) es una traducción de una reseña de la revista VOKS, de propaganda gubernamental rusa, escrita en inglés, "The Soviet Garden-City" publicado en VOKS número 8–10 de 1930. La traducción al castellano, sin embargo, elude mencionar el término "Ciudad Jardín" y utiliza la expresión "Ciudad Verde".
26. El proyecto Cominternovsa es de los arquitectos Vyegman y M. Patishyev y se publicó en Sovremennaia Arkhitektura, 1930, número 3.
27. Memoria de la Ciutat de Repòs. Fondo GATCPAC, Archivo COAC–Barcelona, C37–245.
28. En Sauquet, Roger–Joan, op. cit. supra, nota 17, puede verse la implantación de estos huertos y su verdadera dimensión.
29. Le Corbusier: *Urbanisme*. París: G. Cres & Co., 1925, pp. 194–196.
30. Se puede observar el anteproyecto de 1855, basado en casas y jardines, en Soria Puig, Arturo: *Cerdá. Las cinco bases de la teoría general de la urbanización*. Madrid: Electa, 1996, p. 244. También expresa su deseo de "ruralizar lo urbano" en Cerdá, Idefonso: *Teoría general de la urbanización. Reforma y ensanche de Barcelona*. Madrid: Instituto de Estudios Fiscales, 1968.
31. Cartel sobre la Ciudad Lineal de Madrid de 1894, publicado en Soria Mata, Arturo: *Tratados de urbanismo y sociedad*. Madrid: Clan editorial, 2004, p. 31.
32. La vinculación entre vivienda y política queda muy bien explicada en Masjuan, Eduard: *La ecología humana en el anarquismo ibérico. Urbanismo "orgánico" o ecologismo. Neomalthusianismo y naturismo social*. Barcelona: Icària, 2000.
33. Esta petición queda descrita en la propia publicación AC número 13, pp. 30 y 31:

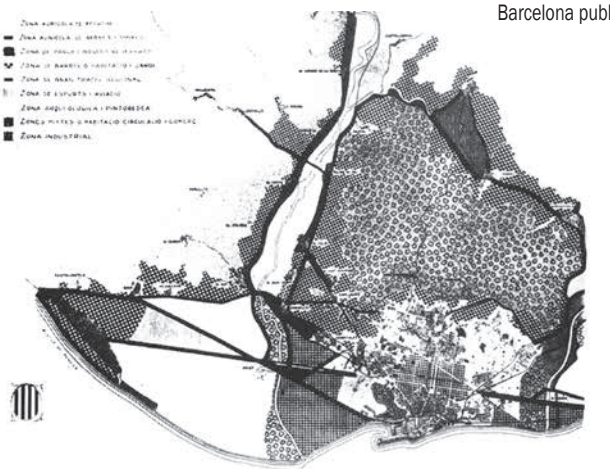
7. GATCPAC, 1934, Pla Macià.

8. Nicolau Maria y Santiago Rubió y Tudurí, 1932, Plan de Ordenación en Zonas.

9. GATCPAC, 1934, Plan de Saneamiento del Casco Antiguo de Barcelona.

10. Le Corbusier, 1935, Propuesta para el centro de Barcelona publicada en el libro *La Ville Radieuse*.





7 8

dar cabida al ideal de muchas familias catalanas que es la posesión del huerto[34], un argumento que parece más próximo al organicismo de la teoría de la Ciudad Jardín que al urbanismo de los CIAM.

La bipolaridad del GATCPAC surge de las discusiones locales sobre vivienda: la insistencia "política" de la "*caseta i l'hortet*" del presidente Macià, la importancia que se le daba al huerto en la filosofía anarquista, la proximidad al ideal de la Ciudad Jardín de los planes territoriales aprobados después del Ensanche. Al *establishment* barcelonés lo que le interesaba era una ciudad de extensos suburbios jardín (presentes tanto en el plan Jaussely como en los planes de Rubió de 1929 y 1932), pero obviaba, evidentemente, el ideal social y cooperativista de la teoría de Howard. El GATCPAC criticó abiertamente la estrategia expansionista del suburbio de baja densidad[35] (figuras 7 y 8). Sin embargo, a pesar del distanciamiento, algunas de sus estrategias para Barcelona no pudieron desvincularse del todo de este bagaje de planes pretéritos. No solo la idea del "huerto" está vinculada, sino también apuestas urbanas como, por ejemplo, el papel de la Gran Vía como eje estructurador del territorio, presente en el *Pla de la Barcelona Futura* de 1929 y que el GATCPAC recogió literalmente en el *Pla Macià*.

Algunos autores han contrapuesto la planificación moderna a la "jardín" o "anglosajona" de forma equívoca relacionando la primera con el crecimiento urbano infinito y la segunda con el ecologismo y la limitación urbana[36]. Es cierto que la mayoría de las propuestas urbanas modernas estaban pensadas para crecer y no para contenerse. Pero existen propuestas, como la del GATCPAC, que parecen mantener un cierto equilibrio: contiene la mancha urbana a base de extender la lógica del Ensanche Cerdá hasta un límite geométrico, evita, por insostenible, el suburbio jardín, y rodea la zona de veraneo de áreas agrícolas[37]. La crítica del GATCPAC al suburbio jardín es coincidente con las tesis de Le Corbusier. Sin embargo Le Corbusier sigue un proceso de concentración a la vez que de dispersión territorial. En el sentido que los suburbios jardín de la *Ville Contemporaine* de 1924 desaparecen en la *Ville Radieuse* de 1932–35 y posteriormente reaparecen en las *Cité Jardin Horizontal* de las

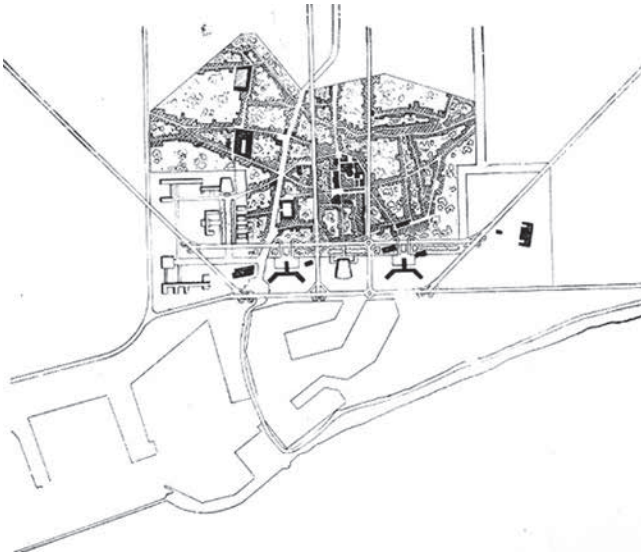
"*Poco tiempo después de iniciado el trabajo de urbanización de Barcelona, hablando con Le Corbusier, le expusimos la dificultad de aplicar a esta ciudad su sistema de grandes bloques de habitación, sobre todo en los distritos más apartados del centro habitados casi en su totalidad por gentes procedentes de otras partes de la Península, como Murcia, Aragón, etc... A esas masas de inmigrados no se les puede incorporar a la vida urbana si no es paulatinamente, lo que plantea el problema de buscar un tipo de vivienda más en armonía con sus hábitos (...). Estas consideraciones movieron a Le Corbusier a estudiar un tipo mínimo de viviendas económicas y que pudiesen acoplarse de forma que la densidad por hectàrea no resultase demasiado baja (cosa que hubiera acarreado todos los inconvenientes de los trazados en ciudad jardín)*" en *AC* n.13, 1934, 30, 31.

34. Concretamente encontramos la justificación a la franja de huertos en la memoria del proyecto de 1933 y también está presente en algunos escritos mecanografiados como el C22/19, ambos del fondo GATCPAC del archivo COAC–Barcelona.

35. Estas críticas pueden leerse en algunos artículos publicados en la prensa como el de Mirador, de 5 de noviembre de 1932 y de mayo de 1932 (serie de tres artículos).

36. Concretamente en los libros de Masjuan, Eduard, op. cit. supra, nota 32, y en el artículo de Pujol, Hermínia. "Dues visons de Barcelona als anys 30. El Pla de Distribució en Zones del Territori Català i el Pla Macià (1932–34)". Treballs de la Societat Catalana de Geografia, 1997.

37. Todas estas estrategias las define el grupo en la memoria del proyecto de 1933. Igualmente abundan textos en que se critica el "suburbio jardín" por su elevado coste territorial.



9 10

ciudades lineales de los *Trois Établissements Humains*. La crítica de Hilberseimer a sus planes, opinando que las ciudades de Le Corbusier son como satélites inconexos, no la ataja el suizo a través de la gestión del "vacío", sino a través de la conexión del continuo urbano.

Por el contrario, tanto en el detalle del plan como en sus alrededores, el GATCPAC parece preferir el vacío. Las zonas agrícolas estratégicamente planteadas circundando y protegiendo la *Ciutat de Repòs*, el propio interior de la ciudad, los vacíos planteados en el *Pla de Sanejament de la Ciutat Antiga* del que ahora hablaré, avalan esta hipótesis. Este acercamiento al organicismo de la Teoría de la Ciudad Jardín es también un acercamiento a quienes aún en la modernidad la estaban planteando. Entre ellos Lewis Mumford autor con el que, posteriormente, miembros como Josep Lluís Sert mantendrán relación y reconocerán su influencia.

PRESERVACIÓN

Para terminar, una última particularidad del urbanismo del GATCPAC es que abiertamente defiende la preservación. En primer lugar hay que citar la exposición de la *Ciutat de Repòs* de 1933, dónde dedican todo un panel a defender el eslogan "esta urbanización no significa la destrucción del paisaje, es la garantía de preservación de sus ventajas naturales". Posteriormente, en el *Pla de Sanejament del Casc Antic*, hablan que el "ambiente de calles debe preservarse" en referencia a las intenciones del Ayuntamiento de ensanchar las calles principales de este distrito[38]. Este plan significa un ejemplo de la sensibilidad urbana del GATCPAC, algo que no comparte el Grupo con Le Corbusier. El *Sanejament* era un plan de cirujano, extirpaba ciertas islas insalubres generando vacíos urbanos que a modo de plazas esponjarían el barrio y permitirían la construcción de pequeños equipamientos. Esta visión pormenorizada contrasta con la simplista propuesta que, a su antojo, publicó Le Corbusier en su *Ville Radieuse*[39]; un dibujo que el autor elaboró sin que el GATCPAC tuviera conocimiento[40].

Si comparamos los dos planes (figuras 9 y 10), la superficie derribada por el GATCPAC es mínima comparada con el planteamiento de Le Corbusier. Podríamos cuantificar los metros cúbicos de derribo inherente en las principales teorías urbanísticas de los inicios de la modernidad. Seguramente nos daríamos cuenta que todas ellas parten de la destrucción a mayor o menor velocidad de la ciudad existente. El plan del *îlot insalubre* de París de Le Corbusier, o el propio planteamiento "desurbanista", son ejemplos de ello. Sin embargo el plan para Barcelona del GATCPAC parte de una premisa muy distinta: la ciudad se aprovecha. Por un lado el aprovechamiento del propio Ensanche: en el *Pla Macià* la parte central se deja tal y como está y en la parte que se amplía se aprovecha su geometría generando súper–islas a partir de nueve manzanas. Igualmente, la *Ciutat Antiga* se conserva prácticamente en su totalidad. Es tan visionario este planteamiento de cirugía que ha acabado imponiéndose sesenta años después. Finalmente,

38. Frase que aparece en la presentación del plan de Saneamiento en *AC*, número13, 1934, 20.
39. Puede apreciarse en Le Corbusier, op. cit. supra, nota 2, p. 307.
40. En una carta de Le Corbusier a Sert de 22 de enero de 1935 (publicada en Tieleman, Mathilde, op. cit supra, nota 18.) el arquitecto advierte que estaba trabajando con el Casco Antiguo, que tenía una alternativa. En la misma carta Le Corbusier les pide el material publicado en *AC* y que luego vemos reproducido en La Ville Radieuse.

la *Ciutat de Repòs* tenía que ir forzosamente acompañada de la calificación del área como Parque Nacional, para garantizar la permanencia de su condición natural[41].

De hecho, la estrategia del GATCPAC parece seguir el siguiente razonamiento, surgido seguramente de una visión pragmática y realista: retocar lo mínimo la ciudad existente, pero compensar esta vida urbana "imperfecta" con un gran espacio periurbano dedicado al reposo. Este planteamiento parece ser "de urgencia". Tanto es así que en el último número de *AC*, el 25, con una situación política y social española desesperante, el GATCPAC vuelve a insistir en la importancia del planeamiento urbano rescatando sus planes imprescindibles: la *Ciutat Antiga* y la *Ciutat de Repòs*. Nada aparece del *Pla Macià* lecorbuseriano. Se presenta lo dibujado del *Pla de Sanejament* en el que la ciudad vieja aparece entera, sin los derribos del frente marítimo y se insiste en la necesidad de contacto con el sol, la playa y la naturaleza. La naturalidad con que el Grupo habla de la preservación natural y arquitectónica tiene, evidentemente, también, raíces culturales. Las mismas, quizá, de las que provenía su organicismo. La revista *CIVITAS,* en su primera fase de 1914 a 1920[42], por ejemplo, publica artículos de opinión y noticias sobre la preservación de los bosques, de los pueblos, informa de la declaración de los primeros parques en España… Una insistencia que nace en la *Renaixença* y continúa en el *Modernisme* y el *Noucentisme*.

CONCLUSIÓN: RADIOGRAFÍA DE UN MODELO URBANO

Como hemos visto, la relación directa que algunos autores han establecido entre el urbanismo del GATCPC y el de Le Corbusier no es generalizable. Podríamos decir que esta relación se reduce básicamente a lo propuesto en el *Pla Macià* para la zona urbana de Barcelona, pero que no es extensible a los otros sub–planes que conforman el plan, los mismos que el arquitecto no publicó en *La Ville Radieuse.* Del trabajo conjunto con el Grupo, Le Corbusier escogió para su publicación aquello que realmente estaba en continuidad con sus teorías, lo que ocultó al gran público la aportación del GATCPAC: atención a la complejidad y sensibilidad con lo construido y con el territorio. A pesar de ello, creo demostrable que existe un urbanismo propio del GATCPAC, una teoría autónoma que, curiosamente, es muy cercana a lo que posteriormente ha sido la práctica urbana contemporánea. Se podría llegar a decir que el urbanismo del GATCPAC era un urbanismo del "aprovechamiento", en el sentido que a nivel físico sacaba provecho de la ciudad construida y a nivel teórico sabía sacar el justo provecho de los planes que pretéritamente la historia de la arquitectura había generado, desde Rubió hasta el "desurbanismo" ruso.

En definitiva, el modelo urbano del GATCPAC apostaba claramente por la compacidad urbana actuando pormenorizadamente en la ciudad existente y evitando fórmulas de dispersión que deteriorasen el vacío de lo no–urbano. Este vacío, activado por la cotidianidad de la agricultura y por el esparcimiento de los ciudadanos, tenía una importancia fundamental en el urbanismo del Grupo, un urbanismo que se anticipaba a los peligros territoriales del fenómeno de las vacaciones para el cual reservaba fórmulas de planeamiento propias, de mínima ocupación y de protección paisajística, para evitar el crecimiento en continuidad de la mancha urbana. ■

Bibliografía:

Actas del *IV DOCOMOMO Ibérico*. Barcelona: Fundación DOCOMOMO Ibérico, 2003

Ares, Óscar: *GATEPAC (1928–1939)*. Director: Juan Antonio Cortés Vázquez de Parga. Tesis Doctoral. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Valladolid, 2010

Brullet, Manel, Illescas, Albert: *Sixte Illescas arquitecte (1903–1986). De l'avantguarda a l'oblit.* Barcelona: Col•legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, 2008

Busquets, Joan: *La construcción urbanística de una ciudad compacta.* Barcelona: Serbal, 2004.

41. Así se asegura en la memoria del proyecto de 1933. Fondo GATCPAC. Archivo COAC–Barcelona, C37/245.

42. CIVITAS era la revista de la Sociedad Cívica la Ciudad Jardín y en su primera fase fue dirigida por Cebriá de Montoliu, teórico y activista vinculado al movimiento de la Ciudad Jardín.

Cerdá, Idefonso: *Teoría general de la urbanización. Reforma y ensanche de Barcelona*. Madrid, 1867. Reimpresión realizada por el Instituto de Estudios Fiscales, Madrid, 1968

Cohen, Jean–Louis: *Le Corbusier and the mystique of the USSR: Theories and projects for Moscow* 1928–1936. Princeton: Princeton University, 1992

CIAM. Internationale Kongresse für Neues Bauen: Congrès Internationaux d'Architecture Moderne: Dokumente 1928–1939. Basilea: Birkhäuser Verlag, 1979

Gínzburg, Moisei, Garrido, Ginés (ed.): *Moisei Ginzburg. Escritos 1923–1930*. Madrid: El Croquis, 2007

Granell, Enrique, y otros (ed.): AC *La revista del GATEPAC 1931–1937*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2008

Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles por el Progreso de la Arquitectura Contemporánea (GATEPAC): *AC Documentos de Actividad Contemporánea* Barcelona: 1931–1937. Copia facsímil: *AC Documentos de Actividad Contemporánea 1931–1937*. Vol. 1 y 2. Barcelona. Gustavo Gili, 1975

Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles por el Progreso de la Arquitectura Contemporánea (GATEPAC): *AC. Documentos de Actividad Contemporánea.* Barcelona: 1931–1937. Copia facsímil: *AC. Publicación del GATEPAC [1931–37].* Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005

Hilberseimer Ludwig: *Groszstadt Architektur.* Stuttgart: J. Hoffmann, 1927 traducido como *La arquitectura de la gran ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999

Le Corbusier: *Almanach d'architecture moderne*. París: G. Crès & Cie., *L'esprit Nouveau*, 1925

Le Corbusier: *L'art décoratif d'aujourd'hui.* París: G. Crès & Cie., 1925

Le Corbusier: *La ville radieuse*. París: Vincent, 1964

Le Corbusier: *Urbanisme*. París: G. Cres & Cie. 1925

Masjuan, Eduard: *La ecología humana en el anarquismo ibérico. Urbanismo "orgánico" o ecologismo. Neomalthusianismo y naturismo social.* Barcelona: Icària, 2000

Mcleod, Mary: *Urbanism and utopia: Le Corbusier from regional syndicalism to Vichy.* New York: Facsimile Avery Library, 1985

Mumford, Lewis: *Technics and Civilization.* New York: Harcourt, Brace and Co., 1934

Mumford, Lewis: *La carretera y la ciudad*. Buenos Aires: Emecé, 1966

Neutra, Richard: Wie Baut Amerika. Stuttgart: Julius Hoffmann, 1927

Pizza, Antonio; Rovira, Josep M., ed.: *GATCPAC. Una nova arquitectura per a una nova ciutat.* Barcelona: Col•legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, 2006.

Pujol, Hermínia: "Dues visons de Barcelona als anys 30. El Pla de Distribució en Zones del Territori Català i el Pla Macià (1932–34)". En *Treballs de la Societat Catalana de Geografia, 1997.* Barcelona: Societat Catalana de Geografia, 1997.

Rubió y Tudurí, Nicolau M.: *El problema de los espacios libres. Divulgación de su teoría y notas para su solución práctica*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1926

Sauquet Llonch, Roger–Joan: *La ciutat de repòs i vacances del GATCPAC (1931–1938). Un Paisatge pel descans*. Directores: Carlos Martí y Magda Mària. Tesis Doctoral. Universitat Politècnica de Catalunya, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 2012

Sert, Josep Lluis.: *Poden sobreviure les nostres ciutats? Un ABC dels problemes urbans. Anàlisi i solucions. Treball basat en les propostes formulades pel CIAM.* Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament d'Obres Públiques, 1983

Soria Mata, Arturo: *Tratados de urbanismo y sociedad*. Madrid: Clan editorial, 2004

Soria Puig, Arturo: *Cerdá. Las cinco bases de la teoría general de la urbanización*. Madrid: Electa, 1996

Sovremennaia Arkhitektura 1929–1931. Copia Facsímil.

Tieleman, Mathilde: *Le Corbusier – José Luis Sert correspondance 1928–1965*. París: Linteau, 2009.

Roger Joan Sauquet Llonch (Sabadell, 1976). Arquitecto por la U. Politécnica de Cataluña (2001) y Doctor en Arquitectura (2012) por la misma universidad. Profesor Lector del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la UPC. En 2002, Beca de Formación Pre-doctoral en la UPC. En 2005, inicia su docencia en la ETSAV (UPC) como Profesor Asociado. En 2011, beca de investigación para terminar la Tesis Doctoral en Columbia University. En la actualidad es miembro del Grupo de Investigación HABITAR de la UPC, y es subdirector de Cultura de la ETSAV. Ejerce la profesión en Sauquet Arquitectes. Ha publicado en algunas revistas como A+T (2010), Proyecto Progreso y Arquitectura (2011), Quaderns (2011), Palimpsesto (2013). Miembro del Comité de Redacción de la revista *Quadern de les Idees, les Arts i les Lletres* desde 2013. Es coautor de los libros Rehabitar en nueve episodios (Lampreave, 2011) y Rehabitar la casa el carrer i la ciutat. Barcelona com a cas d'estudi (Recercaixa 2013).

ODAM – A CONSTRUÇÃO DO MODERNO EM PORTUGAL: ENTRE O UNIVERSAL E O SINGULAR

ODAM – THE CONSTRUCTION OF THE MODERN IN PORTUGAL: BETWEEN UNIVERSAL AND SINGULAR

Edite Maria Figueiredo e Rosa

RESUMEN A ODAM explicita a inserção no espirito moderno de vertente universal e associativo, não apenas pela criação de um coletivo mas, pelo carácter abrangente do seu espaço de intervenção enquanto defensor de uma arquitetura moderna em Portugal. Desde o âmbito associativo, ao ensino, à prática profissional, até ao seu intercâmbio internacional, como testemunha a participação dos seus membros nos congressos CIAM a partir de 1951, o grupo ODAM afirma-se no debate à reivindicação dos ideais modernos em Portugal. Mas o mais significativo da produção moderna do grupo (manifestos, projetos, exposições coletivas e obras paradigmáticas) situa-se mais que no seu ideal, conforme aos grandes grupos de referência, à consciência do necessário ajuste à circunstância específica local, pobre e periférico, o que se traduziu em ensaios compartilhados, de mais-valia diferenciadora. Esta análise retrospetiva e crítica da ODAM enquanto parte do quadro mais alargado que caracteriza as "Arquitecturas em común" do moderno, para além de (re)afirmar o seu carácter universal, compreendido atualmente cada vez mais pelos seus discursos diversos, atesta a revisão crítica dos dogmas arquitetónicos modernos, presentes à data, nas arquiteturas do pós-guerra, emergentes no contexto europeu. De uma leitura, mais implícita que explicita, ressalta ainda a importância do debate, pensamentos e sobretudo da produção arquitetónica do grupo ODAM como génese da atual arquitetura portuense.
PALABRAS CLAVE ODAM, Movimento Moderno, CIAM, Arquitetura Portuense.

SUMMARY ODAM makes clear the insertion in a modern spirit with a universal and associative face, not only by creating a collective, but for the wide character of its intervention space while advocate of a modern architecture in Portugal. From the associative scope, the teaching, the professional practice to its international exchange, as witnesses the participation of its members in CIAM congresses since 1951, ODAM group makes its statement through debating the counterclaiming of modern ideals in Portugal. However, the most meaningful of this group modern production (manifestos, projects, collective exhibitions and paradigmatic works) is placed more than in its ideal, as per to the great reference groups, in the awareness to the adjustment of the local specific circumstance, poor and peripheral, which acknowledged shared essays of unique added value. This retrospective analysis and critique of ODAM, while part of the wider picture that characterizes the "Arquitecturas en común" of the modern, besides (re)stating its original universal character, in our days comprehended more and more by its diverse speeches, vouches the critical revision of the modern architectural dogmas, at the time, present in the post-war architectures emerging in the European context. Of a more implicit than explicit reading, stands out the importance of debates, thoughts and most of all of ODAM's architectural production as genesis of today's Oporto architecture.
KEY WORDS ODAM; Modern Movement; CIAM; Oporto Architecture

Persona de contacto/Corresponding autor: editerosa@sapo.pt. Universidade Lusófona do Porto – FCAATI

Proyecto, Progreso, Arquitectura. **N11** "Arquitecturas en común". Noviembre 2014. Universidad de Sevilla. ISSN 2171-6897 / ISSNe 2173-1616 / 21-02-2014 recepción-aceptación 12-09-2014. DOI: http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2014.i11.02

1. Membros da ODAM. Fotografia de alguns elementos do grupo na abertura da Exposição no Ateneu Comercial do Porto a 14 de Junho de 1951.

1

APRESENTAÇÃO AO COLETIVO ODAM

No âmbito do tema *"Arquitecturas em común"*, este artigo que se apresenta, pretende dar a conhecer a arquitetura de um coletivo nascido a partir dos ideais das vanguardas modernas mas periférico aos grandes centros de difusão, o grupo portuense ODAM, sigla utilizada com dupla leitura, Organização Dos Arquitectos Modernos ou Organização em Defesa de uma Arquitectura Moderna.

Nesta apresentação, argumenta-se que a produção do grupo (manifestos, exposições, projetos e obras paradigmáticas) explica, não só, a afinidade com os seus grupos de referência mas o entendimento do seu conteúdo específico. Facto que se reconhece na seleção de referências da ODAM muito centrada nos CIAM liderados por Le Corbusier, ou nos exemplos de expansão latina (Grupo 7, GATEPAC, Escola Moderna Brasileira, etc.) como mais adiante se explicará.

Em Portugal o *Estado Novo* teve, até ao pós-guerra, o efeito de atrasar a modernização do País, aspeto que configuraria a especificidade ao grupo ODAM. Por um lado, a necessária atualização a uma civilização *universal* moderna assentaria para o grupo na obrigatória atenção aos parcos recursos locais, por outro, o despertar tardio do espírito moderno em Portugal terá colocado estes arquitetos no real conhecimento dos ideais modernos quase em simultâneo com o problematizar dos seus dogmas no contexto internacional.

O breve período, no pós-guerra, de consciência da queda de regimes totalitários na Europa corresponde a uma momentânea procura da liberdade de expressão no País com todos os sectores culturais e intelectuais a criticar o quadro de crise social, cultural e económico vigente. Surgem, assim, a nível nacional duas organizações ligadas ao debate artístico, como refere Ana Tostões[1], o ICAT e a ODAM. O ICAT (Iniciativas Culturais Artes e Técnicas), fundado em Lisboa, em 1946, é constituído por arquitetos e artistas e a ODAM, no Porto, fundado em 1947, constituído apenas por arquitetos e estudantes oriundos da Escola de Belas Artes do Porto (EBAP). O grupo ODAM[2] juntou, assim, 36 arquitetos ligados à EBAP empenhados na renovação disciplinar da Arquitetura e constituiu-se como um momento de viragem na produção arquitetónica em Portugal[3] (figura 1).

1. Tostões, Ana: *Os Verdes anos da arquitectura portuguesa dos anos 50*. Porto: FAUP publicações, 1994.

2. Barbosa, Cassiano (Comp.): *ODAM: Organização dos Arquitectos Modernos do Porto, 1947-1952*. Porto: Edições ASA, 1972.

3. Rosa, Edite. *ODAM: Valores modernos e a confrontação com a realidade produtiva*. Director: Teresa Rovira LLobera. UPC, Departamento de Proyectos Arquitectónicos - ETSAB, 2006. Consórcio de Bibliotecas da Catalunha, TDX, 2010. ISBN 9788469312476.

O grupo, constituído por personalidades muito heterogéneas do ponto de vista político, cultural e geracional, tem a justificar o entendimento comum, pela falta generalizada de liberdade e de autonomia disciplinar, pelo seu posicionamento moderno e ainda pela aprendizagem inerente à formação académica da EBAP, centro organizador de tertúlias vincadas entre a escola e a prática profissional promovidas pelos mestres e seus *ateliers*.

O grupo ODAM agregará três gerações escolares sucessivas de profissionais, professores e estudantes de arquitetura. A primeira geração, formada entre 1935 e 1940, constituída pelas figuras tutelares, arquitetos que exerciam plenamente a sua atividade profissional, como Arménio Losa, Cassiano Barbosa, Artur de Andrade, Viana de Lima e Delfim Amorim. A segunda, formada entre 1940 e 1945, constituída pelos grandes impulsionadores do grupo, arquitetos recém-formados, a maior parte exercendo sem o CODA[4] (Concurso para a obtenção do Diploma de Arquitecto) e alguns dos novos professores da EBAP. A terceira geração, formada entre 1945 e 1950, constituída pelos membros estudantes, futuros protagonistas da expansão do moderno, nos anos 50, no território português.

O CARÁCTER ASSOCIATIVO E O PAPEL SOCIAL DO ARQUITETO

As propostas da ODAM criticam e acentuam o posicionamento retrógrado do regime, assente em arquétipos de carácter *imagético* e iconográfico de estilos passados, monumentais ou regionalistas[5].-Problemática antecipada em 1945, por um futuro membro do ODAM, Fernando Távora, no texto *"O Problema da Casa Portuguesa"*[6], assumindo-se como a primeira posição pública contra as interpretações viciadas do regime e do denominado *português suave*, propondo o seu debate através de uma atualização a valores arquitetónicos modernos.

A consciência de que a breve experiência modernista dos anos 20, em Portugal, tinha falhado nos seus princípios pela obscura conivência com o poder, apesar de se terem produzido algumas obras de reconhecido interesse formal (ex: Instituto Superior Técnico, 1925-37, de Pardal Monteiro)[7], levou a que o grupo retomassem, como ponto de partida, o exemplo heroico do movimento moderno. Efetivamente no pós-guerra, o grupo reconheceu um padrão de condições socioeconómicas em Portugal, semelhantes às da Europa na alvorada das vanguardas modernas identificando-se com os seus ideais. A ODAM assenta, assim, numa visão de utopia social identificada com as premissas ideológicas das vanguardas modernas e numa vontade patente de fazer a reinterpretação da linguagem funcional e igualitária centro europeia dos anos 20 e 30 (ex: as experiências propostas pelo GATEPAC e a casa BLOC, ou as diversas siedlungen, etc.).

A ODAM integrará, deste modo, um projeto universalista que, apostado nos novos conhecimentos científicos e tecnológicos, em prol de condições dignas de habitar para todos, imbuía a arquitetura de uma atitude democrática, atribuindo um novo papel social ao arquiteto, operando um salto qualitativo no discurso arquitetónico. O caracter associativo da ODAM revela-se nas suas múltiplas atividades, na participação no Sindicato Nacional dos Arquitectos, da Secção Distrital do Norte, na *Revista Arquitectura*, na formação escolar, em eventos nacionais e como veremos na participação em eventos internacionais.

AS MÚLTIPLAS VALÊNCIAS DA ODAM

A importância nacional da ODAM é reafirmada através da visita dos arquitetos de Lisboa ao Porto em 1947, publicada na *Revista Arquitectura* designada como "*Inspirada lição de arquitectura contemporânea*"[8], atestando o carácter inovador das suas obras. Este intercâmbio profissional será decisivo para um acontecimento importante,

4. CODA. Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto, exame final do curso.

5. Fernandez, Sérgio: *Percurso: Arquitectura portuguesa 1930/1974*. Porto: FAUP publicações, 1985.

6. Távora, Fernando, "O Problema da Casa Portuguesa". *ALÉO (Semanário).* Novembro 1945. Porto: s.e.. 1945. Posteriormente ampliado para 16 páginas, nos *Cadernos de Arquitectura* 1947. Porto: s.e. 1947., dado o interesse que despertou na classe.

7. Almeida, Pedro Vieira de: *A arquitectura do estado novo, uma leitura crítica*. Lisboa: Horizonte, 2002.

8. "Intercâmbio Profissional". Em *Arquitectura. Revista de Arte e Construção*, 2.ª série, ano XXII. Janeiro 1948, Nº 19. Lisboa: s.e.. 1948. p. 5.

E. FIGUEIREDO: "ODAM - A construção do moderno em Portugal: entre o universal e o singular". **Proyecto, Progreso, Arquitectura**. Noviembre 2014. Universidad de Sevilla. ISSN 2171-6897 / ISSNe 2173-1616
DOI: http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2014.i11.02

"*(…) a intervenção da ODAM como elemento aglutinador da vontade dos Arquitectos do Norte no sentido da realização do 1º Congresso Nacional de Arquitectura, efetuado em Lisboa em 1948*"[9]. Congresso que por sua vez incentivou os arquitetos do grupo a afirmar por escrito os seus ideais, tendo apresentado treze teses individuais e uma tese coletiva onde abordam questões inerentes à construção no país, desde as políticas habitacionais, aos meios que intervêm no processo de construção e execução, à industrialização, estandardização, promoção de novos materiais e inclusive à definição de estratégias de formação dos novos arquitetos. Do encontro no Porto a Comissão Executiva traz notícia de que os arquitetos dessa cidade terão em preparação doze teses. No final serão catorze com exceção da tese "*Onde se fala da Arquitectura no plano nacional e do problema português da habitação – 5000 casas de habitação no Porto – O Instituto Português da Habitação*" a única assinada no Congresso coletivamente. Tese distribuída pelos próprios no Congresso, por isso, não incluída no livro de conclusões, sintetiza críticas à situação em vigor e aponta respostas ao problema da habitação[10].

São ainda reivindicadas as transferências da prática de uma arquitetura moderna à exigência de um ensino moderno, por parte dos membros da ODAM, notória, "*(…) na expectativa de uma iminente saída da regulamentação, o diretor Joaquim Lopes e o professor Carlos Ramos, decidem iniciar a implementação da Reforma oficiosamente, convidando assistentes para a cadeira de Arquitetura e criando o Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo. Com este objetivo são convidados, sem contrato, um conjunto de arquitectos que vinham promovendo uma actividade associativa, cultural e ideológica através da ODAM: Mário Bonito, José Loureiro, Fernando Távora e Delfim Amorim, este último substituído em 1951 por Agostinho Ricca. O grupo de assistentes, coordenado por Carlos Ramos, revoluciona as disciplinas do Curso Especial, abandonando os estudos analíticos e os projectos realizados de acordo com os princípios clássicos da Arquitectura*"[11].

A importância nacional da ODAM é posteriormente reafirmada internacionalmente pela participação de elementos do grupo na criação do grupo CIAM-Portugal formado em 1951, "*Viana de Lima desloca-se a Hoddesdon com Fernando Távora e, na reunião do Conselho do CIAM realizada no dia 11 de Julho, em 1951, fica formalizada a constituição do grupo CIAM-Portugal*"[12], com a posterior participação em grupos de trabalho em 1952 e no CIAM X em 1956, bem como outras participações como por exemplo, o *VI Congresso Luso-Espanhol de Urbanismo y de la Vivienda*, em 1951 e nas proposta de membros do ODAM para o *Troisième Congrès de l'Union Internationale des Architectes*, (UIA) em 1953[13].

A atividade da ODAM divulgada no Congresso de 1948, é reafirmada intensamente na exposição e ciclo de conferências realizada no Ateneu Comercial do Porto, em 16 de Junho 1951, apogeu da consciência crítica sobre a importância da arquitetura moderna na construção de uma nova sociedade portuguesa. O uso de um excerto de um texto do MoMA de 1937 "*Os nossos edifícios são diferentes do passado porque vivemos num Mundo Diferente*"[14] *leit-motif* da abertura da exposição do grupo, no Ateneu Comercial do Porto reflete, a adesão à visão internacional que se identifica com as premissas

9. Barbosa, Cassiano (Comp): op. cit., supra nota 2, p. 16.

10. Afonso, João: "A ODAM, no Debate da Profissão". Textos produzidos no âmbito do Colóquio 'ODAM, Colectivo e Singular', dia 18 de Junho de 2011, no Ateneu Comercial do Porto. Inserida na iniciativa 'ODAM, 60 anos depois | Evocação da Exposição de 1951', organizada pela OASRN, comissariada por Edite Rosa.

11. Moniz, Gonçalo: "O Ensino Moderno da Arquitetura". Textos produzidos no âmbito do Colóquio 'ODAM, Colectivo e Singular', dia 18 de Junho de 2011, no Ateneu Comercial do Porto. Inserida na iniciativa 'ODAM, 60 anos depois | Evocação da Exposição de 1951', organizada pela OASRN, comissariada por Edite Rosa.

12. Mota, Nelson: "Da ODAM para os CIAM: Diálogos entre a Civilização Universal e a Cultura Local". Textos produzidos no âmbito do Colóquio 'ODAM, Colectivo e Singular', dia 18 de Junho de 2011, no Ateneu Comercial do Porto. Inserida na iniciativa 'ODAM, 60 anos depois | Evocação da Exposição de 1951', organizada pela OASRN, comissariada por Edite Rosa.

13. Andresen, João: "Besoins d'une Famille en Matière de Logement". Em *UIA, Troisième Congrès de l'Union Internationale des Architectes – Rapport Final*. Lisboa: Librairie Portugal, 1953. pp. 313-319.

14. Barbosa, Cassiano (Comp.): op. cit., supra nota 2, p. 134.

2. Amorim, Delfim, CODA "A minha casa", 1947, Porto, Portugal.
3. Losa, Arménio e Barbosa, Cassiano, "Edifício da Carvalhosa", 1946, Porto, Portugal.

propostas pelos primeiros CIAM, liderados por Le Corbusier, nos seus escritos e na Carta de Atenas e a sua aplicação à arquitetura portuguesa. A adoção de uma metodologia na ODAM de divulgação da arquitetura moderna, à semelhança das vanguardas arquitetónicas, através de manifestos coletivos, atividades públicas, escritos, desenhos e experiências projetivas, a promover o debate e o conhecimento arquitetónico, são laborados no incentivo de ampliar o espaço experimental, social, tecnológico e formal da arquitetura, tal como se expressa nos seus princípios escritos:

"*A Organização Dos Arquitectos Modernos (ODAM) tem como objectivo divulgar os princípios em que deve assentar a Arquitectura Moderna, procurando afirmar através da própria obra dos seus componentes como deve ser formada a consciência profissional e como criar o necessário entendimento entre os arquitectos e demais técnicos e artistas. Assim, a ODAM procura divulgar a Arquitectura Moderna através de exposições, conferências, publicações, etc. As bases sobre as quais assenta o seu labor profissional são:*

- Contribuir para a valorização do indivíduo e da sociedade portuguesa. Estimular os técnicos e os leigos, arquitectos formados ou em formação, engenheiros e construtores, no sentido de um eficiente e efectivo labor em prol do progresso do País;

- Obstar que o amadorismo agressivo, perigoso e desonesto, alastre e lance a arquitectura no caos"[15].

OS ESCRITOS DA ODAM

Efetivamente as teses da ODAM, reapresentadas na exposição de 1951 promovem um discurso de uma arquitetura para *massas* que exigiam uma matriz *maquinista* num país fortemente rural. Um discurso revolucionário de ideologia moderna, correspondente a um otimismo socialista que se apoia em escritos modelares como: *Quand les Cathédrales étaient blanches*, de 1937, *Les trois établissements humaines*, texto do ASCORAL (Assemblée de Constructeurs pour une Rénovation Architecturale) de 1945, *La maison des hommes*, ou ainda *À propos de l'humanisme*, textos sobretudo decorrentes da produção de Le Corbusier. No entanto, com menor incidência e protagonismo, são também dados a conhecer as ideias e os modos de atuação de outros mestres da época como Gropius, Mies, Breuer e inclusivamente o jovem Aalto revelando da parte destes arquitetos, uma atualidade arquitetónica num meio de fracos recursos comunicativos com o exterior.

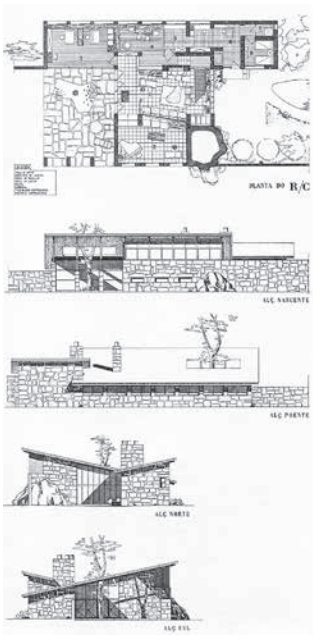
Os textos, escritos pelos membros da ODAM, apresentam, três níveis de aproximação.

O primeiro conjunto defende um modo de atuação assente num discurso cultural em que se procura, a definição filosófica da arquitetura moderna. Escritos de Vital Lobão, Oliveira Martins, Delfim Amorim e Mário Bonito, invocam uma cultura arquitetónica abrangente e diversificada e a urgência de um estudo da arquitetura moderna circunstanciado às necessidades reais do país. Apela-se à inovação técnica e material mas, simultaneamente, ao conhecimento da realidade produtiva portuguesa, no uso dos recursos disponíveis. Introduz-se por esta via uma *indecisão* entre a *modernidade* e a *tradição* intrínseca ao grupo. No perseguimento desta ideia, outro elemento da ODAM, Matos Veloso enuncia princípios de metodologia projetual de atuação comum ao grupo assentes na *razão* como única forma possível de ultrapassar esta problemática dicotómica[16].

O segundo conjunto de textos, mais dirigidos à defesa de soluções desenhadas, de Viana de Lima, Arménio Losa e Matos Veloso, testemunham a vontade generalizada do uso *universal* da *Carta de Atenas*, na apologia expressa da *forma radiosa das cidades*, do desenho da *cidade linear industrial* e da estética da arquitetura *maquinista* do *espírito novo*, mas revelam, no entanto, uma sensibilidade contextual à sua aplicabilidade[17].

O terceiro conjunto de texto, de Arménio Losa e Mário Bonito, clamam pelo progresso do país pelo incentivo às

15. Ibid, p. 19.
16. Vital, António Lobão: "A casa, o homem e a arquitectura". pp. 33-47; Martins, Luís José de Oliveira: "A Arquitectura de hoje e as suas relações com o urbanismo". pp. 81-96 e "De alguns factores que intervêm na limitação do desenvolvimento progressivo da arquitectura e do urbanismo". pp. 75-79 e Veloso, António: "Habitação rural e urbanismo". pp. 49-56. Em Barbosa, Cassiano (Comp.): op. cit., supra nota 2.
17. Lima, Viana de: "O problema português da habitação". Em Barbosa, Cassiano (Comp.): op. cit., supra nota 2, pp. 25-31.



2 3

áreas produtivas e fabris e aos meios que interferem nos processos de construção, num apelo à indústria que é tomada pela execução e promoção de novos materiais e processos de estandardização[18].

A partir da produção teórica, do conjunto de escritos, dos membros do grupo e da sua prática projetual, nomeadamente nos seus projetos paradigmáticos, alguns expostos na exposição de 1951, emerge a construção da *forma moderna*, da ODAM que se distingue sinteticamente em *três momentos de aprendizagem dos fundamentos modernos*[19].

NOVO ESPÍRITO E IMAGÉTICA TRADICIONALISTA

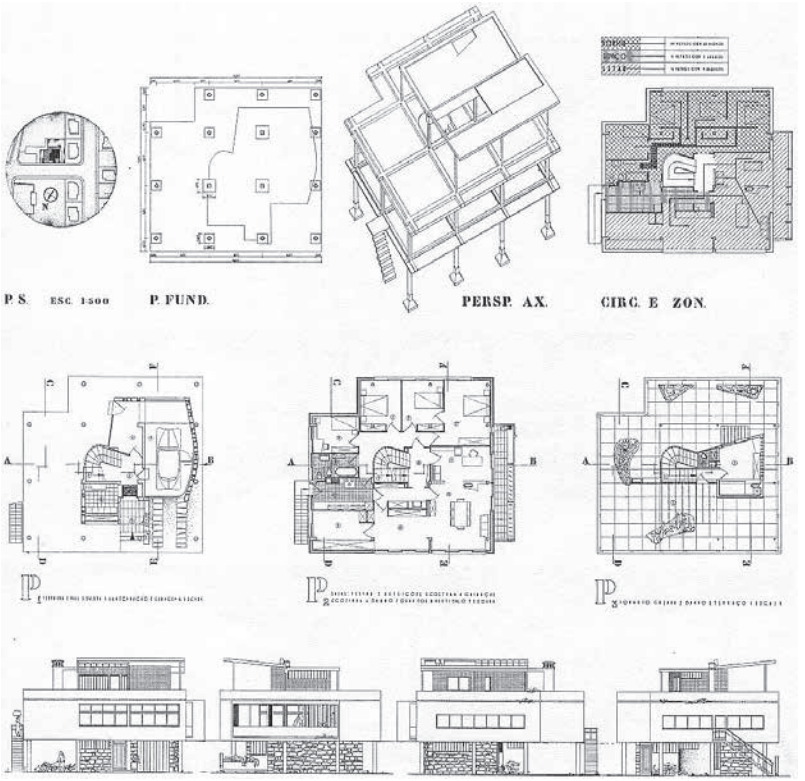
Até à formação do grupo, em 1947, predomina uma *pré-forma moderna* que se caracteriza pelo uso, em simultâneo de citações *tradicionalistas* e do *novo espírito*. A dicotomia entre as formas de compor modernas e a cultura produtiva da tradição será intrínseca à génese arquitetónica da ODAM e paradigmaticamente expressa nos dois projetos diferentes, um em materiais tradicionais e outro em materiais novos, no CODA de Delfim Amorim, em 1947 (figura 2). Indica um início em que os membros da ODAM irão testar imagens e soluções funcionais nas quais está patente a vontade de fazer a seleção dos modelos modernos exteriores, mas comprometida à realidade do meio em que intervêm. A heterogeneidade é o denominador comum nas referências e modelos utilizados por estes arquitetos, que se repercutem em obras privilegiando a racionalidade dos esquemas funcionais mas num compromisso simultâneo com a *representatividade* ideológica do *regime* e os materiais tradicionais como, na obra do Edifício da Carvalhosa, de Arménio Losa e Cassiano Barbosa (figura 3). Poderemos resumir, neste início, uma preferência a modelos importados próximos ao moderno italiano, do Grupo 7, embora a maior parte das vezes se constituam mais pela formalização da expressão dos artefactos a pesar mais do que os seus conteúdos modernos.

A dialética discursiva da ODAM, entre a apologia do *novo* versus *velho* avançará para a importação seletiva dos modelos internacionais ajustados à realidade social e produtiva local. Uma "*metodologia da razão universal*"[20], pela aproximação ao universo *corbusiano* que corrige a aleatoriedade compositiva da eclética formação académica, num discurso simultâneo de renovação dos modelos do moderno e da verdade da arquitetura tradicional, como contraponto à arquitetura *pseudo-tradicionalista* do regime. A especificidade intrínseca à génese arquitetónica da ODAM será, deste modo, visível no desfasamento entre o atraso técnico e social do país, refletida na produção do grupo, numa dicotomia relativamente à adoção estética entre as formas de compor modernas e as dos valores permanentes da cultura produtiva tradicional.

18. Losa, Arménio: "Indústria e construção". pp. 71-74; Bonito, Mário: "Regionalismo e tradição". pp. 97-107 e "Tarefas do arquitecto". pp. 109-118. Em Barbosa, Cassiano (Comp.): op. cit., supra nota 2.

19. Rosa, Edite: op. cit., supra nota 3.

20. Vital, António Lobão: op. cit., supra nota 16, pp. 33-47.



4

4. Martins, Oliveira, CODA, "Habitação para uma família de classe média", 1950, Porto.
5. Viana de Lima, Alfredo, Edifício de Costa Cabral, 1953, Porto, Portugal.
6. Losa, Arménio e Barbosa, Cassiano, Edifício de Ceuta, 1950, Porto, Portugal.

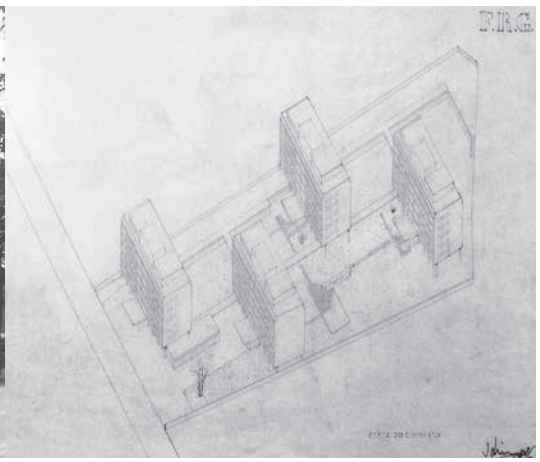
APOGEU DO MANIFESTO MODERNO

O período de 1947 a 1952 corresponde à produção mais integral e uniforme do manifesto comum. Época de maior intensidade de atividade com trabalhos de divulgação de carácter conceptual, que atinge o seu auge de radicalização moderna no ano de 1950 numa enfatização da expressividade das novas técnicas e materiais como a *estética ideal* a conseguir por todos os arquitetos da ODAM. A "*habitação nova do espírito da civilização maquinista*"[21] como descreve Viana de Lima, põe o acento projetual na continuidade dos objetivos universais de racionalização, estandardização, clara organização funcional, procura do domínio (da linguagem) absoluto das tecnologias avançadas, na enfatização da expressividade da imagem do *novo* (materiais, técnicas, etc.) em detrimento da *tradição*.

Para esta *fisionomia moderna* a ODAM selecionará o betão armado como *novo* material de eleição. Esta seleção fundamenta-se em vários motivos, como a ausência de outras indústrias de produção (como o aço ou a madeira), por ser um material parcialmente utilizado na edificação corrente e próximo da construção monolítica convencional e por influência dos estudos experimentais do LNEC (Laboratório Nacional de Engenharia Civil) das grandes infraestruturas em curso. Mas, o motivo principal referencia-se à expressão da *máquina de habitar* que remete a conteúdos mais plásticos do que estritamente técnicos. A seleção da *estética purista* justifica-se, assim para a ODAM por, apesar de propagandear o betão armado como motivador da sua forma, a sua expressão ser independente da técnica identificativa do novo material construtivo. A componente mecanicista de *discurso internacional* será, assim, mediada a partir da proposta de Le Corbusier, onde o *novo universo tecnológico* está incorporado na manifestação arquitetónica mas não constitui a sua finalidade última.

No entanto, esta morfologia abstrata, aplicada ao novo sistema e material é sujeita pela ODAM a uma expressividade *matérica densificada*, alicerçadas nos temas da "Unidade, Função, Estrutura e Forma", de formação clássica da EBAP e transcritos para os *cinco pontos* da ODAM, conforme escrito por Oliveira Martins.[22] Confere-se uma tenção à *espessura* da *forma moderna* da ODAM, mais real que o imaterial *objeto* arquitetónico *purista* em que se enfatiza a expressividade da imagem das novas técnicas e materiais, como se reconhece no exemplo paradigmático do CODA de Oliveira Martins, de 1950 (figura 4).

21. Lima, Viana de: op. cit., supra nota 17, pp. 25-31.
22. Martins, Luís José de Oliveira: op. cit., supra nota 16, pp. 81-96.



5 6

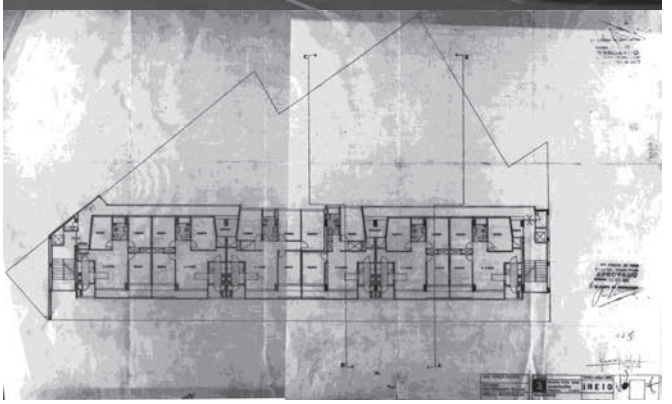
O desejo de renovação expresso nas obras da ODAM verifica-se, assim, mais do que no determinismo técnico ou na estandardização total, em pressupostos de racionalização, numa repetição modular do espaço de intervenção e em novas pesquisas programáticas, quer à escala do *objeto*, quer à escala da *cidade*.

Na escala do *objeto*, a diferenciação da ODAM dos modelos do centro europeu, sobretudo após as exposições de 1951 e 1952, destaca-se no geral nas obras do grupo por formas menos rígidas, maior variedade de materiais, menos estritamente funcionalista, mais libertas e na procura de desenho integrador de boa *artesania,* como se verifica no Edifício de Costa Cabral, de Viana de Lima (figura 5), mas continuam intrinsecamente de matriz *universalista* baseadas na estruturação modular, simplicidade morfológica de espaço único, livre, fluído e pensado desde o interior. A morfologia final é caracterizada por uma maior adaptabilidade ao meio com os motivos e as ideias culturais do local, por vezes, inspirando-se formalmente na exuberância e criatividade de adaptação metamorfoseada da arquitetura moderna brasileira.

Evidencia-se o repertório moderno pela expressão diferenciadora do programa e o acrescento de valências arquitetónicas substantivas, numa apologia a imagem tecnicamente avançada e uma preferência, de muitos elementos do grupo, por uma estética fabril. Estética industrial, no entanto, produzida engenhosamente através do uso de elementos rudimentares, maioritariamente artesanais (os ripados, os quebra-luz em venezianas de madeira, etc.) utilizados repetidamente, em texturas formais complexas, num claro domínio do léxico *corbusiano*, com um elevado nível técnico de execução como na fachada do Edifício de Ceuta de Arménio Losa e Cassiano Barbosa, (figura 6). Os estudos de proteção solar realizados nos vãos da fachada Sul que permitiram posicionar corretamente a pala e a dimensão do caixilho juntamente com os balanços da varanda em *grelha*, parecem contar numa só fachada a evolução dos elementos tipo *corbusianos*, desde as *palas*, à *lógia*, ao *brise-soleil*, num sistema de desenho integrado. Esta nova conceção assenta, num cuidado não especificamente no novo material, ou em tecnologia inovadora, mas sobretudo da forma que resulta da sua aplicação. O apuramento do detalhe figura-se como elemento revelador da coerência estética do todo, entre ideia e a sua materialidade, e fundamental para a expressão plástica do projeto. A obsessão pela correta *artesania* do pormenor constitui-se como uma constante da ODAM levando à procura do desenho total moderno em todas as escalas de projeto.

Na escala da *cidade* apreendida numa preocupação de *sol, espaço e verdura*, a estratégia da ODAM assenta na substituição da *Cidade jardim de desígnio rural* imposta pelo *regime*, pela *Cidade Parque* da urbanidade para todos[23]. No entendimento da organização populacional espontânea do território nacional, ao longo das vias principais, estes arquitetos selecionam a estruturação da *cidade funcional linear*, assente num *zooning* programático e de crescimento ilimitado de modo a resolver todos os problemas relativos à forte expressão de ruralidade do país e também os congestionamentos da cidade industrial portuense. Propõem a introdução no país da urbanidade da *cidade máquina*, dando primazia ao automóvel e organizando-a segundo as *5 categorias de urbanidade*

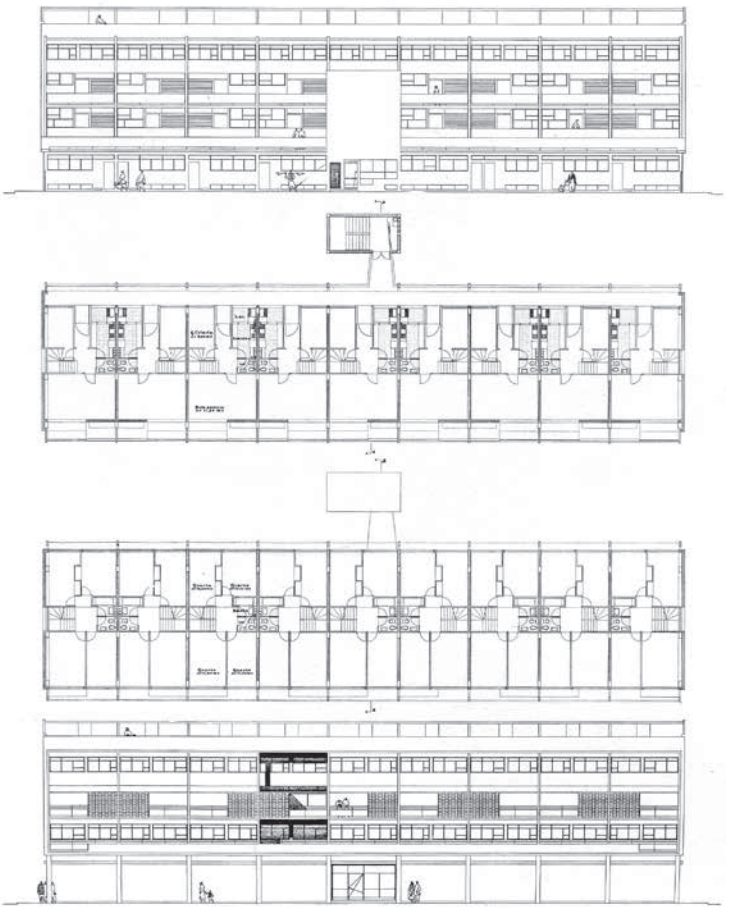
23. Rosa, Edite: op. cit., supra nota 3.



7

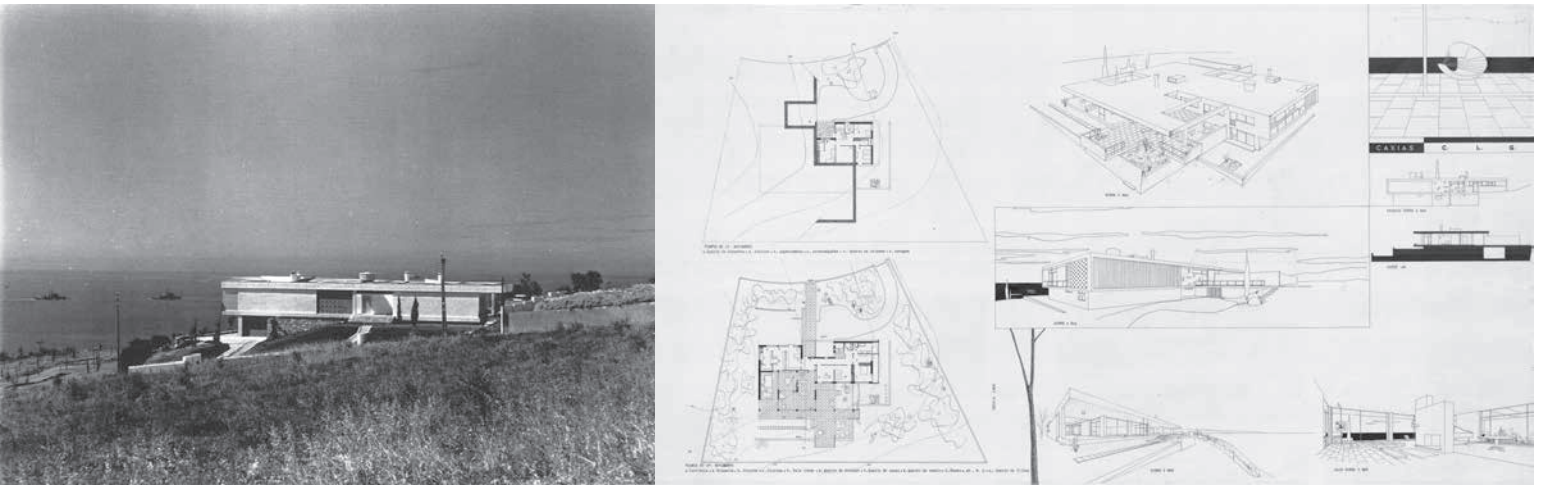
8

7. Bonito, Mário e Pimentel, Rui, Edifício do Ouro, 1951, Porto, Portugal.
8. Costa, Pereira, Edifício da Praça D. Afonso V, 1953, Porto, Portugal.
9. A tipologia em duplex do Edifício da Praça D. Afonso V, 1953, Porto, Portugal
10. Andersen, João, Casa Lino Gaspar, 1956, Cascais, Portugal.



9

principais: Moradia, Lazer, Trabalho, Transporte e Edifícios Históricos, mas com os prazeres das condições naturais e higienistas de um *Parque total*. A planificação territorial para o grupo apoia-se, assim, como se confirma nos seus discursos, na formalização da *Cidade Radiosa* e dos *Três estabelecimentos humanos* de Le Corbusier. A lógica de defesa dos princípios enunciados na Carta de Atenas que apelam aos modelos da urbanística moderna, no que se refere, quer à orientação solar, quer ao uso do espaço livre, são reconhecíveis nos esquissos e desenho de projeto do Edifício de Costa Cabral (figura 5).No entanto, a dificuldade de intervenção no território



10

circunstanciará a intervenção urbana da ODAM ao bloco autónomo de habitação coletiva, quer enquanto unidade modular, construtora da cidade densificada da metrópole moderna, quer enquanto protótipo experimental *condensador social*, particularmente em novas formas de alojamentos de unidade habitacional. Representativo deste espírito coletivista de vivência moderna, o programa de carácter social no Edifício do Ouro de Mário Bonito, figura-se numa primeira leitura como *objeto* urbano que aproveita as capacidades técnicas e plásticas do novo sistema construtivo (o betão), na construção da *habitação social coletiva* para os funcionários da empresa Ouro. Mas, a resolução do piso de contacto com a rua, reivindica, em simultâneo, as mais-valias do *bloco autónomo* da Cidade Moderna de mãos-dadas com as pré-existências urbanas oitocentistas (figura 7).

Esta pesquisa tipo-programático-morfológica de condensador social será visível igualmente no Edifício da Praça D. Afonso V, de Pereira da Costa, (figuras 8 e 9) ou no, já referido, Edifício de Costa Cabral. Este último não procura a sua vanguarda pela inovação tipológica do fogo, mas na agregação das várias tipologias diferenciadas numa morfologia de regra moderna, paradoxalmente, com critérios de desenho de princípios classicistas, uma aspiração de desenho, de uniformidade moderna e de composição clássica, na qual reside a ambiguidade e mais-valia deste projeto.

Configura-se, em síntese, este período formal ideologicamente inspirado em Le Corbusier do *Esprit Nouveau* e na urbanística da Carta de Atenas numa adesão à difusão moderna internacional, maioritariamente pela aproximação formal à arquitetura brasileira e minoritariamente à arquitetura americana de Breuer ou Neutra.

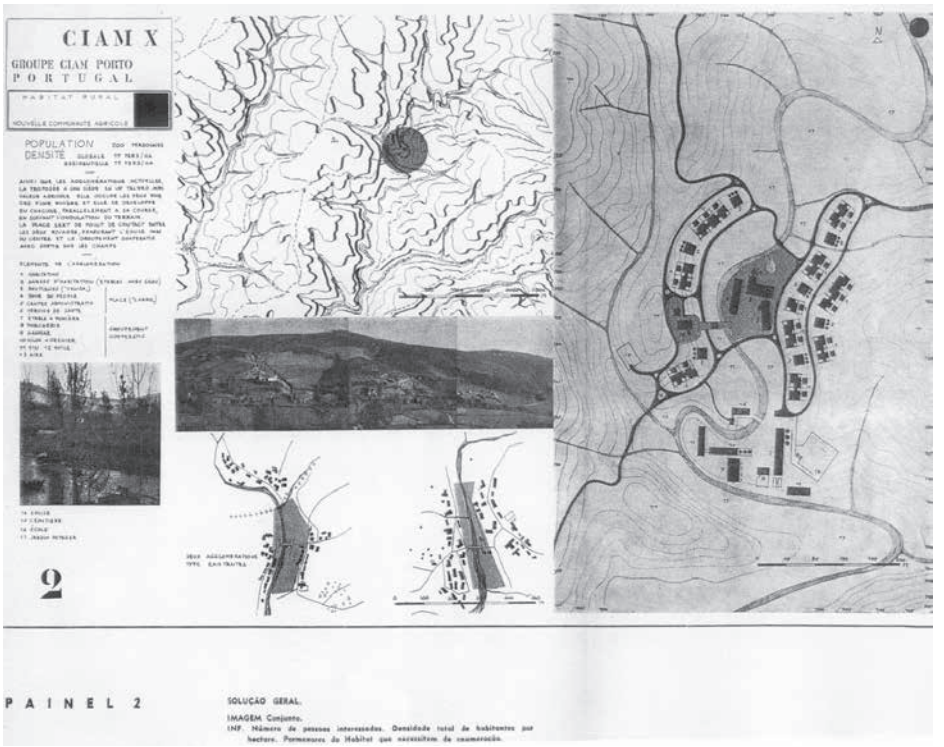
A LIÇÃO MODERNA NA ACEITAÇÃO DE UMA IDENTIDADE

A partir de 2ª exposição do ODAM em Aveiro, em 1952, inicia-se um período de aceitação e vivência da identidade singular portuense onde transparece uma autonomia na confiança da experiência moderna adquirida. À pureza abstrata da forma associa-se a identidade local mais humanizada e a procura de valências anteriormente relegadas, a *memória* e o *instinto*. Os arquitetos pertencentes à ODAM põem, agora, em prática uma *utopia do possível*, onde "*a uma arquitetura global que, independentemente da situação e do contexto, se resolvesse com pressupostos estéticos universalistas, assente numa visão transformadora de um homem ideal se procura agora responder simplesmente às necessidades e ânsias do homem comum*"[24].

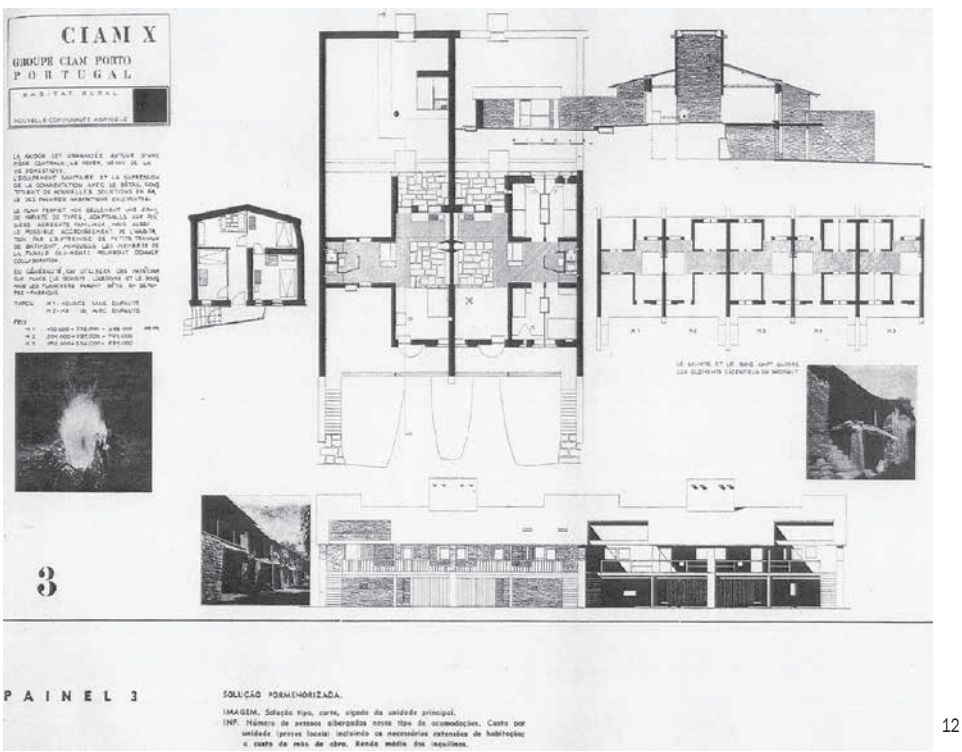
A partir dos anteriores valores universais, científicos e mensuráveis, interpretados com uma visão crítica (não mensurável) reminiscente nas aprendizagens escolares, da *boa arte de construir*, atribui-se um novo valor à *memória*, à história e ao cuidado na inserção da envolvente existente, permitindo-se o uso do *novo* ou do *velho* material. Mantendo a linguagem dependente da expressividade dos novos materiais, surge, no entanto, uma nova premissa, a cobertura plana e as superfícies brancas como limitadoras das possibilidades criadoras do arquiteto. Aparecem formas mais expressivas, trabalhando sobretudo a envolvente do edifício e em especial as coberturas. A sua culminação serão os grandes conjuntos de edifícios baseados em formas mais expressivas ou tectónicas em betão armado, como constitui o exemplo do projeto para as Instalações balneares, ou da casa Lino Gaspar de João Andresen (figura 10).

24. Rosa, Edite: op. cit., supra nota 3, p. 262.

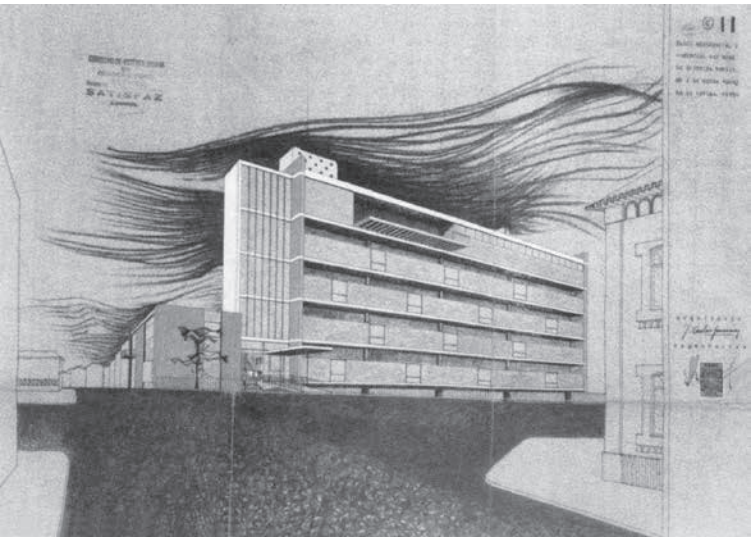
11. CIAM X, Groupe CIAM Porto – Habitat Rural, Nouvelle Communaute Agricole, Painel 2.
12. CIAM X, Groupe CIAM Porto – Habitat Rural, Nouvelle Communaute Agricole, Painel 3.
13. Loureiro, José Carlos, Edifício Parnaso, esquisso, 1954, Porto, Portugal.
14. Loureiro, José Carlos, Edifício Parnaso, 1954, Porto, Portugal.



11



12



13 14

Diferentemente da eleição de 1950 enfatizada apenas na expressividade da *nova* técnica e do *novo* material, a ODAM aposta, agora, na nova herança moderna através da resolução do conflito existente na correlação de opostos entre o carácter moderno e o tradicional. Procuram recuperar as *permanências* e não apenas o *novo* (material, técnico, usos, etc.) como dados humanizadores e a introdução de novos repertórios formais (orgânicos e locais) que colocam a arquitetura em harmonia com a vida real. Enfatizando tanto as aprendizagens modernas como as escolares terão a tendência para uma visão mais cuidada do *contexto* e *aspirações* do *utente comum*, como expressarão no trabalho apresentado no CIAM X.

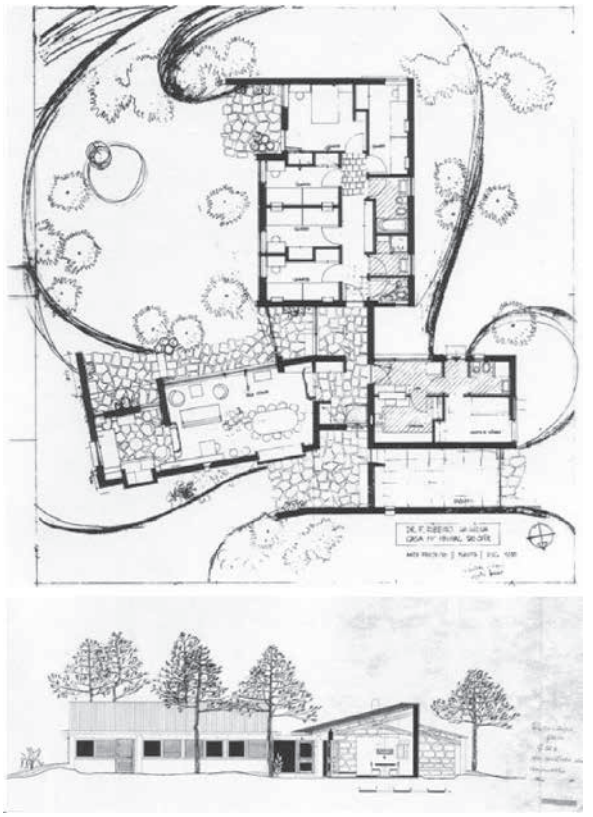
Será pertinente reforçar que este conflito dicotómico da ODAM coincide no contexto internacional do pós-guerra ao congresso CIAM em que emergia uma nova geração crítica das utopias desenvolvidas no período entre guerras, mais interessada em centralizar o debate, na realidade do quotidiano. A aceitação progressiva da consciência individual das condições e do contexto regional da produção arquitetónica e a participação do grupo nas problemáticas das estruturas do habitat humano, propostos no CIAM X em Dubrovnik, em1956, onde representantes da ODAM apresentam o seu trabalho sobre uma comunidade rural, prenunciará um processo futuro que inverte a centralidade do debate para a singularidade específica do meio cultural (figuras 11 e 12).

No contexto da *cidade* surge, nas propostas da ODAM, uma nova problemática identificável na maneira de articular de modo flexível e aberto os novos *objetos* propostos com o edificado envolvente, como se pode verificar na formalização do Edifício Parnaso, de José Loureiro. As razões compositivas, num rigor conceptual racionalista, são de autonomia formal relativamente ao local mas, através da sua fragmentação, aproximam-se à ordem urbana tradicional (morfologicamente e programaticamente) (figuras 13 e 14).

Este retorno ao uso do *velho* far-se-á através da reinterpretação não estilista da *tradição*, estudando as suas razões funcionais, técnicas, vivenciais, climatéricas, culturais, no recurso às *verdadeiras necessidades* de cada projeto específico numa combinação da *aprendizagem* de razão moderna introduzida em inovação compositiva. Salienta-se que a nova preferência pelos materiais e sistemas construtivos locais será formalmente neutralizada pelos ensinamentos modernos, o que configurará à expressividade dos materiais tradicionais uma plástica moderna, transição que será paradigmática sintetizada na Casa de Ofir, de Fernando Távora (figura 15).

CONCLUSÃO

A ODAM, atenta às experiências arquitetónicas em curso na reconstrução europeia e à revisão dos dogmas arquitetónicos modernos presentes nas arquiteturas emergentes orienta-se progressivamente, da reivindicação de critérios modernos uniformes ao desenvolvimento da diversidade e, simultaneamente, de uma visão global e mais axiomática a uma ótica estritamente profissional e futuramente mais individual. Deste modo, a produção arquitetónica da ODAM manifesta não a *traição* ao *espírito moderno*, ao tentar copiar-lhe (inicialmente) a solução em versão portuguesa, mas revela, com mais proeminência, a própria crise da arquitetura moderna europeia. A partir do debate arquitetónico instaurado pela ODAM começa-se a resolver esta crise, conjuntamente com a atualização arquitetónica na (re)invenção de um moderno mais *orgânico*, mais diversificado e mais empenhado no conteúdo e significado do construído.



15. Távora, Fernando, Casa de Ofir, esquisso e alçado, 1956, Ofir, Portugal.

15

Num panorama muito diversificado de razões, o mais importante para a leitura da produção arquitetónica do grupo, seus objetivos, ideias e resultados, ressalta a vontade de ajustar um novo conteúdo formal arquitetónico a realidades diversas. Pode-se caracterizar a construção da *forma moderna*, da ODAM, como uma arquitetura de aparente resistência à inovação, por circunstância e formação, mas que integra as valências da racionalidade moderna na obtenção de efeitos eficazes, geridos por uma instrumentalização rigorosa na procura de uma funcionalidade ajustada a vivências específicas.

A nova consciência da ODAM de que o moderno não é um *estilo* mas um novo *modo de atuação* e conceção da forma arquitetónica correspondente a uma nova necessidade, da circunstância da própria cultura local, terá óbvias consequências na metodologia de projeto deste grupo, no entendimento da articulação entre os aspetos expressivos, representativos e ontológicos da profissão e ajudará a estabelecer o verdadeiro padrão de diferença no pensamento destes arquitetos.

Contrariamente ao que se passava no resto da europa a arquitetura produzida pela ODAM era menos dependente das novas conceções teóricas, incluindo as de representação e menos apoiada na indústria e novos materiais, pelo que, o recurso às maneiras tradicionais do fazer, imbuídas de uma razão moderna interpretativa reflete-se no controle expressivo e preciso do desenho do projeto como componente formal de conteúdos. Este novo método de conceber e pensar o projeto resulta simultaneamente da dicotomia entre a realidade rural do País e a reivindicação de uma cultura urbana de metrópole que incute o carácter *humanizado* da ODAM na *maquinização* moderna, repercutindo-se num conteúdo disciplinar de plástica moderna (técnica e ciência), apoiada pela, tradição humanista (da verdade, moralidade e da essência) reminiscente da formação de Belas Artes.

A característica de resistência à rutura, da ODAM não deixa que o vetor *racionalidade* governe isoladamente aliando-se ao *humanismo*. O racional e o humano tornam-se indissociáveis, procurando em simultâneo o *universal* e a condição *singular* no contexto de atuação. Este processo que se funda na ODAM, assentou na síntese metodológica, numa maneira de conceber o projeto que se apoia, no controlo dos conteúdos espaciais modernos e na aprendizagem da EBAP, nos seus instrumentos de trabalho e ensino e caracterizará uma didática futura. O desenho como processo metodológico pesquisador de conteúdos, até ao seu esgotamento, aplicado à dissecação quase obsessiva do projeto constitui uma característica que se poderá reconhecer como resiliente na prática da arquitetura portuguesa contemporânea. ■

E. FIGUEIREDO: "ODAM - A construção do moderno em Portugal: entre o universal e o singular". **Proyecto, Progreso, Arquitectura**. Noviembre 2014. Universidad de Sevilla. ISSN 2171-6897 / ISSNe 2173-1616
DOI: http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2014.i11.02

Bibliografía:

ALÉO (Semanário). Novembro 1945. Porto: s.e.. 1945.

Almeida, Pedro Vieira de: *A arquitectura do estado novo, uma leitura crítica.* Lisboa: Horizonte, 2002.

Arquitectura: *Revista Arte e Construção*, 2.ª série, ano XX. N.º 19 Lisboa: s.e., 1947-1960.

Barbosa, Cassiano (Com.): *ODAM: Organização dos Arquitectos Modernos do Porto, 1947-1952*. Porto: Edições ASA, 1972.

Edite Rosa (comissária): *ODAM, 60 anos depois | Evocação da Exposição de 1951*. Porto: Organização OASRN 2011.

Fernandez, Sérgio: *Percurso: Arquitectura portuguesa 1930/1974*. Porto: FAUP publicações, 1985.

Rosa, Edite. *ODAM: Valores modernos e a confrontação com a realidade produtiva.* Director: Teresa Rovira LLobera. UPC, Departamento de Proyectos Arquitectónicos - ETSAB, 2006. Consórcio de Bibliotecas da Catalunha, TDX, 2010. ISBN 9788469312476.

Tostões, Ana: *Os Verdes anos da arquitectura portuguesa dos anos 50*. Porto: FAUP publicações, 1994.

Union Internationale des Architectes (UIA): *Troisième Congrès de l'Union International des Architectes* – Rapport Final. Lisboa: Librairie Portugal, 1953.

Edite Maria Figueiredo e Rosa (Oliveira do Bairro, 1964) é arquitecta pela Universidade do Porto (FAUP, 1991), DEA pela Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB, 2000). Doutora em Arquitectura pela UPC, com a tese "Odam: Valores Moderno e a confrontação com a realidade produtiva" (ETSAB, 2006). Entre outros prémios e distinções, foi-lhe concedida uma bolsa de investigação de doutoramento (Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2000-2004). Publicações em jornais, revistas e livros da especialidade; conferências e seminários em diversas universidades e instituições: Seoul, Helsínquia, Barcelona, Valência, Santiago de Compostela, Pamplona, Coimbra e Porto. Professora na Universidade Lusíada (1994-2012). Professora Associada da Universidade Lusófona do Porto, FCAATI (desde 2012). Investigadora I&D do CITAD, (2007-2011), de CEAU-FAUP (desde 2010) e LABART (desde 2011). Colabora com Álvaro Siza, como coordenadora de projectos e obras, públicas e privadas (desde 1991). Co-fundadora do escritório de arquitectura, erja arquitectos (1997).

LA SILLA DEL GATEPAC: UN VIAJE COLECTIVO DE IDA Y VUELTA

THE GATEPAC CHAIR: A COLLECTIVE JOURNEY THERE AND BACK AGAIN

María Villanueva Fernández; Héctor García-Diego Villarías

RESUMEN Como resultado crítico derivado de la valoración del mueble entre 1880 y 1930, el GATEPAC estableció algunos parámetros definitorios irrenunciables que condicionaban la determinación del mobiliario moderno –honestidad, coherencia y función, principalmente–, y que estaban en consonancia con las ideas defendidas por arquitectos teóricos relevantes del periodo. Respondiendo a estos tres aspectos básicos, el grupo elaboró una caracterización del mueble moderno, el cual, a su juicio, debía ser: simple, ligero, transportable, higiénico y estándar.

Conforme a estos aspectos, los arquitectos del GATEPAC desarrollaron desde finales de los años 20 y hasta 1936 un conjunto de sillas estándar que sirvieron como objeto de experimentación de las reflexiones del grupo. Estas piezas sufrieron una evolución desde el mueble de acero hasta el mueble de madera y mimbre –el mueble popular. En este desarrollo permanecieron vigentes los principios alcanzados en la modernidad, pero las formas y materiales fueron transformados. Es en estos últimos aspectos donde ese progreso puede entenderse como una evolución inversa en la que, una vez conseguida la liberación del mobiliario de lo decorativo e inútil, se regresa hacia unas formas y materiales propias del universo popular.

PALABRAS CLAVE GATEPAC; mobiliario; modernidad; estándar; popular.

SUMMARY As a critical result of furniture valuation between 1880 and 1930, the GATEPAC group set a number of invariable parameters that conditioned the definition of modern furniture (honesty, consistency and function were the primary values), in line with the ideas advanced by significant architecture theorists at that time. In light of these three basic criteria, the GATEPAC group developed a view of modern furniture as being simple, lightweight, portable, hygienic and standard.

In line with these criteria, the GATEPAC architects experimented with the production of a standard set of chairs between the late 1920s and 1936. These pieces evolved from steel to wood and wicker design – popular furniture. Although the established principles of modernity were retained in this development process, the forms and materials were transformed. It is in relation to the latter that progress may be read as a form of reversed evolution, whereby no longer required to be merely decorative and useless, furniture design was free to return to forms and materials of the popular domain.

KEY WORDS GATEPAC; furniture, modernity; standard; popular.

Persona de contacto/Corresponding autor: mvillanuevf@unav.es Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra

Proyecto, Progreso, Arquitectura. **N11** "Arquitecturas en común". Noviembre 2014. Universidad de Sevilla. ISSN 2171-6897 / ISSNe 2173-1616 / 21-02-2014 recepción-aceptación 12-09-2014. DOI: http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2014.i11.03

LA SILLA DEL GATEPAC

La silla fue uno de los elementos predilectos elegidos por los miembros del GATEPAC para la experimentación. El interés se justificaba en sus condicionantes físicos: la relación directa con el cuerpo humano, la desvinculación física con la arquitectura –que permitía poner a prueba de un modo menos comprometido los últimos avances técnicos– y su carácter predominantemente funcional e icónico hicieron de este mueble un magnífico tubo de ensayo.

El objetivo de obtener piezas de mobiliario honestas, coherentes y funcionales, basadas en los principios de ligereza, movilidad e higiene, llevó a los arquitectos del GATEPAC a crear una colección de sillas estándar que fue a la postre, testimonio de un revelador recorrido intelectual de ida y vuelta. De modo que a través de la silla es posible analizar cómo se adoptó en primer lugar el mueble de acero como paradigma, para luego ser reemplazado por el mueble de madera y mimbre.

Se tratará esta, sobre todo, de una empresa colectiva. Mientras que resulta complicado desligar el ejercicio ordinario de la profesión de arquitecto de la labor del propio autor, el diseño de mobiliario, por su escala, margen presupuestario y mayor laxitud en otros condicionantes, se presta, de un modo más adecuado, a proponer un proyecto común respecto a unos determinados principios. Hasta el punto de que, más allá de buenos propósitos, los miembros del grupo dan carta de naturaleza a este fin mediante la regulación de su propio trabajo en materia de diseño de mobiliario.

Según explica el documento "Exposició Mobles Model GATCPAC" encontrado en el Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, los muebles creados según modelos dibujados por los socios de la agrupación –o bien por otros proyectistas– debían ser catalogados y denominados "Mobles Model GATCPAC". Para ello, debían ser aprobados por una Comisión de Control, nombrada por la junta e integrada por dos elementos directivos del GATCPAC y uno de la sociedad "Mobles Model GATCPAC". No solo esto, incluso los beneficios derivados de su comercialización eran compartidos entre los diseñadores particulares de cada pieza y la colectividad[1].

1. Según este documento el GATCPAC percibía un 5% sobre el precio de venta del mueble por concepto de alquiler del local y de utilización del personal y el proyectista, un 5% de dicho importe en concepto de honorarios por su trabajo. Además, en el texto se establecían las condiciones de producción entre otros aspectos.

1. Sillas del GATEPAC. De izda. a dcha. silla de despacho Torres Clavé, silla Sacha, silla Joyería Roca, silla Standard, silla Garraf, silla Modernista, silla Cadirat.

A finales de los años 20, los futuros miembros del grupo se enfrentan al desafío de proponer un mobiliario acorde a la deseada modernidad de la que ya eran entusiastas militantes. Así se explica cómo con gran celeridad, en un principio, practican las nuevas formas "maquinistas"[2] que ya se empleaban en otros países y producen mobiliario de tubo de acero, como la silla Sacha de José Manuel Aizpurua y Joaquín Labayen o la silla de José Torres Clavé. Sin embargo, más adelante, estas formas serían consideradas frías, rígidas y poco humanas, con lo que comenzaría a aplicarse al espíritu moderno materiales considerados tradicionales, como la madera. Este proceso desembocará en el sillón Standard, ejemplificado por sus versiones presentes en la Joyería Roca de José Luis Sert y el sillón Garraf de Torres Clavé. Un proceso de destilación que avanzará aún más a través de la admiración que el grupo demostraba hacia lo popular, y que se vería potenciado y acelerado por el cambio de referencia geográfica que experimentaría la agrupación al sustituir Europa central por el Mediterráneo[3]. En conjunto, el proceso daría lugar a modelos en mimbre como la silla de médula Modernista o la silla Cadirat –también llamada GATCPAC–, inspirada en el ajuar tradicional ibicenco.

Visualizado este proceso a día de hoy, resulta evidente que se trata de una evolución en la que los principios alcanzados en la incipiente modernidad permanecen vivos, pero las formas y materiales se transforman. Es en estos últimos aspectos donde ese progreso puede entenderse como una *evolución inversa* en la que, una vez conseguida la liberación del mobiliario de lo decorativo e inútil, se regresa hacia unas formas y materiales más agradables. Parece que ha sido necesario conducir el diseño del mueble al extremo de simplicidad para poder valorar y encontrar los aspectos positivos de los objetos tradicionales. Esta es, en verdad, la auténtica evolución y el indudable progreso, pues no se trata de ningún estilo, sino de la asimilación y correcta digestión de los principios promulgados por el empuje de la modernidad.

Un recorrido que, además, puede ser interpretado en clave de autoría: mientras que los primeros diseños, en tubo de acero fundamentalmente, se fijaban en la obra personal de algunas de las figuras más descollantes del panorama arquitectónico culto internacional, las obras más tardías, aquellas que tomaban como modelo el estándar popular, reparaban en el saber secular compartido de la tradición vernácula. De modo que, en uno de los extremos de este viaje, se tiene una preeminencia clara de la autoría individual de la obra, mientras que en el otro, el conocimiento acumulado por el paso de generaciones no puede ser atribuido a la mente de un creador concreto. Con lo que esta manera natural de hacer sólo puede ser heredada como un proyecto intelectual que, en este caso, asume como propio el GATEPAC. Así lo exponía el grupo en su revista *A.C.*: *"El mobiliario popular, sin pretensiones estilísticas, es, como la arquitectura popular, un buen ejemplo del espíritu que debe animar la construcción de los muebles de hoy. La emoción del mueble popular proviene de su proporción humana, de su simplicidad, de no pretender ser algo trascendental. Este espíritu con otra técnica es digno de imitarse"*[4].

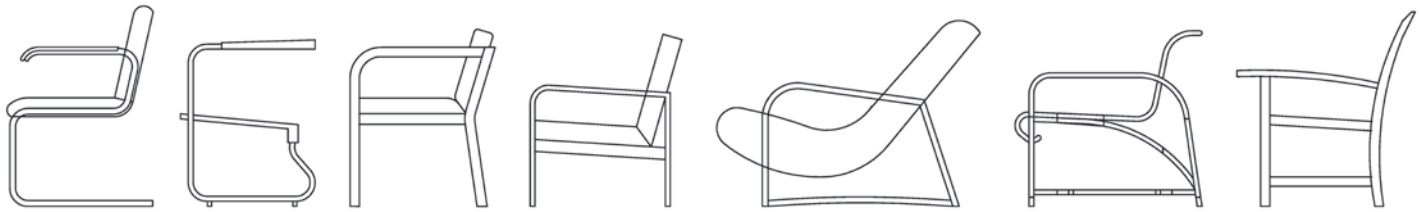
Pero además, acercarse al caso de la silla es si cabe aún más revelador. De hecho, Esta evolución crítica es protagonizada –como ya se ha dicho– por el mueble de asiento, que materializa las reflexiones y pensamientos del grupo acerca del mueble moderno. El mueble de asiento se erige como objeto experimental del proceso evolutivo, de tal modo que puede considerarse que cada una de las piezas diseñadas por los integrantes de la agrupación milita en el mismo proyecto intelectual. Hasta el punto de que todas ellas forman parte de una, *la silla del GATEPAC*, basada en los principios de ligereza, higiene, y simplicidad según las necesidades de su usuario y la arquitectura en la que se ubica (figura 1).

2. Se utiliza este término para hacer alusión a la denominación empleada por el propio grupo para referirse al mobiliario de acero. GATEPAC: "La evolución del interior". En *A.C.* Tercer trimestre 1935, Nº19. Barcelona. p. 20.

3. Según explica Freixa, basándose en los estudios de otros analistas, "*el viaje a bordo del Patris 11 donde se celebró el IV Congreso del CIAM en 1933, propició la latinización de este organismo bajo la égida de Le Corbusier, configurando la adopción de lo vernáculo mediterráneo como ancestro de lo moderno auténtico*" Freixa, Jaume: *Josep Lluís Sert*. Barcelona: Santa & Cole Ediciones Diseño, ETSAB, 2005. p.26.

4. GATEPAC: "La evolución del interior", op. cit., p.16.

M. VILLANUEVA; H. GARCÍA-DIEGO: "La silla del GATEPAC: un viaje colectivo de ida y vuelta". **Proyecto, Progreso, Arquitectura**. Noviembre 2014. Universidad de Sevilla. ISSN 2171-6897 / ISSNe 2173-1616
DOI: http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2014.i11.03



1

ACERO

El tubo de acero fue recibido entusiastamente por los futuros miembros del GATEPAC. A diferencia del mueble de madera maciza, el mobiliario de tubo de acero ocupaba menos espacio –debido a las características resistentes del material que permitían reducir las secciones estructurales ante iguales solicitaciones–, diluyéndose en el ambiente debido a su carácter inmaterial. Como diría Walter Gropius, *"No es otra cosa que un encuentro de coordenadas, un abstracto lugar espacial al que la presencia de la persona dará vida y concreción (…)"*[5]. De modo que las posibilidades que ofrecía este material rápidamente pasaron a formar parte de las inquietudes de algunos de los arquitectos del GATEPAC, como Josep Torres Clavé, José Manuel Aizpurua y Joaquín Labayen.

No obstante, en un principio, la producción mediante esta técnica era de por sí más que meritoria en la época. En Madrid, por ejemplo, la firma Mac (Muebles de acero curvado) de José María Fernández de Castro y Eduardo Shaw Loring, comenzó construyendo estas piezas con medios artesanales, rellenando el perfil tubular con plomo y arena, hasta que consiguió importar una máquina especializada para este trabajo[6]. En Cataluña sucedía algo similar: algunos muebles de tubo de acero curvado –incluyendo mesas, camas, armarios y vitrinas– eran en realidad producto de la habilidad de algunos de los mejores artesanos, en complicidad con pequeñas empresas, como Hermann Heydt, o, en Barcelona, Vda. J. Ribas y Casa Buades, S.A.

A pesar de las dificultades, los arquitectos miembros del emblemático grupo fueron partidarios, al comienzo, de la inclusión de este tipo de mobiliario en los interiores domésticos. Por su parte, Josep Torres Clavé, el redactor de esta agrupación, participó también del auge de este material en el diseño de muebles. Aunque para las residencias de su madre y su hermana había proyectado un tipo de equipamiento de madera sin ornamentación, fue en su vivienda situada en Casp 92, Barcelona, donde incorporó diseños propios con estructura de acero[7]. Se percibe entonces un viraje hacia el mueble moderno en su trayectoria.

Además, los muebles de la oficina de su casa eran piezas realizadas con nuevos materiales. La mesa[8] y la silla de trabajo recordaban a las comercializadas por la firma Thonet que tanto se difundieron en el cambio de década y, en especial, a los modelos realizados por Marcel Breuer pocos años antes. Según afirma Raimon Torres, estos diseños personales que fueron realizados antes de la fundación de GATCPAC *"constituyen una aportación muy valiosa a lo que podríamos definir como los propios diseños del Grupo"*[9].

Y es que estas piezas, que *"presuponen su iniciación en la concepción del mueble moderno de la época"*[10], fueron más tarde incorporadas a los prototipos estándar del GATEPAC comercializados en su local. No obstante, Torres Clavé no fue el único que legó la propiedad intelectual de sus piezas al grupo. Los arquitectos vascos Aizpurua y Labayen compartirían con su compañero la idea de ceder al grupo la autoría. Quizá este hecho sea la razón por la que en el Archivo Labayen se encuentre el dibujo acotado y sin fechar de una silla muy similar, aunque no idéntica[11], a la creada por Torres Clavé para su

5. Argan, Giulio Carlo: *Walter Gropius y el Bauhaus*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1961. p.57.

6. Cfr. Blasco Castiñeira, Selina: *Luis Feduchi 1901–1975, Monografías de arquitectos españoles*. Dirección General de Arquitectura, MOPU.

7. Cfr. Torres Torres, Raimon y otros: *Josep Torres Clavé*. Barcelona: Santa & Cole, 1994. p.18.

8. La mesa se caracterizaba por la descomposición de los elementos que la definían –zona de trabajo acristalada y unidad de cajones exento. La estructura del mueble era mixta, de hierro y madera, y se correspondía con las partes que componen el conjunto.

9. Torres Torres, Raimon y otros, op. cit., p.19.

10. Ibíd, p.18.

11. Además de las pequeñas variaciones en el dimensionamiento de los elementos que componen la silla, ambas piezas se diferencian en el asiento y el respaldo. En el modelo de Torres Clavé llegan a juntarse ambos elementos, mientras que en el de los arquitectos vascos, se proyectan separados.

2. Fotografía del interior de la Pastelería Sacha.
3. Factura y correspondencia de Dámaso Azcue dirigidas al Grupo Este del GATEPAC, 1933.
4. Silla de la Joyería Roca y sillón Standard.

2

estudio. Ambos modelos guardan un asombroso parecido con la silla Cesca de Marcel Breuer.

Precisamente, Aizpurua y Labayen, al igual que los anteriores, fueron seducidos por el lenguaje del mobiliario procedente de la vanguardia más racionalista. En el verano de 1929 inauguraron el Real Club Náutico de San Sebastián, en el que la pareja de arquitectos introdujo muebles en serie de la casa Thonet, entre los que se encontraban las silla MR10 del arquitecto Mies van der Rohe. Aunque en este proyecto la intervención de los arquitectos con respecto al moblaje se limitaba exclusivamente a la selección de piezas, tan sólo un año después pudieron experimentar en el diseño de este tipo de mobiliario vanguardista.

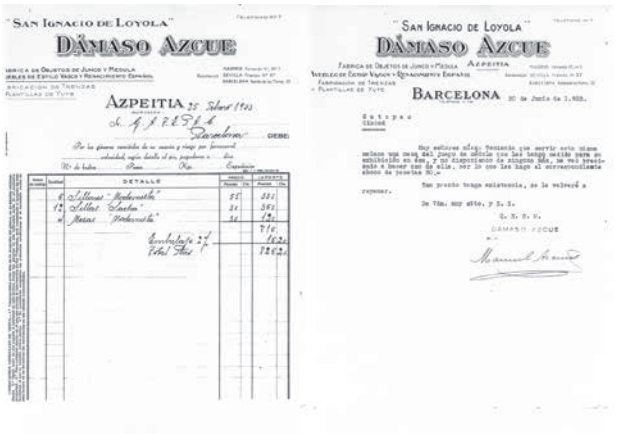
En marzo de 1930, fue inaugurada la Pastelería y Salón de Degustación Sacha. El proyecto, que había sido encargado a los arquitectos vascos por Alejandro Barreneche –amigo de Aizpurua–, fue la oportunidad de proyectar mobiliario de tubo de acero de formas vinculadas con las corrientes europeas (figura 2). Aizpurua y Labayen, quienes consideraban que la elección y adecuación del mobiliario constituía una parte fundamental de la intervención, idearon un modelo de sillón que se adecuaba a las distintas zonas definidas en el proyecto en función del material de tubo de acero con asiento, respaldo y brazos mullidos en el interior, y mimbre para ocupar la terraza exterior. La firma Dámaso Azcue, situada en Azpeitia[12], fue la empresa encargada de la producción de la silla Sacha.

Conviene aclarar que, a pesar de que la Pastelería y Salón de Degustación Sacha fuera inaugurada siete meses antes de la formación del grupo, el diseño del sillón de Aizpurua y Labayen formó parte, al igual que la silla de Torres Clavé, del mobiliario del GATEPAC. El modelo de los arquitectos vascos se comercializó en el local del GATCPAC como así lo demuestran las facturas recogidas en el Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya que la empresa ejecutora –Dámaso Azcue– emitió al grupo (figura 3). Además, se encuentran en el Arxiu recibís de la empresa de las piezas que habían vendido y el nombre de cada uno de sus compradores. El conjunto de documentos recopilados demuestran el gran éxito comercial que tuvo el modelo Sacha entre la sociedad de aquella época[13].

Los dibujos de la silla Sacha realizados por la pareja de arquitectos –que se encuentran hoy en el Archivo Labayen– desvelan el interés de sus autores por crear formas vinculadas con la vanguardia con materiales como el acero y el mimbre. Prueba de ese interés generalizado propio del contexto de la época es el parecido que manifiesta respecto a varias piezas que se encontraban en el mercado en aquel momento, como la silla modelo SS33 de Anton Lorenz realizado en 1928 por la casa Desta Thonet, la W21 comercializada por la empresa Pel, o la silla Lariana con la que Giuseppe Terragni amuebló la Casa del Fascio en 1936. No obstante, el ejemplo más significativo en esta relación por su semejanza con el modelo Sacha es el que realizaría Feduchi para amueblar la película "El bailarín y el trabajador" en 1936, y que, curiosamente, compartiría escenario con otra de las sillas del grupo, la silla Modernista.

12. La autoría se ha puesto en contacto con la empresa Dámaso Azcue, y afirman no poseer ningún documento ni plano de ese periodo. Conversación mantenida en diciembre de 2011.

13. En total, las ventas del modelo "Sacha" de Dámaso Azcue al GATEPAC, entre 1932 y 1933 fueron, según el Arxiu Històric COAC: 29 sillas, 10 sillones y 5 mesas. Compradores, fecha y venta del modelo "Sacha" en el Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.


SAN IGNACIO DE LOYOLA
DÁMASO AZCUE
AZPEITIA
DETALLE

SAN IGNACIO DE LOYOLA
DÁMASO AZCUE
AZPEITIA
BARCELONA

3 4

MADERA

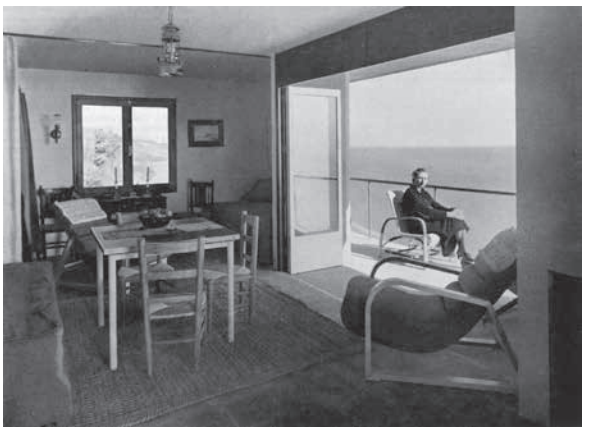
Aunque el grupo abrazó en un principio las cualidades de los muebles de tubo de acero –en ocasiones interpretados como alternativa a los muebles *falsamente*[14] modernos de estilo Art Déco– su empleo abusivo transformó virtud en defecto. Así lo explicaba en el año 1935 el GATEPAC a través de su revista *A.C.*: *"los nuevos muebles pasan por un período peligroso hacia 1926–1930, por la excesiva difusión de ciertos elementos, como son el tubo de acero cromado y curvado y otros"*[15]. Además criticaban el aspecto *"frío y poco humano"* que daban los interiores amueblados con estas piezas.

Mientras que antes, como afirmaba el grupo, *"contra la exaltación decorativa aparece como reacción un nuevo tipo de mueble y de interior que corresponde a los años de exaltación del maquinismo"*[16], ahora se podría decir que contra *la exaltación del maquinismo* aparece como reacción un mobiliario que enaltece el confort y que, además, se ve respaldado por el viraje mediterráneo del grupo. Hasta el punto de que el mueble de tubo de acero fue entonces considerado por este grupo de arquitectos casi como una moda pasajera. Para la agrupación, el moblaje requería ser *"algo vivo, personal, íntimo y alegre, contra la equivocadamente lujosa, cargado de pretensiones y hecho para aparentar y contra lo rígido, frío y germánico"*[17]. Sin embargo, esto no significaba que se debía desechar todo el desarrollo experimentado hasta el momento. Existían varios aspectos que este nuevo mobiliario ofrecía y que podían ser aplicables a un producto más amable y confortable.

Por un lado, destacaba la capacidad de realización de un mueble que respondiese perfectamente a su función, con el mejor acabado posible. Por otro, interesaba la adopción de formas estándar como reacción contra las formas libres y desordenadamente variadas de la época modernista, tal y como lo explica el GATEPAC en *A.C.*[18]. Además, la voluntad de crear un objeto económico y accesible a todos los públicos era otro aspecto anhelado por los muebles de acero. Todas estas características –negativas y positivas– dieron como resultado el ensayo de piezas de mobiliario construidas con materiales considerados 'tradicionales' –como la madera–, que respondían igualmente a criterios de simplicidad, transparencia, higiene y comodidad.

Entre los muebles realizados por la firma destacan los proyectados por Sert para la Joyería Roca[19], en especial el sillón, uno de los más difundidos en las últimas décadas. Era sencillo y estaba formado por una estructura de madera teñida de un gris azulado sobre la que se apoyaban el asiento y respaldo tapizados. La estructura interior de estos cojines era también de madera. El dorso del respaldo estaba protegido con una plancha metálica perforada. El modelo de Sert tenía un antecedente que también era diseño del grupo. Aunque no se conoce con seguridad el autor, en muchas ocasiones ha sido atribuido por la semejanza con el sillón de la Joyería Roca a Sert (figura 4).

14. GATEPAC: "Un falso concepto del mobiliario moderno". En A.C. Tercer trimestre 1934, Nº15. Barcelona. p. 13.
15. Ibíd, p. 19.
16. Ibíd, p.20.
17. Ídem.
18. Ibíd, p.21.
19. GATEPAC: "Joyería Roca, Barcelona". En *A.C.* Segundo trimestre 1934, Nº14. Barcelona. pp. 14–17.



5

5. Fotografía del interior de las viviendas de Garraf de Torres Clavé y Sert, 1935.
6. Artículo de la revista *Viviendas* dedicado a los muebles de mimbre en el que se encuentran piezas diseñadas por Erich Dieckmann.
7. Estand del Grupo Este del GATEPAC para la Feria de muestras de Barcelona de 1933.

Este mueble fue uno de los más representativos del grupo en aquel momento. Al igual que el de la Joyería Roca fue construido por Vda. J. Ribas. Los anuncios de esta firma tomaron como imagen esta pieza y comenzaron a difundirse en diez números de la revista *A.C.* –a partir del número 4 hasta el 13 inclusive. Esta pieza, también de madera, proponía un aspecto nuevo en la tipología de mueble diseñada hasta el momento por el grupo: se trataba de un mueble formado por elementos desmontables, fáciles de armar.

El sillón protagonizó el artículo "Elementos 'Standard' en el mobiliario"[20]. Y es que este mueble era el claro heredero de las virtudes del mueble 'maquinista'. Su sencillez y su concepción basada en la suma de elementos estándar que configuran un todo, también estándar, constituían la prueba de la adaptación de los preceptos modernos de los 20 aplicados a muebles más confortables.

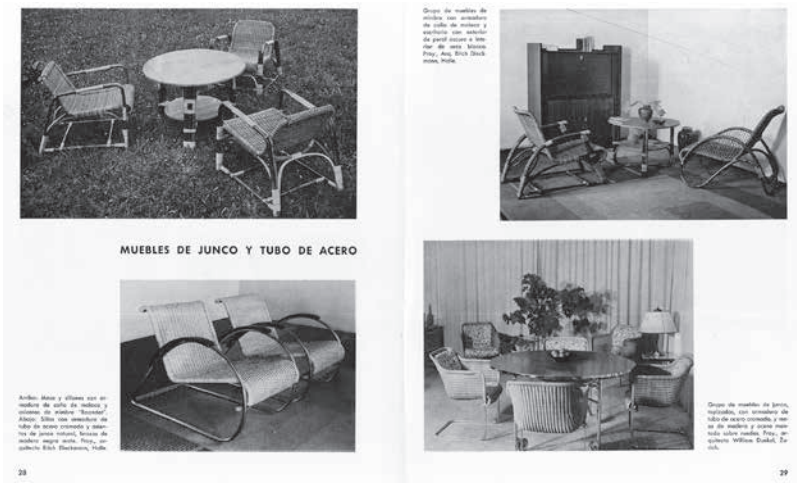
En 1935, una vez formado el MIDVA, Torres Clavé realizó un modelo que combinaba referencias de este último mueble y del sillón que había diseñado para la casa de su hermana Rosa. Esta pieza, tal y como la describe su hijo Raimon Torres, se componía de una "*disposición exenta de los elementos de soporte a base de brazos de madera y su asiento de somier tapizado con la posibilidad de presentarse en varias posiciones"*[21]. Este mueble fue concebido para su instalación en las viviendas mínimas para fin de semana en Garraf[22] (figura 5).

MIMBRE

En el año 1932 el GATEPAC incorporó entre las piezas de su catálogo un sillón fabricado por la casa Dámaso Azcue de Azpeitia, en el País Vasco. El diseño fue ofrecido por Aizpurua y Labayen, tal y como lo afirma el primero en una de las cartas que envió a la sede del GATCPAC donde se encontraba el local: *"os mando unos modelos de sillas de mimbre que creo os interesaría por sus condiciones económicas y prácticas. Es un modelo nuestro pues entendemos que el mueble de mimbre en este país se puede lograr a precios verdaderamente económicos"*[23]. En una carta previa, Aizpurua había anunciado al Grupo Este la posibilidad de fabricar esta silla como modelo GATEPAC: *"espero que dentro de unos días os daré noticias de un modelo de silla de mimbre que nos fabrican ex profeso en Azpeitia, Dámaso Azcue como modelo GATEPAC muy interesante"*[24].

Apareció entonces en varios interiores diseñados por el grupo una silla conformada por una estructura de madera recubierta de mimbre, y unos apoyabrazos que dibujaban una curva en forma de 'U' invertida que hacía de patas traseras y delanteras. Estas piezas se unían en la parte inferior con cuatro elementos que rigidizaban la estructura. El asiento estaba construido de palma trenzada, esparto o enea. La silla guardaba un increíble parecido formal y material con la diseñada por Erich Dieckmann, publicada en *Möbelbau* de Julius Hoffman en Stuttgart a principios de la década de 1930[25]. En esa misma década, la silla de Dieckmann también fue difundida en varias

20. GATEPAC: "Elementos 'Standard' en el mobiliario: Sillón de madera". En *A.C.* Cuarto Trimestre 1931, Nº4. Barcelona. p. 21.
21. Torres Torres, Raimon y otros, op. cit., p.19.
22. Ídem.
23. Correspondencia de José Manuel Aizpurua al GATEPAC, C12/73.35 (Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya)
24. Ídem.
25. Dieckmann, Erich: "Möbelbau". En *Die Baubücher.* 1931, Nº11. Stuttgart: Julius Hoffmann Verlag. pp. 56–59.



6 7

ocasiones por revistas españolas como *Viviendas*, en artículos como "Junco y acero" o "Muebles de junco y tubo de acero"[26] (figura 6).

Esta silla resumía a la perfección los valores artesanales de la simplicidad y la higiene que el grupo defendía. Por esa razón, fue elegida por la agrupación al menos en tres ocasiones distintas para amueblar interiores de viviendas y exposiciones. En 1933, fue empleada como parte del mobiliario expuesto en la IV Feria de Muestras de Barcelona a la que el GATEPAC[27] (figura 7) concurrió en colaboración con un gran número de empresas industriales. En el texto publicado por *A.C.* se explica que se trataba de *"muebles de junco fabricados expresamente para el GATEPAC por Dámaso Azcue"*[28]. Asimismo, la silla fue elegida por el miembro del grupo Juan Bautista Subirana para el interior de su vivienda, como así lo confirma tanto el artículo realizado por Rosa María Subirana i Torrent[29] como el recibí que se encuentra en el Arxiu Històric del COAC[30]. Por último, este mueble fue instalado también en las casas de Garraf realizadas por Sert y Torres Clavé en 1935.

Es precisamente en este año cuando la revista *A.C.* publicó el artículo "Elementos de la industria popular" para confirmar y poner en valor algunos aspectos de la artesanía popular ya asentados en las conciencias de los arquitectos del grupo. El GATEPAC reclamaba la valoración de los objetos populares de uso doméstico, sin pretensiones artísticas, como elementos de un *"alto valor lírico"*[31]. Además el artículo explicaba que eran objetos funcionales que se adaptaban a las características de sus usuarios, cumpliendo a la perfección su cometido. Por esa razón sus formas respondían siempre a una base racional, lo que acababa produciendo unas formas estándar que se repetían insistentemente y *"no pierde, en ningún momento, su buen sentido"*[32].

El Grupo Este buscó en este concepto general de mueble popular un referente concreto en el que basar sus formas. Este referente fue Ibiza. Al igual que la arquitectura ibicenca supuso un modelo para los arquitectos modernos[33], y en especial los del GATCPAC, el mobiliario de la isla Pitiusa se erigió como el elemento inspirador de algunos

26. "Junco y acero". En *Viviendas. Revista del Hogar.* 1932, Nº5. Madrid. pp. 32–33; "Muebles de junco y tubo de acero". En *Viviendas. Revista del Hogar.* 1935, Nº37. Madrid. pp.28–29.

27. El artículo publicado en la revista *A.C.* expone hasta en seis ocasiones que es el GATEPAC quien participa en la exposición, y tan solo en una de ellas se especifica G.E (Grupo Este). Sin embargo, en las imágenes de la muestra el estand es presidido por un letrero en el que se puede leer GATCPAC.

28. GATEPAC: "Sección de noticias". En *A.C.*, Segundo Trimestre 1933, Nº10. Barcelona. p.40.

29. Subirana i Torrent, Rosa María: "El mobiliario del GATCPAC. Joan Baptista Subirana i Subirana interiorista y diseñador de muebles". En *DC. Revista de crítica arquitectónica*, 2005, Nº 13–14. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, Departament de Composició Arquitectónica. pp.110–119.

30. En el Arxiu Històric del COAC se ha encontrado un documento de la empresa Dámaso Azcue del 12 de Diciembre 1934 que dice: *"He reclbído de Don Juan B. Subirana la cantidad de pesetas: 333,70 céntimos por los conceptos que aquí se detallan: una mesa "modernista"... 45,00 Pts., 2 sillones a 77,50... 155 Pts., 1 sofá... 155 Pts."*.

31. GATEPAC: "Elementos de la industria popular". En *A.C.*, 1935, Nº18. Barcelona. p.39.

32. GATEPAC: "La evolución del interior", op. cit, p.16.

33. Arquitectos como Germán Rodríguez Arias, Josep Lluís Sert y Erwin Broner impulsaron la reivindicación de la arquitectura mediterránea tradicional ibicenca. Cfr. Freixa, Jaume, op. cit.; A.C. Segundo Trimestre 1935, Nº18; Hausmann, Raoul: "Elementos de la arquitectura rural en la isla de Ibiza". En A.C. Primer Trimestre 1935, Nº21. Barcelona; Heilbronner, Erwin: "Ibiza (Baleares). Las viviendas rurales". En A.C. Primer Trimestre 1935, Nº21. Barcelona; Heilbronner, Erwin, "Establecimiento de baños en la playa de Talamanca, Ibiza (Baleares)". En A.C. Primer Trimestre 1935, Nº21. Barcelona.

8

9

8. Anuncio del M.I.D.V.A. en la revista A.C., fotografía de la silla proyectada por Josep Torres Clavé.

9. Fotografía de Raoul Hausmann titulada "Tres sillas".

10. Fotografía del interior del estand del MIDVA para Primer Salón de Decoradores de Barcelona 1936.

11. Pabellón de la República de la Exposición Universal de 1937 de París.

de los muebles que realizaron los arquitectos del grupo. Detectaron en la tradición de este lugar una base primitiva, *"un arquetipo en el que proyectaron los orígenes míticos y preindustriales de su nueva estética"*[34]. Sus formas basadas en una obligada austeridad, cautivaron a los arquitectos del grupo, en especial a Josep Torres Clavé.

En 1934, este arquitecto diseña un modelo inspirado en la silla tradicional ibicenca, de estructura de madera formada por elementos prismáticos y asiento de cuerda de esparto entrelazado. Partiendo de este sencillo diseño, Torres Clavé proyectó la silla Cadirat[35], una palabra derivada de 'cadira' –nombre genérico con el que se designa este mueble tradicional ibicenco. La silla, que según afirma Raimon Torres es apropiada para terraza, fue construida en los mismos materiales que la original: *"de madera de roble curvada con la construcción del respaldo y asiento en enea"*[36]. La pieza de Torres Clavé se erigió como un símbolo que representaba las ideas del Grupo Este, hasta el punto de ser también conocida como la silla GATCPAC (figura 8).

La sillería insular no sólo encandiló a Torres Clavé. Otros arquitectos del grupo como Germán Rodríguez Arias –el primero del grupo en conocer la isla y también el primero en construir, en Sant Antoni, una vivienda moderna pero inspirada en el modelo ibicenco tradicional– también se ocupó del mobiliario, creando sobre todo sillas y butacas de madera de pino y enea. Conocidos son su sillón Catalán de 1945 y su silla Ibiza 1959, homenaje a la isla[37]. Además, otros intelectuales y artistas se quedaron embelesados por el ajuar insular. Por un lado, cabe destacar la célebre fotografía de Raoul Hausmann titulada "Tres sillas" (figura 9) que toma como modelo fotográfico la silla ibicenca que homenajeó el arquitecto catalán. Por otro, el caso de Walter Benjamin, quien en "Espacio para lo valioso" reflexiona sobre la singular tipología de asiento ibicenca[38].

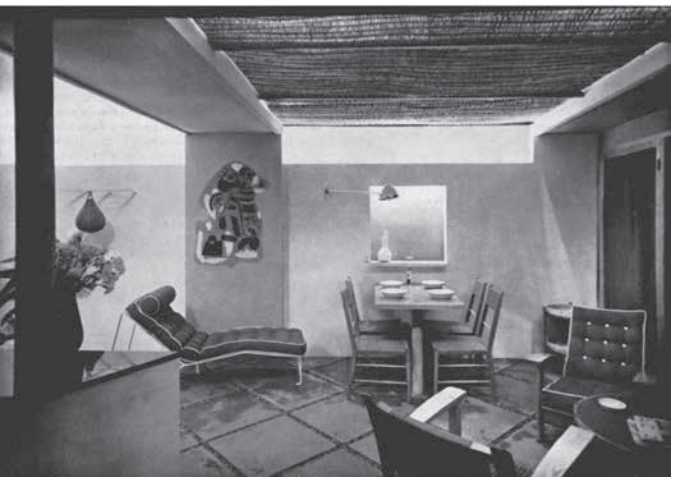
34. Entrevista a Raimon Torres recogida en "La butaca 'Torres Clavé': 75 años de historia". En *Diario de Ibiza,* 16 Enero 2009. Ibiza.

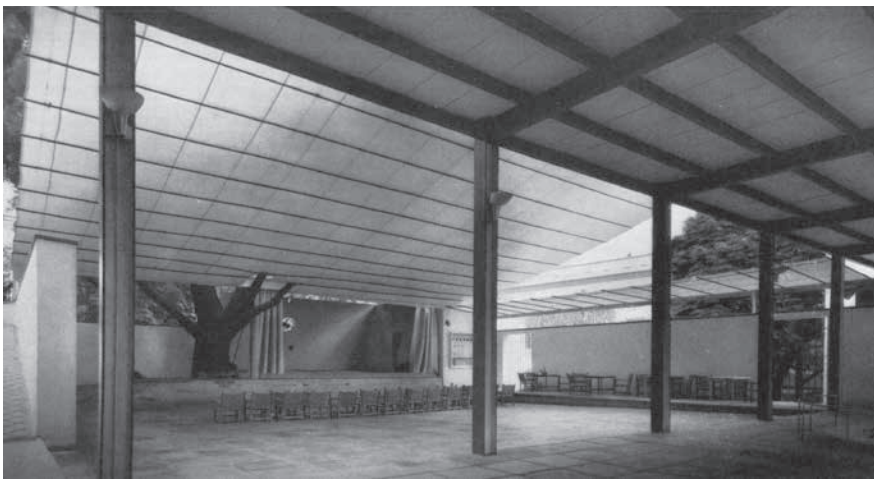
35. Raimon Torres, actual propietario de los derechos de la butaca que fabrica la casa catalana *Mobles 114*, afirma que "*actualmente se venden unas treinta unidades cada tres meses, con pedidos que llegan de todo el mundo, muchos de Japón"*. Este hecho demuestra que la silla siguiente teniendo éxito a pesar del trascurso de los años, confirmando las ideas del grupo acerca de la utilidad de las formas populares: *"Se trata de un diseño que no es actual, pero que nunca pasa de moda"*. Ídem.

36. Torres Torres, Raimon, op. cit, p. 19.

37. Cuando Germán Rodríguez Arias se exilió a Chile, tras la Guerra Civil, continuó su labor como diseñador de muebles. En 1944 fundó, junto con su cuñado Cristian Aguadé y el escultor Claudio Tarragó, la empresa 'Muebles Sur'. Rodríguez Arias diseñó los primeros muebles para el poeta chileno Pablo Neruda. En Santiago de Chile, las creaciones europeas y vanguardistas de Rodríguez Arias tuvieron bastante aceptación por su funcionalidad. Muestra de ello es que, más de cincuenta años después, la empresa continúa produciendo aquellos y otros muebles.

38. *"(...) Y ante las del fondo hay normalmente en la habitación de dos a cuatro sillas perfectamente alineadas y simétricas. Tal y como están dispuestas, sin pretensiones en la forma pero con un mimbre sorprendentemente bello (...). Pero tampoco son únicamente sillas; han cambiado su función al instante, cuando el sombrero cuelga encima del respaldo. (...) Valiosas pueden ser sillas y vestidos, cerraduras y alfombras, orzas y cepillos de carpintero. Y el auténtico secreto de su valor es esa sobriedad esa parquedad del espacio vital"*. Benjamin, Walter: *Escritos Autobiográficos*. Madrid: Alianza Universal. 1996. p. 171.





10 11

El diseño de Torres Clavé producido por MIDVA[39] se convirtió en todo un símbolo de modernidad, a la manera en que la entendía el Grupo Este del GATEPAC. La silla Cadirat fue seleccionada para amueblar el estand de la sociedad –MIDVA– del Primer Salón de Decoradores organizado en Barcelona en 1936 por el FAD[40] (figura 10). Este acontecimiento que reunió a un gran número de artesanos, técnicos y diseñadores, constituyó para Cataluña –según afirma Mercè Vidal– un paso importante en la renovación y consolidación de las artes decorativas y el diseño en sí basándose en la modernidad y la producción nacional[41].

Un año después, el modelo de Torres Clavé volvía a ser seleccionado, esta vez para representar a la República, con el objeto de equipar el patio del Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937 proyectado por Josep Lluis Sert y Luis Lacasa (figura 11). El amueblamiento de este pabellón fue la última manifestación con respecto al mobiliario del GATCPAC, ya que inmediatamente después se produjo el cese de toda actividad debido al ya iniciado conflicto bélico. Para el GATEPAC, y más concretamente su Grupo Este, la participación en exposiciones fue uno de los aspectos más determinantes en su trayectoria. Tal y como lo exponía la agrupación *"hay que actuar como se hace en todas las actividades contemporáneas, a base de propaganda"*[42]. El mueble, al igual que las exposiciones, las conferencias, los manifiestos, las revistas o los libros, era un elemento más de propaganda de la nueva arquitectura.

EL ESTÁNDAR DE LA INDUSTRIA POPULAR

La naturaleza impersonal de estos objetos artesanales rechazaba la individualidad –entendida como autoafirmación personal– que otorgaba en muchos casos el diseño de ropa y de mobiliario. Parecía una elección equivocada inclinarse por objetos únicos si la tradición había colaborado en producir obras perfeccionadas. El perfil impersonal propio del trabajo artesanal estándar concordaba perfectamente con el rasgo colectivo correspondiente a la evolución cultural y con los procesos de producción contemporáneos. Ese carácter no individualizado procedente de la artesanía tradicional –cuyos muebles se habían perfeccionado a lo largo de los siglos– fue heredado y aplicado para los métodos de producción de aquella época, es decir, la producción industrial. Aunque la cualidad intrínseca de la máquina con la que se pretendía crear objetos no individualizados –en los que lo importante era el objeto útil y no el autor o el usuario concreto– se vio corrompida por el protagonismo de varios arquitectos diseñadores de muebles de este tipo.

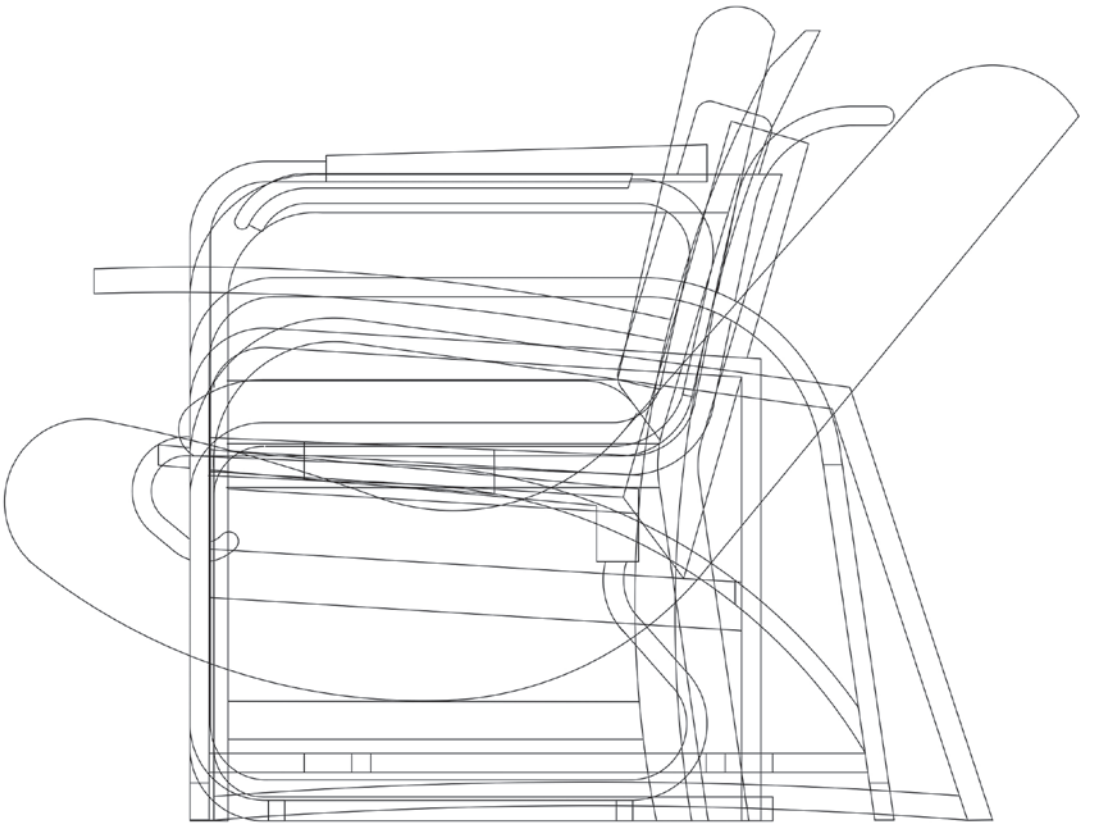
39. Esta silla se convirtió en la imagen de la firma como se puede ver en el anuncio publicitario del MIDVA publicado en el número 22 de la revista A.C.

40. GATEPAC: "Primer Salón de decoradores". En A.C. Tercer-cuarto trimestre 1936, Nº23-24. p.20. A partir de esta colaboración GATCPAC y FAD participaron conjuntamente en la VI Trienal de Milán de 1936 y en la Exposición Internacional de París de 1937.

41. Vidal Jansà, Mercè: "Design history in Catalonia between the influence of Le Corbusier and Mediterranean historical and vernacular sources". En *Design Discourse.* 2008, Vol. III Nº4. pp. 6-7.

42. GATEPAC: "La evolución del interior". En A.C. 1935, Nº19. Barcelona. p. 13.

12. Representación gráfica que mediante la superposición de las distintas sillas diseñadas por el GATEPAC –silla de despacho Torres Clavé, silla Sacha, silla Joyería Roca, silla Standard, silla Garraf, silla Modernista, silla Cadirat– muestra la voluntad del grupo de realizar un modelo estándar, la silla del GATEPAC.



12

Esta idea del anonimato derivada del estándar fue asumida por el GATEPAC para aplicarla a la creación de muebles propios. No se trataba de un anonimato absoluto, sino de un anonimato del autor individual, prevaleciendo la autoría del grupo. Según afirma Ramón Anibal en la revista *Nueva Forma* en 1969, las ideas primordiales en las que se basaba el grupo con relación a la autoría de sus obras eran tres: *"1. incrementar el trabajo en equipo, en contra del exacerbado individualismo profesional; 2. Los trabajos sólo debían aparecer con la sigla GATEPAC; 3. Disminuir el fuerte egocentrismo que tantos estragos produce a nuestra profesión en general."*[43]

En definitiva, la silla del GATEPAC es el resultado depurado de los distintos modelos que el grupo ideó. En el inicio de este desarrollo de piezas existe una voluntad por parte de miembros del grupo de asumir los principios del mueble moderno a través de la imitación de la silla de tubo de acero, que se identifican con la 'imagen' de la modernidad en el ámbito del mobiliario. Estos fundamentos son asimilados y reproducidos de tal manera que se aplican y adaptan a las formas que ellos consideran modernas, construyendo un discurso teórico no virgen, filtrado y propio. Entran en la modernidad por homologación, reproducen las formas y crean unas nuevas sujetas a los principios de las primeras. La silla del GATEPAC es tomada como modelo estándar que se ajusta al concepto de mobiliario moderno aplicado a los productos de la tradición artesanal. O lo que es lo mismo, la silla del GATEPAC es el estándar de la industria popular (figura 12). ■

43. Anibal, Ramón: "Testimonio de Ramón Anibal". En *Nueva Forma*. 1969, nº40. p. 105.

Bibliografía:

Documentos GATEPAC, Arxiu Històric del Col•legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona.

Documentos José Manuel Aizpurua y Joaquin Labayen, Archivo Labayen, Tolosa.

Documentos Luis M. Feduchi, Archivo Ignacio Feduchi, Madrid.

"Junco y acero". En *Viviendas. Revista del Hogar.* 1932, Nº5. Madrid.

"La butaca 'Torres Clavé': 75 años de historia". En *Diario de Ibiza*, 16 Enero 2009. Ibiza.

"Muebles de junco y tubo de acero". En *Viviendas. Revista del Hogar*. 1935, Nº37. Madrid.

Aníbal, Ramón: "Testimonio de Ramón Anibal". En *Nueva Forma*. 1969, Nº40.

Argan, Giulio Carlo: *Walter Gropius y el Bauhaus*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1961.

Benjamin, Walter: *Escritos Autobiográficos.* Madrid: Alianza Universal. 1996.

Blasco Castiñeira, Selina: *Luis Feduchi 1901-1975, Monografías de arquitectos españoles*. Dirección General de Arquitectura, MOPU.

Dieckmann, Erich: "Möbelbau". En *Die Baubücher.* 1931, Nº11. Stuttgart: Julius Hoffmann Verlag.

Freixa, Jaume: *Josep Lluís Sert.* Barcelona: Santa & Cole Ediciones Diseño, ETSAB, 2005.

GATEPAC: "Elementos de la industria popular". En *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*. Segundo trimestre 1935, Nº18. Barcelona.

GATEPAC: "Elementos estándar en el mobiliario: Sillón de madera". En *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*. Cuarto Trimestre 1931, Nº4. Barcelona.

GATEPAC: "Joyería Roca, Barcelona". En *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*. Segundo trimestre 1934, Nº14. Barcelona.

GATEPAC: "La evolución del interior". En *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*. Tercer trimestre 1935, Nº19. Barcelona.

GATEPAC: "Primer Salón de decoradores". En *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*. Tercer-cuarto trimestre 1936, Nº23-24.

GATEPAC: "Un falso concepto del mobiliario moderno". En *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*. Tercer trimestre 1934, Nº15. Barcelona.

GATEPAC: "Sección de noticias". En *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*. Segundo Trimestre 1933, Nº10. Barcelona.

Hausmann, Raoul: "Elementos de la arquitectura rural en la isla de Ibiza". En *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*. Primer Trimestre 1935, Nº21. Barcelona.

Heilbronner, Erwin: "Ibiza (Baleares). Las viviendas rurales". En *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*. Primer Trimestre 1935, Nº21. Barcelona.

Heilbronner, Erwin, "Establecimiento de baños en la playa de Talamanca, Ibiza (Baleares)". En *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*. Primer Trimestre 1935, Nº21. Barcelona.

Mari, Bartomeu: *Raoul Hausmann: architecte = architect: Ibiza 1933-1936*. Bruxelles: Archives d'architecture moderne, 1990.

Subirana i Torrent, Rosa María: "El mobiliario del GATCPAC. Joan Baptista Subirana i Subirana interiorista y diseñador de muebles". En DC. *Revista de crítica arquitectónica*, 2005, Nº 13-14. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, Departament de Composició Arquitectónica.

Torres Torres, Raimon y otros: *Josep Torres Clavé*. Barcelona: Santa & Cole, 1994.

Vidal Jansà, Mercè: "Design history in Catalonia between the influence of Le Corbusier and Mediterranean historical and vernacular sources". En *Design Discourse.* 2008, Vol. III Nº4.

María Villanueva Fernández (Oviedo, 1984), arquitecta por la Universidad de Navarra (2008). Premio Luis Moya Fin de Carrera (2008), con calificación de Matrícula de Honor en el Proyecto Fin de Carrera. Dr. Arquitecto (2012) con la Tesis Doctoral titulada "Equipar en moderno. Mobiliario de arquitectos españoles". Desde 2008 ha compaginado su labor docente en el departamento de Proyectos de la ETSAUN (2008-2014), en el grado de Ingeniería en Diseño Industrial de Tecnun y en el Master de ISEM Fashion Business School (2013-2014) con su trabajo de investigación centrado en el diseño del arquitecto. Ha realizado una estancia de investigación en The Getty Research Institute, Los Ángeles (2011) y ha sido visiting scholar en la GSAPP Columbia University (2011).

Héctor García-Diego Villarías (Santander, 1983), arquitecto por la Universidad de Navarra, donde se graduó en 2007 con Premio Extraordinario Fin de Carrera y premio Schindler, además de calificación de Matrícula de Honor en el Proyecto Fin de Carrera. Desde entonces ha desempeñado labores docentes como ayudante en el departamento de Proyectos, al tiempo que ha coordinado el programa de Actividades Culturales de la escuela.

EL ESPACIO INTERMEDIO Y LOS ORÍGENES DEL TEAM X

THE SPACE BETWEEN AND THE ORIGINS OF TEAM X

Antonio Juárez Chicote; Fernando Rodríguez Ramírez

RESUMEN El presente texto busca definir la noción del *Espacio Intermedio*, central en la obra de los Smithson, y descubrir sus trazas en los orígenes del Team X –sus ramificaciones y antecedentes. A partir de dos textos de Alison y Peter Smithson, "*The Space Between*" (1974), y "Statement of problems regarded as central to architecture in the present situation" (1959), se rastrea este entendimiento multiescalar –de la escala doméstica a la escala infraestructural– que sirvió para dar forma a la nueva ciudad que emerge en los últimos CIAM y en la reuniones del Team X. El *Espacio Intermedio* aparece, de esta manera, como herramienta con la que redibujar el entorno de buena parte de la historia y de la cultura arquitectónica reciente y poder posicionarnos de manera más precisa en la creciente complejidad contemporánea.
PALABRAS CLAVE Team X; Smithson; espacio intermedio; infraestructuras; movilidad

SUMMARY The present text aims to define the notion of The *Space Between*, central to the work of the Smithsons, and to disclose its traces until the origins of Team X –its branches and background. Analyzing two texts by Alison and Peter Smithson, *"The Space Between"* (1974), and " Statement of problems regarded as central to architecture in the present situation" (1959), we study this multi–scale understanding –form domestic scale to the infrastructural scale– which was useful to shape the new city emerging in the last CIAM and Team X meetings. The *Space Between* appears, thus, as a tool to redraw much of the history and recent architectural culture, and to position ourselves within the growing contemporary complexity in a more precisely way.
KEY WORDS Team X; Smithson; space between; infrastructures; mobility

Persona de contacto/Corresponding autor: antoniojuarezchicote@gmail.com. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid

Proyecto, Progreso, Arquitectura. **N11** "Arquitecturas en común". Noviembre 2014. Universidad de Sevilla. ISSN 2171–6897 / ISSNe 2173–1616 / 21–02–2014 recepción–aceptación 12–09–2014. DOI: http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2014.i11.04

OPPOSITIONS 1974 (I)

En 1974, año del fallecimiento de Louis Kahn, se publica en la revista *Oppositions* un texto breve a modo de homenaje firmado por Alison y Peter Smithson. El texto llevaba por título "The Space Between", *El Espacio Intermedio*, y sintetiza la propuesta vital de sus autores acerca del valor, la necesidad y la oportunidad de construir espacios intermedios que permitan establecer relaciones de otro orden entre usuarios, edificios y ciudad, entre lo existente y lo que está por hacerse. Los editores de la revista Oppositions redactan una nota introductoria en la que reconocen que la tesis que late en el texto de los Smithson establece la base del urbanismo americano, reconociendo la importancia radical de ese espacio entre los edificios. Frente a la tradición objetual de la arquitectura propia de la primera modernidad, se presenta una tradición alternativa del espacio intermedio, reconocida y explicitada por Alison y Peter Smithson en el texto. La mencionada nota introductoria acaba con la siguiente afirmación: "*Si la arquitectura moderna puede tener algún efecto sobre la construcción del futuro debe ser mirada desde la capacidad de regeneración de sus ideas. Una de esas ideas es la potencial mediación de los nuevos edificios con los viejos a través de lo que puede ser llamado '*el espacio intermedio'*"* [1].

Quince años antes, en 1959, los Smithson envían una carta circular en la que anuncian el nacimiento de un 'Nuevo CIAM'[2]. El texto que acompaña a esta carta, "Statement of problems regarded as central to architecture in the present situation"[3], anticipa esta lectura del espacio intermedio y enuncia sus diferentes condiciones, a modo de "*nota de los problemas actuales tal y como los vemos*"[4].

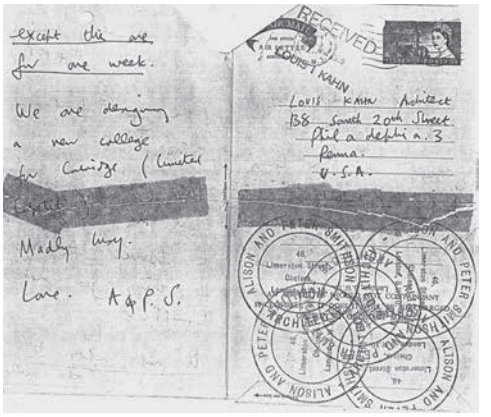
El presente artículo busca analizar y diseccionar esta tradición del espacio intermedio en el trabajo desarrollado por los arquitectos agrupados en torno al Team X, como herramienta para entender buena parte de la historia y de la cultura de la arquitectura reciente y poder posicionarnos de manera más precisa en la creciente complejidad contemporánea. Este análisis recorre el camino que va desde el texto de 1974 hacia atrás, hasta llegar a los inicios

1. Nota introductoria de los redactores de la revista Oppositions, que abre el texto de Smithson, Alison y Peter: "The Space Between". En *Oppositions*. Octubre, 1974. Nueva York: Insitute for Architecture and Urban Studies. 1974.

2. Los Smithson envían esta carta a varios arquitectos americanos: Costa, Eames, Johnson, Johansen, Kahn, Rudolph, Scharoun y Whyte son los nombres que aparecen en la cabecera.

3. Smithson, Alison y Peter: *Statement of problems regarded as central to architecture in the present situation*, Architectural Archives of the University of Pennsylvania, 1959, Louis I. Kahn Collection.

4. "A note of the problems as we see them", así se refieren Alison y Peter Smithson al texto referido.



1 2

1. Alison Smithson fotografiada por Peter en unas vacaciones en Grecia en 1978.
2. Telegramas de Alison y Peter Smithson a Louis I. Kahn recordando la visita a su estudio en Filadelfia.
3. "Urban Re-identification", CIAM Grille, Nigel Henderson, Alison y Peter Smithson, 1953.

del Team X, identificando las claves del espacio intermedio –centrales en la formación del ideario del Team X– en el texto de 1959.

ALISON Y PETER

En una imagen de Alison Smithson fotografiada por Peter, podemos ver cómo la figura de éste último sobre la arena se refleja en el cristal de las gafas de Alison (figura 1). En realidad, aunque la imagen parece real, y los Smithson no hablan de ninguna ilusión óptica, al fijarnos con detenimiento podemos advertir que el reflejo de Peter tiene dimensiones distintas en cada una de las lentes. Ópticamente sería dudosa la posibilidad de obtener esta imagen de modo real, pues el reflejo no podría ser distinto si el objeto reflejado es el mismo y está a la misma distancia del espejo (las gafas). Esta imagen constituye un signo, un juego entre los Smithson y sus potenciales lectores que nos da la idea de un modo preciso de ubicarse ante los problemas. Realmente parece más bien un fotomontaje que, bajo la apariencia de realidad, manifiesta la actitud de sus autores de constante movimiento ante las cosas, recorriendo el espacio intermedio que les separa, que muestra una apertura a la *multidimensionalidad* de lo real y de los problemas de la arquitectura.

Esta actitud de búsqueda recorre la obra de los Smithson desde sus inicios: no se contentan con lo inmediato, no dejan que la impronta de la realidad deje su huella sobre la retina una única vez, sino que se produce una sucesiva y múltiple observación del mundo, una multiplicación de la mirada, abierta al juego y a la sorpresa. En otro documento, uno de los telegramas intercambiados con Louis Kahn, a quien les unía una profunda amistad, llama la atención la curiosa posición múltiple del sello del remitente (figura 2). Este rastro –que fácilmente podríamos pasar por alto– parece reforzar esta actitud de juego con el mundo y con la vida que está presente en sus proyectos y en su aportación cultural de manera omnipresente y casi obsesiva.

Su constante preocupación por el movimiento, por el cambio, por el tránsito de los objetos cotidianos entre nuestras manos y en nuestra vida, se manifiesta en sus fotografías, en sus proyectos y en el legado que dejaron en la cultura arquitectónica europea en un momento de cierta percepción de cansancio en el seno mismo del movimiento moderno. Fueron ellos quienes se atrevieron a mirar sin reverencia idolátrica a sus propios maestros, asomándose a sus contradicciones sin reparos. Su cercanía en el tiempo a los problemas de nuestra época, y la distancia suficiente a ellos, les daba una particular perspectiva crítica.

"El Espacio Intermedio" puede considerarse la síntesis de una manera de posicionarse en el debate arquitectónico de la época que habla no solo de sus intereses particulares –constantes a lo largo de su carrera– sino de algo flotaba en el entorno plástico, artístico y conceptual desde hacía unos años, y que había sido objeto de interés, desde enfoques muy diversos, en el contexto de trabajo del Team X.

OTTERLO 1959

El papel de Alison y Peter Smithson en los últimos Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna fue muy activo, como sabemos por su implicación en el movimiento surgido tras el último de estos CIAM, un incipiente Team X o, como ellos mismos lo denominaban entonces, un 'Nuevo CIAM'. De hecho, tal y como adelantábamos en las primeras líneas de este texto, son ellos quienes escriben y distribuyen el texto "Statement of problems…" a modo de avance de lo que el último de esos congresos, el CIAM de Otterlo de 1959, pondría sobre la mesa. La actitud de los Smithson, supuso una "*convulsión de*

3 "Urban Re-Identification, CIAM Grille, Nigel Herdenson, Alison y Peter Smitson, 1953

la teoría arquitectónica de los años cincuenta [que] *fue desencadenada por lo inapropiado de los edificios–tipo y de las formas urbanas–tipo"*[5]. En su libro *"Ordinariness and Light. Urban Theories 1952–1960"* recogen la historia de un largo proceso que coincide con lo que Kenneth Frampton llama el epitafio esencial del CIAM[6], y que describían como fruto de "*la insatisfacción que sentimos hoy* [que] *se debe a la inadecuación de cada uno de estos movimientos a la hora de ofrecer un entorno que dé forma a nuestra idea de orden, como generación de la que formamos parte*"[7].

Es importante conocer algunos de los hechos relevantes que antecedieron a la redacción de ese texto, principalmente la elaboración del *'CIAM Grille'* de 1953 que llevaba por título "Urban Re–Identification" para su presentación en el IX Congreso en Aix–en–Provence (figura 3). La propuesta, elaborada junto a Eduardo Paolozzi y Nigel Henderson[8], presentaba *la calle* como un espacio de oportunidad que requería de una reflexión intensa por parte de los arquitectos después de décadas fuera del foco de atención de los CIAM. Retomando los conceptos de *la casa* y *la calle*, con sus connotaciones asociadas, relaciones y ampliaciones contextuales, el grupo londinense expuso ante el Congreso su interés central hacia las escalas de asociación y la dimensión humana de las mismas. En su trabajo el campo disciplinar de la arquitectura se abría a otros entornos del conocimiento humano, de la ciudad y del trabajo sobre la misma, en un contexto en el que arte, arquitectura, y otras disciplinas científicas convivían sin fricciones colaborando en una visión integradora del fenómeno urbano. De alguna manera, esta interpretación del clásico CIAM Grille trascendía las categorías funcionalistas de la Carta de Atenas, y se presentaba como un tablero hermenéutico–interpretativo de la ciudad en sus nuevas necesidades y urgentes transformaciones, en las que el entendimiento de lo urbano y de sus elementos queda expandido a un entorno mucho más amplio en el que los espacios intermedios son determinantes.

"Estas apreciaciones fueron identificadas por el resto de los participantes del Congreso, y es el grupo holandés el que revisa el papel del arquitecto, describiendo su labor de análisis como identificador de las áreas de contacto de los componentes de la sociedad, cuya identificación abriría la posibilidad de una nueva jerarquía basada en la interrelación de los contactos fijos y cambiantes"[9].

Los Smithson, Henderson y Paolozzi observan las fuerzas vivas de la ciudad a la que tienen que dar forma como algo en cierto modo encorsetado por la malla de los CIAM. Exploran, más allá de los objetos, todo

5. Smithson, Alison y Peter: *Without Rethoric. An Architectural Aesthetic 1955–1972*. Cambridge: The MIT Press, 1974, p. 81.

6. Frampton, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Londres: Thames and Hudson, 1992, p. 272.

7. Smithson, Alison y Peter: "The Built World: Urban Re–Identification". En *Smithson, Alison y Peter: Ordinariness and Light. Urban Theories 1952–1960 and Their Application on a Building Project, 1963–1970*. Cambridge: The MIT Press, 1970, p. 104.

8. Massey, Anne, The Independent Group: *Modernism and Mass Culture in Britain 1945 –1959*. Manchester: Manchester University Press, 1995, p.57. Los Smithson, Henderson y Paolozzi habían compartido experiencias docentes en la Central School of Arts and Crafts de Londres, y fue allí cuando en 1952 descubrieron, como señala Anne Massey, que los cuatro compartían un imaginario visual que no era considerado de manera habitual como realidad artísticamente significativa.

9. Cabello Arribas, Juan. *Ensamblaje*. Desde la filmina de Patio & Pabellón. Director: Antonio Juárez Chicote. Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 2010. p. 111. La cita final es de Mumford, Eric: *The CIAM discourse on urbanism 1928–1960*, p. 237.

4

4. Imagen de Alison y Peter Smithson, Nigel Henderson y Eduardo Paolozzi extraída del catálogo de la exposición *This is tomorrow*, Whitechapel Art Gallery, 1956.

5. Louis I. Kahn, Diagrama de tráfico para la ciudad de Filadelfia, 1951.

6. Shadrach Woods, *Los Angeles Freeway*. The Man in the Street, 1975.

el universo espacial de la ciudad sin relaciones fijas ni reglas siempre verificables[10]. En 1956 participan en la Whitechapel Art Gallery con la exposición *This is Tomorrow,* y utilizan para el cartel anunciador de la misma un insospechado escenario en medio de la calle (figura 4): unos personajes aparecen sentados en Limerston Street en unas sillas, todas ellas conocidas, como si estuvieran en el salón de su casa. Insisten de nuevo en reivindicar la calle como estancia, como espacio intermedio que debe ser atendido e incorporado a los debates sobre el modelo de ciudad. Esta imagen está en relación clara con aquellas que ilustraron el panel de "Urban Re–Identification", y a su vez con el trabajo de Henderson en Bethnal Green, con aquellas imágenes que reivindicaban la calle como espacio en el que latía la vida de los barrios populares de Londres.

EL ESPACIO INTERMEDIO

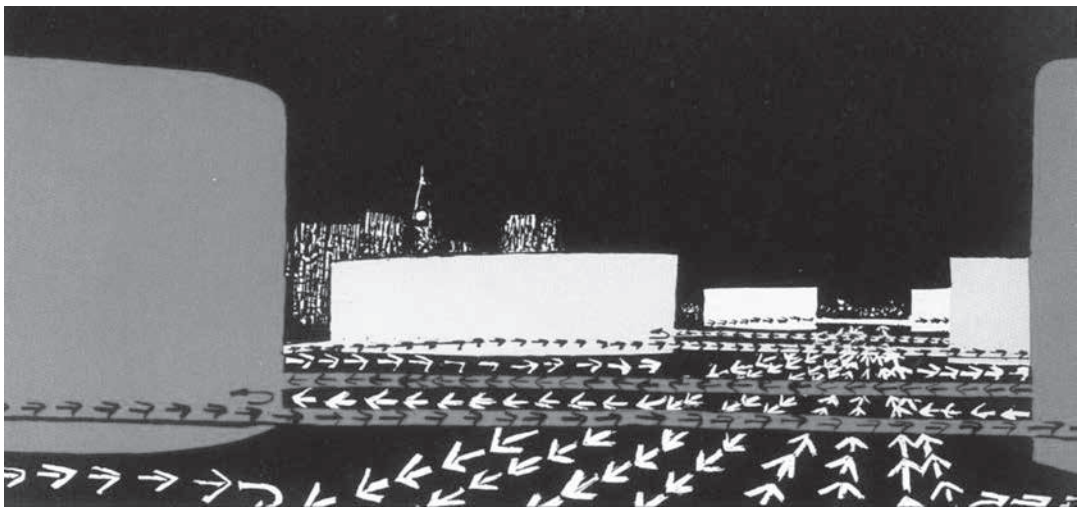
En enero de 1959, meses antes de la celebración del último CIAM en Otterlo, los Smithson envían el texto "Statement of problems regarded as central to architecture in the present situation", un texto informal que nunca sería publicado tal cual, que resume de manera aproximativa su posición sobre los problemas que consideran cruciales en la arquitectura del momento (1959), y en el que piden ideas y sugerencias. El interés y la contemporaneidad de las cuestiones enumeradas son enormes, habida cuenta de la enunciación –aunque en algunos casos de manera inicial– de temas que recorren la historia de la arquitectura en los siguientes años, y resultan cruciales para indagar en los orígenes del Team X y su repercusión en la arquitectura contemporánea. Bajo la noción amplia de *espacio intermedio*, estas cuestiones describen un interés renovado por espacios de la arquitectura que habían ocupado un lugar marginal en los debates anteriores, y que a juicio de sus autores –compartido por tantos compañeros– presentaban la oportunidad de establecer nuevos vínculos entre los usuarios y la disciplina.

De manera sintética los problemas a los que aluden pueden resumirse en los siguientes puntos, que presentan las herramientas para poder dar forma e instrumentalidad a aquello que los autores denominaron *espacio intermedio*. Estos seis epígrafes muestran, por un lado, aspectos concretos sobre los que trabajarían en años posteriores –infraestructuras, movilidad, contingencia, técnica, modos de habitar y escalas– mostrando la incidencia de estos temas en el trabajo de sus compañeros, y por otro lado, apuntan la pertinencia de esos enunciados en el contexto contemporáneo.

Las infraestructuras como fuerza unificadora para la arquitectura

"En general, la definición de técnicas de edificios–ciudad puede hacer una comunidad más comprensible. Estas técnicas consisten en desarrollar las carreteras y los sistemas de comunicación como infraestructuras urbanas o autovías como una fuerza unificadora. Y darse cuenta

10. Dorner, Alexander, *The way beyond 'Art': The work of Herbert Bayer.* Nueva York: Wittenborn, Schultz Inc., 1947, p. 221.



5

6

de la implicación de flujo y movimiento en la arquitectura misma"[11].

El interés por las infraestructuras es común a toda esta generación de arquitectos que heredan la fascinación de sus maestros por la escala y la velocidad derivadas de la industrialización. La condición del espacio infraestructural como espacio no atendido por la disciplina revela su incorporación casi obligada a este listado inicial de espacios intermedios. Su operatividad sería objeto de estudios posteriores a lo largo de los años siguientes: desde el acercamiento a la *Forma Colectiva* de Maki hasta las *Megaestructuras* de Banham, el interés por lo infraestructural descrito en este texto pervive hasta nuestros días.

Los Smithson manifestaron su fascinación por los diagramas de tráfico para la ciudad de Filadelfia de Louis Kahn, que habían conocido en una visita a este a mediados de los años 50, considerados con frecuencia precursores de esta condición infraestructural del urbanismo (figura 5): el espacio entre los edificios como espacio de las infraestructuras y por tanto como *espacio intermedio*. Es quizás la aportación de Shadrach Woods a este debate (figura 6) –uno de los miembros del *núcleo duro* del Team X– la que revela de forma definitiva la importancia de los sistemas infraestructurales en el desarrollo de la arquitectura post–CIAM y su valor en la definición del espacio intermedio, a través del tránsito hacia un entendimiento topológico de lo infraestructural.

La movilidad como dimensión intrínseca de la ciudad, los edificios y la percepción

"Aceptar la dispersión que implica el concepto de movilidad y repensar los patrones de densidad urbana aceptados y la localización de las funciones en relación con los nuevos medios de comunicación"[12].

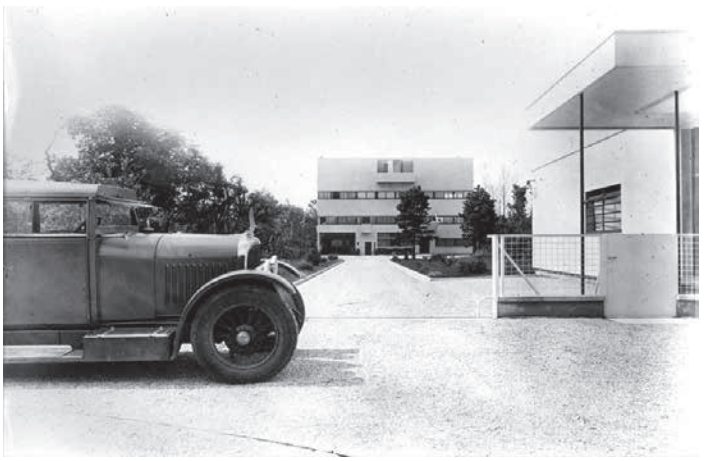
En estrecha relación con el interés por lo infraestructural se encuentra la atención sobre los nuevos modelos de movilidad, y la reconsideración que por parte de la primera modernidad se hizo acerca del fenómeno de la velocidad y la segregación de flujos. Asumiendo que "*la forma de la ciudad debe corresponder con el patrón de las asociaciones humanas, tal y como las vemos hoy en día. Las vemos como un tejido suelto, en una situación social más abierta y cambiante que en el pasado*"[13], se hizo necesaria una reflexión profunda sobre los sistemas infraestructurales y la movilidad, descartando modelos espaciales obsoletos como los cartesianos, de relaciones fijas, para ser reemplazados por otros nuevos. Atendiendo a la demanda de espacios urbanos propios de cada generación –Antonio Sant'Elia expresa en su *"Manifiesto de la Ciudad del Futuro"* que *"cada generación*

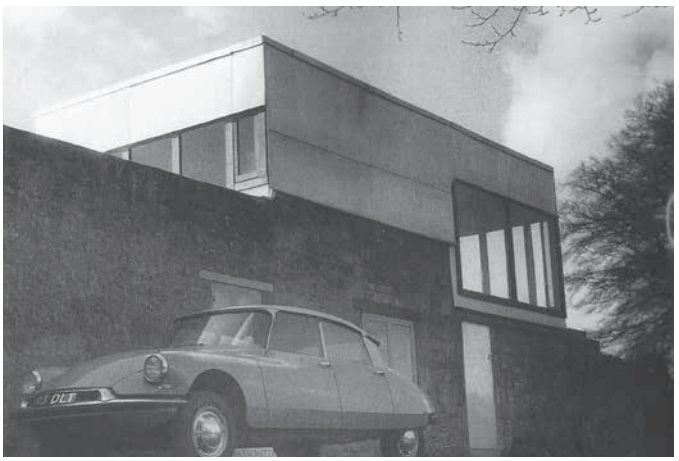
11. Smithson, Alison y Peter: *Statement of problems regarded as central to architecture in the present situation*, Architectural Archives of the University of Pennsylvania, 1959, Louis I. Kahn Collection.

12. Ibídem.

13. Smithson, Alison y Peter, "Mobility". En *Architectural Design*. Octubre, 1958, Londres. Citado en *Ordinariness and Light. Urban theories 1952–1960 and their application in a building Project 1963–1970,* p.144.

7. Le Corbusier, Villa Stein, Garches, 1926-27. Fotografía de Lucien Hervé.
8. Alison y Peter Smithson, Vista del exterior del Pabellón Upper Lawn en 1962, en Fonthill, con el citroen DS de Alison en el exterior.





7 8

debe construir su propia ciudad"[14]–, la condición cambiante de la ciudad en relación con el tiempo y el movimiento se presenta como característica esencial del espacio urbano propio del contexto del Team X (figuras 7 y 8).

Los propios Smithson, todavía dentro de un esquema moderno de segregación, trabajarían en este sentido en el proyecto de *Berlin Capital*, dotando al plano horizontal del espesor que adquiriría años después en la tradición del edificio tapiz. Igualmente, las propuestas de Candilis, Jossic y Woods para organizar y distribuir flujos de tráfico, tanto en espacios urbanos de nueva creación –*Toulouse, Caen*– como en centros urbanos a regenerar –*Frankfurt, Hamburgo*–, se presentan como una nueva manera de construir ciudad, buscando inicialmente la flexibilidad frente al cambio y el crecimiento propios de la ciudad de este *"tiempo nuevo"*[15].

La necesidad de espacios intermedios

"Vencer la 'obsolescencia' cultural de la mayoría de la vivienda masiva encontrando soluciones que proyecten una imagen tecnológica genuina del siglo XX, del modo de habitar, seguro, confortable y no feudal*"*[16].

La búsqueda de una mayor flexibilidad de uso y ocupación de las estructuras urbanas fue preocupación constante en el desarrollo del trabajo del Team X. La pregunta de los Smithson *"¿dónde juegan los niños?"* nos lleva a considerar que es precisamente esa necesidad de espacios no programados, de *espacios umbrales* diversos entre lo privado y lo público, la que genera un nuevo modo de pensar adecuado para dar respuesta a lo indeterminado. La tradición holandesa, muy presente en el Team X a través de Van Eyck, Bakema y Van der Broek, entre otros, incorporó a esta noción de espacio intermedio su propia consideración sobre el espacio umbral –el *stoep*– entre casa, calle y canal, que fascinó a Fumihiko Maki[17].

Para muchos miembros del Team X, *"el re–descubrimiento del espacio total continuo constituye la mayor contribución no técnica del arte y la arquitectura modernos a la sociedad del siglo XX"*[18]. Esta noción del espacio continuo como lugar en el que interviene el arquitecto es un concepto clave en el entendimiento del espacio interme-

14. Sant'Elia, Antonio: *Manifesto of Futurist Architecture*. Milán, 1914.

15. Woods, Shadrach: *The Man in the Street. A polemic on urbanism.* Londres: Penguin Books, 1975, p 93.

16. Smithson, Alison y Peter: *Statement of problems regarded as central to architecture in the present situation*, Architectural Archives of the University of Pennsylvania, 1959, Louis I. Kahn Collection.

17. Maki, Fumihiko: "Linkage in Collective Form". En *Investigations in Collective Form.* Saint Louis: Washington University St. Louis, 1964. p. 28. Maki describe el stoep, ese espacio entre la casa y la calle propio de la ciudad holandesa, citando el artículo de Rasmussen "The Dutch Contribution".

18. Tzonis, Alexander; Lefaivre, Liane: "Beyond Monuments, Beyond Zip–a–tone. Shadrach Woods's Berlin Free University, a Humanist Architecture". En Le Carré Bleu nº 4. 40 years *Carré Bleu*. Helsinki, 1998. p. 36. Hacen referencia a esta valoración del espacio flexible por parte de Shadrach Woods.

dio desarrollado en este texto: una sociedad en cambio permanente requiere de sistemas de generación de forma urbana abiertos, flexibles, anticipatorios y posibilistas, que configuren un nuevo espacio urbano–arquitectónico propiedad de todos y capaz de soportar la acción individual, que responda a la escala intermedia y a la multitud de matices entre la arquitectura–objeto y la ciudad.

La presencia y necesaria investigación en las nuevas técnicas constructivas

"Comprender y utilizar las posibilidades que ofrece la tecnología de lo desechable, crear un nuevo tipo de entorno regido por ciclos diferentes de cambio para funciones diferentes […] *¿Acaso un cobertizo −un tejado sobre pilares abierto− es algo también misterioso? ¿Es ese evento misterioso porque lo vemos como un templo o porque sentimos que cuando está lleno es un bloque construido, sólido, masivo, y de repente un vacío, que anticipa a su vez la masa?"* [19].

Existe en el trabajo de los Smithson una curiosa actitud de afinidad hacia lo arcaico o, de modo más preciso, hacia la inmediatez cruda de la construcción. Sus experiencias con nuevos materiales nos hablan de una experiencia constructiva intensa como herramienta para generar espacio, y de lo inmediato de su percepción del acto mismo de habitar, envuelto en una piel, como el pabellón *Upper Lawn*[20]. Esta actitud de afinidad hacia lo primario está presente en este texto y también en "El Espacio Intermedio". En los años sucesivos se extiende este interés por las técnicas de construcción tradicionales como esencia de la generación de forma colectiva, de agrupaciones complejas. Fumihiko Maki en *Investigations in Collective Form* y Bernard Rudofsky en *Architecture without Architects*, ambos textos de 1964, exploran las condiciones de lo vernáculo para construir sistemas complejos de asociación.

La relación entre construcción y espacio intermedio se desarrolla en torno a lo esencial de los planteamientos, *la sustancia* de una construcción sencilla en relación con la condición cambiante de su entorno: *Porque después de todo, la sustancia de una casa o de una oficina rara vez es retirada, quedando solamente la cubierta, con el aire debajo y el paisaje con el cielo detrás. ¿O acaso sentimos hacia el cobertizo lo mismo que sentimos hacia la renovación de un árbol a través de las estaciones?".* La esencia del simple cobertizo está presente en el pabellón *Upper Lawn*, construido prácticamente con sus propias manos: "*perfecto cuando tiene hoja −masa− en verano, y perfecto con el aire atravesado por las ramas en invierno. Especialmente perfecto si sentimos el invierno y el vacío como algo que limpia y la primavera como una renovación milagrosa que sucede cada año. Puede ser que un cobertizo sea algo así"*[21].

La reconsideración global de los problemas desde los modos de habitar

"Establecer soluciones que no vayan en detrimento de la salud mental y del bienestar. La legislación y las distribuciones del pasado buscaban un incremento de la higiene. En países de más alto nivel de vida esto ya no es un problema. Los criterios han de buscarse en las situaciones medioambientales más preocupantes: nivel de ruidos, contaminación, superpoblación, presión y aceleración…, todas estas exigencias han de ser hechas sobre el individuo al habitar la sociedad y acumular forma construida"[22].

La fuerte re–ideologización que tiene lugar en la segunda mitad de la década de 1960 presenta una situación insostenible en la manera de habitar la ciudad

19. Smithson, Alison y Peter: *Statement of problems regarded as central to architecture in the present situation*, Architectural Archives of the University of Pennsylvania, 1959, Louis I. Kahn Collection.

20. Como ejemplo de estas herramientas de trabajo pueden citarse el pabellón Upper Lawn y la Casa del Futuro, ambos experimentos de técnicas constructivas que los Smithson ensayan casi como si se tratara de un laboratorio privado. Ambos proyectos han sido documentados y analizados en estudios previos exhaustivos que los analizan y documentan. Cfr. Lapuerta, José María, "Casas de Maestros". En *AV Monografías*. n. 132. Madrid 2008; y Van den Heuvel, Dirk; Smithson, Alison y Peter; Risselada, Max; *From the House of the Future to the House of Today*. Rotterdam: 010 Publishers, 2004.

21. Smithson, Alison y Peter: "The Space Between". En *Oppositions*. Octubre, 1974. Nueva York: Insitute for Architecture and Urban Studies. 1974, p. 78.

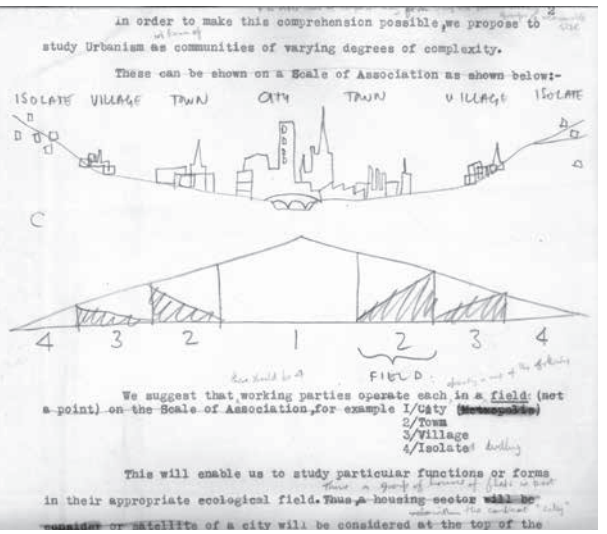
22. Smithson, Alison y Peter: *Statement of problems regarded as central to architecture in the present situation*, Architectural Archives of the University of Pennsylvania, 1959, Louis I. Kahn Collection.

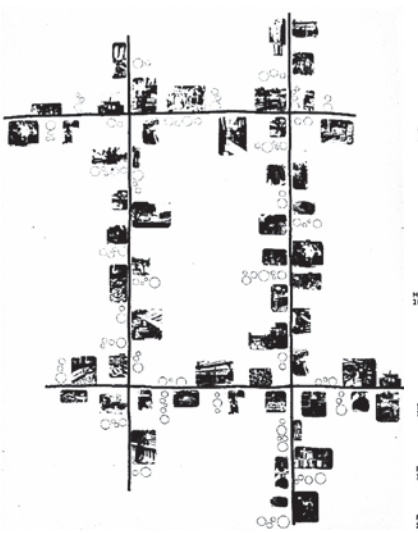
9. Alison y Peter Smithson, Valley Section, reinterpretando la sección de Patrick Gueddes, The Doorn Manifesto, 1954.

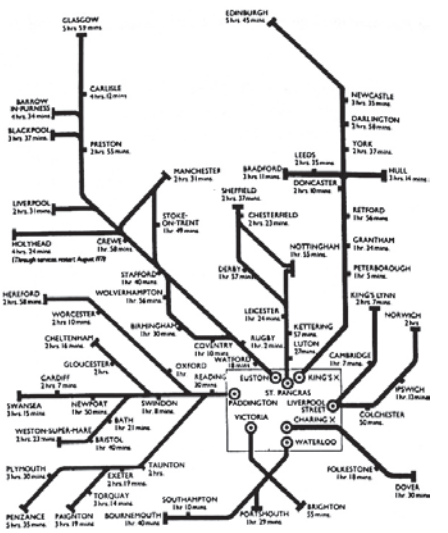
10. Shadrach Woods, British Rail Map, 1975.

11. Shadrach Woods, Web of activities, 1975.

12. Alison y Peter Smithson, The Economist Building. Fotomontajes hechos por George Kasabow, 1963.







9 10 11

heredada por una sociedad en estado de emergencia, que se adapta con dificultad a las dinámicas antiguas y pausadas de la ciudad. La necesidad de actualizar, como expresan los Smithson, las consideraciones mínimas de confort, pasa por restablecer la conexión entre la sociedad y la ciudad que la aloja desde esos *modos de habitar*. De nuevo, la demanda de estructuras flexibles, capaces de dotar de unos estándares adecuados al hecho urbano para que el usuario lo habite según sus necesidades, parece estar presente en propuestas paradigmáticas de ese período, como *Web*[23], de Candilis, Jossic y Woods, una suerte de infraestructura cuya *"esencia es la organización"*[24] de todo aquello necesario para que pueda darse la vida ciudadana.

Las escalas de asociación

"Desarrollar una estética adecuada a las técnicas mecanizadas de construcción y a las escalas de las operaciones"[25].

Podemos señalar que para los Smithson todo es ciudad, desde una vivienda aislada perdida en los suburbios, hasta los edificios de oficinas del centro de la misma. En este panorama aparece la escala doméstica, pero también la gran escala y las infraestructuras. Podemos ver ejemplificada esta secuencia escalar de las operaciones urbanas en la Valley Section, reinterpretación que los Smithson realizan del trabajo de Patrick Gueddes (figura 9). Este enfoque está muy presente también en las propuestas de otros miembros del Team X, para los que el entendimiento de la ciudad requiere necesariamente de un trabajo escalar que maneje por igual

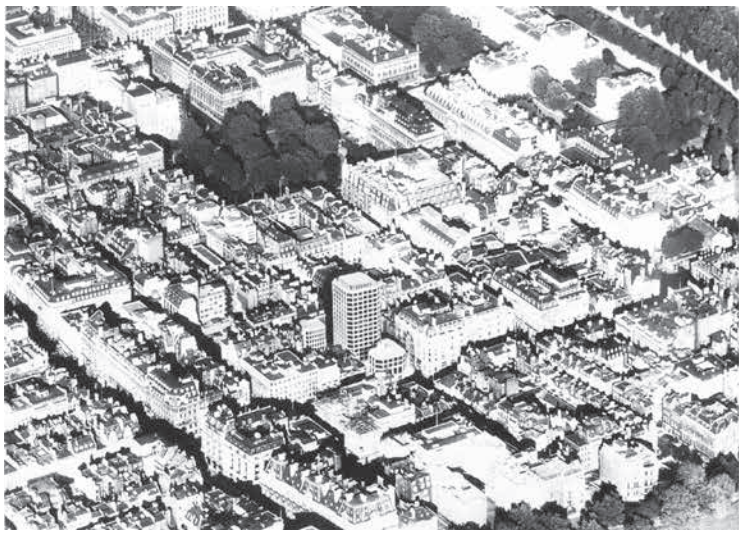
las condiciones de lo doméstico y de lo infraestructural (figuras 10 y 11). El concepto de espacio intermedio favorece este acercamiento múltiple a las escalas de asociación.

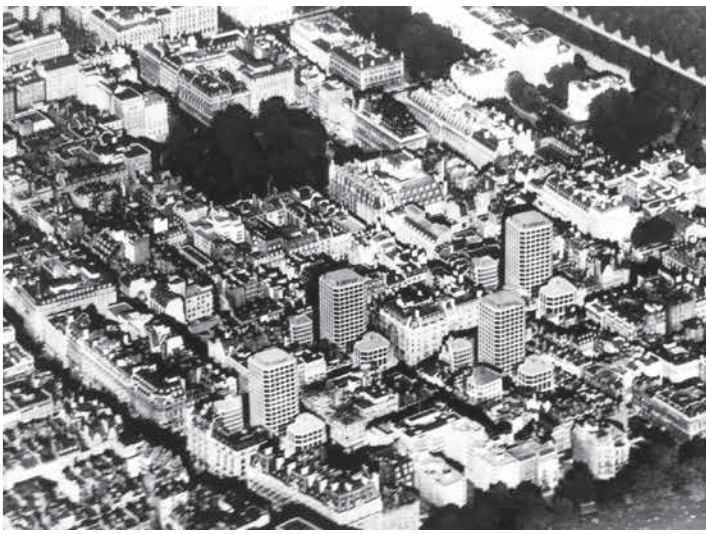
Especialmente significativo respecto a esta cuestión de las múltiples escalas de asociación, resulta el proyecto de Alison y Peter Smithson para la sede de *The Economist* en Londres (1963), y la generación de la pequeña plaza que articula, a modo de manifiesto, la intervención con el contexto georgiano y la contemporaneidad requerida por el uso de las oficinas del semanario. Todas las escalas de asociación, todas las escalas de intervención, se agrupan en torno al espacio intermedio entre usuario, edificio y ciudad (figura 12).

23. Woods, Shadrach : "Web". En Le Carré Bleu nº3, 1962. Helsinki. 1962.

24. Woods, Shadrach: The Man in the Street. A polemic on urbanism. Londres: Penguin Books, 1975.

25. Smithson, Alison y Peter: *Statement of problems regarded as central to architecture in the present situation*, Architectural Archives of the University of Pennsylvania, 1959, Louis I. Kahn Collection.





12

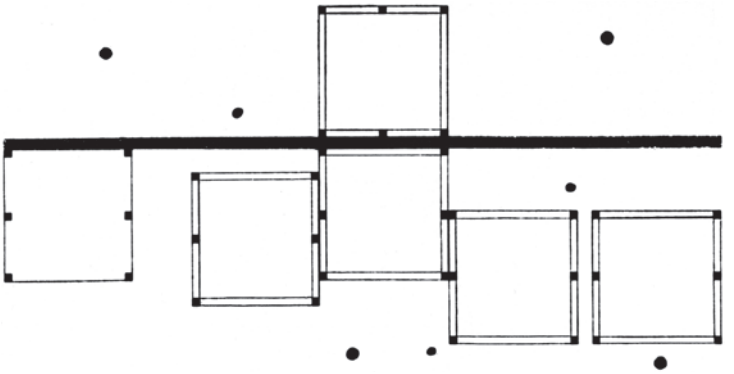
OPPOSITIONS 1974 (II)

"*Statement of problems…"* puede considerarse un texto de importancia capital para iluminar un capítulo relativamente reciente de la historia de la arquitectura, pero, más si cabe, para entender en un sentido profundo la imbricación de las ideas planteadas entonces por Alison y Peter Smithson y que han sido con el tiempo asumidas, aceptadas y desarrolladas –consciente o inconscientemente– por el torrente de la cultura arquitectónica contemporánea, iluminando de alguna manera nuestro presente. Llegados a este punto, podemos volver la vista al comienzo de este artículo y entender el contexto y las connotaciones profundas del texto de los Smithson sobre *El Espacio Intermedio* que, en 1974 aparecía en Oppositions, con el comenzábamos este viaje al origen del Team X.

"The Space Between" es un texto intenso cargado de todas estas referencias que durante más de veinte años fueron cocinándose en el imaginario de los Smithson y sus compañeros de viaje. Frente al leguaje propio del manifiesto que destilaba "S*tatement of problems…",* el espacio intermedio aparece ahora como un concepto reposado, que se sustenta no ya en urgentes cambios necesarios sino en la poética de los cambios ya iniciados. Las referencias más íntimas se mezclan con el homenaje debido a Kahn, y es en su obra en la que los autores encuentran las resonancias adecuadas. Los Smithson hablan del misterio como de una realidad integrante y necesaria de la arquitectura, y de ese aire vacío, cargado de misterio, que irradia una energía que se dirige hacia el interior y hacia el exterior. De esa energía participan los espacios intermedios, esos que a veces "simplemente no están", pues el juego que establecen se desarrolla en torno a esos vacíos, como en el caso de Kahn:

"Volviendo a aquellas formas arquitectónicas que capturan el aire vacío –dejando de lado el 'faery ring'[26] *y Stonehenge– la potencia de los grupos de columnas a través de las cuales uno ve el cielo, o el paisaje que hay detrás* […] *es enteramente diferente comparado con el anillo completo de columnas de Paestum o Segesta. Somos conscientes al mismo tiempo del aire misterioso que se encierra en el interior del anillo. De manera diferente a Kahn nosotros no dudaríamos en entrar, aunque sabemos que cuando pasamos entre las columnas nos adentramos en un lugar misterioso y solemne.* […] *Pero, ¿cómo vemos la casa de Kahn, con pilares de ladrillo similar a un cobertizo? ¿Por qué nos parecía (no sólo a nosotros) algo tan emocionante cuando apenas había sido*

26. El 'faery ring', que se puede traducir literalmente como 'anillo encantado' es un conjunto de hongos y troncos que aparecen en círculo naturalmente en el bosque y desarrollan un sistema común de sustento. A este fenómeno han prestado especial atención algunos artistas contemporáneos, como Richard Long.



13. Louis I. Kahn, Casa De Vore, planta, 1954-55.

13

dibujada? ¿Acaso la entendíamos como un templo, y el templo como vacío, y el vacío como cobertizo, y el cobertizo como árbol?"[27].

Los autores añaden que quizás este proyecto de Kahn –que todo parece indicar que es la *Casa De Vore*– es en el fondo, *"un marco en el que un propietario contemplativo* [puede] *acampar fuera confortablemente y apreciar la naturaleza, y moviendo sus pantallas ver las estrellas o la luna como un espectáculo fuera de sí mismo descubriendo en sí mismo otro espectáculo"*[28] (figura 13).

Tanto en el texto "El Espacio Intermedio" como en el documento que lo anticipa en 1959, los Smithson sacan a la luz nuevas herramientas para construir un nuevo tipo de ciudad. Estas herramientas aquí descritas –que tienen dimensiones escalares ampliamente diversas, de lo doméstico a lo infraestructural– nos hablan también de una nueva actitud ante los problemas. La frescura y la intensidad de esta mirada, como si se tratara de un juego, obliga a establecer nuevas reglas, nuevos parámetros y nuevos instrumentos proyectuales que construirán –pues siguen siendo plenamente vigentes– nuestra contemporaneidad. El Espacio Intermedio es un ámbito de trabajo que abre nuevas cotas de libertad y traza nuevos caminos aún hoy vigentes que deberían ser mirados con atención.

La noción de espacio intermedio forma parte del origen mismo del Team X. La necesidad manifiesta de un espacio no reglado, abierto y flexible que pudiera dar cabida a enfoques y juegos no ortodoxos sobre la construcción de la ciudad reside en la esencia de las reuniones del 'Nuevo CIAM'. Tal y como señalaría Peter Smithson en un texto escrito en Ankara, el proceso de formación del Team X, que ocupó una gran parte de su vida profesional, se asemejaba a un juego, uno más de aquellos que rondaban su pensamiento y su producción, y que de alguna manera respondía a aquella pregunta, *"¿dónde juegan los niños?"*.

"Un fragmento de un programa de televisión infantil, en un patio de recreo, me trae a la mente las reuniones del Team X:
todos los niños juegan por sí mismos, concentrados en su propia interioridad,
cada uno en su juego privado
un niño pequeño se coloca sobre unos patines y se tambalea,
cayendo frecuentemente
el pequeño recorre su camino alrededor de un borde, de soporte a soporte,
de repente es visto por otro niño que le tiende el extremo de una cuerda y tira de él
otros niños se unen para tirar juntos
ven que es posible hacer algo si unen sus esfuerzos,
tiran seis o siete de ellos de la cuerda,
el niño que estaba sobre los patines a punto de caerse se logra levantar
de repente el juego se interrumpe: todos dejan de tirar de la cuerda
cada uno continúa su juego privado..."[29]. ■

nota de autor 1: Los autores quieren hacer explícito el reconocimiento a Juan Cabello Arribas, y a sus muchas sugerencias y contribuciones, además de compartir para este texto su participación en las "BUNK Sessions" del ICA de Londres en 2012 y 2013 y la conferencia inaugural en la Whitechapel Art Gallery: "This is Tomorrow. Re-Constructing the Experience of the Future" (2010). Sin ellas este texto no podría contextualizarse en el presente. La presente convocatoria de PPA hacía imposible su colaboración dada su actual residencia en Sao Paulo (desde 2010). A él y a su generosa energía creativa van dedicadas estas líneas.

nota de autor 2: Todas las traducciones realizadas de los textos no publicados en castellano han sido realizadas por los autores de este escrito.

27. Smithson, Alison y Peter: "The Space Between", op. cit., p. 78.

28. Ibídem, p. 78.

29. Smithson, Peter. Ankara, Abril, 1989. En Smithson Alison (Ed.): *Team 10 Meetings*. Nueva York: Rizzoli, 1991, p. 146.

Bibliografía:

Cabello Arribas, Juan. *Ensamblaje. Desde la filmina de Patio & Pabellón.* Director: Antonio Juárez Chicote. Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 2010.

Dorner, Alexander, *The way beyond 'Art': The work of Herbert Bayer*. Nueva York: Wittenborn, Schultz Inc., 1947. PMid: 20295656

Frampton, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Londres: Thames and Hudson, 1992.

Lapuerta, José María, "Casas de Maestros". En *AV Monografías*. n. 132. Madrid 2008.

Massey, Anne, *The Independent Group: Modernism and Mass Culture in Britain 1945 -1959*. Manchester: Manchester University Press, 1995.

Maki, Fumihiko: "Linkage in Collective Form". En *Investigations in Collective Form*. Saint Louis: Washington University St. Louis, 1964.

Sant'Elia, Antonio: *Manifesto of Futurist Architecture*. Milán, 1914.

Smithson, Alison y Peter: *Alison y Peter Smithson: Ideas, Realizaciones*. Buenos Aires. Cuadernos Summa-Visión, 1968.

Smithson, Alison y Peter, "Mobility". En *Architectural Design*. Octubre, 1958, Londres. Citado en *Ordinariness and Light. Urban theories 1952-1960 and their application in a building Project 1963-1970*.

Smithson, Alison y Peter: *Statement of problems regarded as central to architecture in the present situation*, Architectural Archives of the University of Pennsylvania, 1959, Louis I. Kahn Collection.

Smithson Alison (Ed.): *Team 10 Meetings*. Nueva York: Rizzoli, 1991, p. 146.

Smithson, Alison y Peter: "The Built World: Urban Re-Identification". En *Smithson, Alison y Peter: Ordinariness and Light. Urban Theories 1952-1960 and Their Application on a Building Project, 1963-1970*. Cambridge: The MIT Press, 1970.

Smithson, Alison y Peter: "The Space Between". En *Oppositions*. Octubre, 1974. Nueva York: Insitute for Architecture and Urban Studies. 1974.

Smithson, Alison y Peter: *Without Rethoric. An Architectural Aesthetic 1955-1972*. Cambridge: The MIT Press, 1974.

Tzonis, Alexander; Lefaivre, Liane: "Beyond Monuments, Beyond Zip-a-tone. Shadrach Woods's Berlin Free University, a Humanist Architecture". En Le Carré Bleu nº 4. 40 years Carré Bleu. Helsinki, 1998.

Woods, Shadrach : "Web". En *Le Carré Bleu* nº3, 1962. Helsinki, 1962.

Woods, Shadrach: *The Man in the Street. A polemic on urbanism*. Londres: Penguin Books, 1975, p 93.

Antonio Juárez Chicote (Madrid, 1966), doctor arquitecto y profesor asociado (ETSAM, 1998). Profesor Titular (DPA, ETSAM) desde 2001. Profesor invitado en las Universidades de Columbia, Puerto Rico, Puebla, West Sydney y Oporto. Premio de Arquitectura, Urbanismo y Obra Pública del Ayuntamiento de Madrid (2001) y 1ª Mención en el Concurso Arquithesis (Fundación Caja de Arquitectos). Autor de los libros "El universo imaginario de Louis I. Kahn" (Arquia, 2006), "Exploración con la materia" (Lampreave, 2010) y "Matterscapes" (Mairea, 2013). Su obra como arquitecto ha sido expuesta en las muestras "Europan" (3, 5 y 8), "Madrid 100% Arquitectura" (2009 y 2011), en el Museo Español de Arte Contemporáneo y en la Bienal de Venecia. Profesor Coordinador del Grupo de Innovación Educativa (UPM): "Recursos para la Docencia del Proyecto de Arquitectura (TRLab)". Ha publicado también en *Perspecta*, *The Yale Architectural Journal*, *Form Technique*, *Content* (West Sydney University) y *Precis* (Columbia University).

Fernando Rodríguez Ramírez (Albacete, 1977), arquitecto por la ETSAM (2003), Profesor Asociado del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la misma escuela desde 2010. Profesor de Design Studio en IE University (Madrid-Segovia) desde 2010, ha sido Gästkritik en la TU Berlin en 2001. Ha publicado artículos en las revistas "Sociedad y Utopía" y "CIRCO", y coeditor los libros "Matterscapes" (Mairea, 2013) y "Uncharted" (Actar 2014). Su trabajo en FRPO Rodriguez & Oriol ha seleccionado para la V Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo (2006), la IX Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo (2007), los Premios de Arquitectura y Urbanismo del Ayuntamiento de Madrid (2008), el premio Europe 40 Under 40 del Chicago Atheneum (2010) y el premio Architectural Record Design Vanguard (2012). Su trabajo ha sido publicado en *Detail*, *Bauwelt*, *Architectural Record*, *Arquitectura*, *Arquitectura Viva* y *Tectónica*.

PENSAMIENTOS COMPARTIDOS. ALDO VAN EYCK, EL GRUPO COBRA Y EL ARTE

SHARED THOUGHTS. ALDO VAN EYCK, THE COBRA GROUP, AND ART

Esther Mayoral Campa

RESUMEN El periodo inmediatamente posterior a la II Guerra Mundial es uno de los episodios más interesantes desde el punto de vista cultural del siglo XX, un momento vivido por muchos de los intelectuales europeos coetáneos a esta época como un punto de inflexión, una oportunidad para repensar el mundo, para comenzar de nuevo tras el cataclismo bélico. En ese contexto comienza su andadura como arquitecto Aldo van Eyck, así como su colaboración con el breve, pero intenso, movimiento Cobra, grupo esencial para comprender el panorama cultural europeo de posguerra y una de las últimas vanguardias del siglo XX. Este artículo explora la vinculación del arquitecto holandés Aldo van Eyck con el mundo del arte. Una relación poliédrica, parte esencial de su discurso, que engloba su formación cultural, sus relaciones de amistad, su pensamiento crítico y su obra. En esa correlación entre la arquitectura y las artes será determinante la vinculación del arquitecto con Cobra, con el que compartirá una mirada común sobre la realidad, una relación compleja con líneas de investigación comunes, escritos, exposiciones y trabajos compartidos. A todo ello se suma la aportación fundamental que supone un trasvase de valores constantes entre la arquitectura y el mundo del arte, que caracterizó la relación entre el arquitecto y los miembros del grupo.
PALABRAS CLAVE Cobra; Aldo van Eyck, vanguardias; arte; arquitectura; umbrales.

SUMMARY The period immediately subsequent to the Second World War is one of the most interesting episodes of the 20th century from the cultural point of view. It was a time of reflection for many contemporary European intellectuals, an opportunity to rethink the world, to begin again after the cataclysm of war. It was in this context that Aldo van Eyck began his career as an architect, as well as his collaboration with the short-lived, but intense, Cobra Movement, a group essential for understanding the post-war European cultural panorama and one of the last avant-gardes of the 20th century. This article explores the involvement of the Dutch architect, Aldo van Eyck, with the world of art. A multi-faceted relationship, an essential part of his discourse, which encompasses his cultural formation, his friendships, his critical thought, and his work. The involvement of the architect with Cobra would be a determinant in that correlation between architecture and the arts. It was a group with which he would share a common view of reality, a complex relationship with common lines of research, shared writings, exhibitions and works. To this is added the fundamental contribution of the transfer of constant values between architecture and the world of art, which characterised the relationship between the architect and the members of the group.
KEY WORDS Cobra; Aldo van Eyck; avant-gardes; art; architecture; beginnings.

Persona de contacto/Corresponding autor: esthermc@us.es. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.

Proyecto, Progreso, Arquitectura. **N11** "Arquitecturas en común". Noviembre 2014. Universidad de Sevilla. ISSN 2171-6897 / ISSNe 2173-1616 / 21-02-2014 recepción-aceptación 12-09-2014. DOI: http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2014.i11.05

La espiral de destrucción y violencia que desencadena la II Guerra Mundial llevó a numerosos grupos de intelectuales y artistas a cuestionarse un modelo social, económico y cultural que la contienda bélica había mostrado como fracasado. Un modelo basado en el pensamiento racional, en una concepción del tiempo lineal, polarizado por un pasado de una densidad imposible y un futuro lanzado hacia una idea de progreso, donde la condición humana apenas tenía cabida. Este momento de profunda crisis de identidad sería el caldo de cultivo para una serie de movimientos culturales de gran activismo intelectual y enorme influencia hasta nuestros días, que ponían en cuestión, desde diferentes disciplinas, los valores hasta ese momento establecidos.

En ese contexto surge la figura del arquitecto Aldo van Eyck cuya actividad creativa abarca una prolífica producción teórica, así como la pertenencia a casi todos los movimientos culturales relevantes en el periodo de posguerra en el ámbito centro europeo: los 8 de Holanda, los CIAM, el Team X o el grupo Cobra. En su extensa producción arquitectónica, se ensayan cada una de sus propuestas formuladas a nivel teórico. Una tarea editorial muy activa en la revista Forum entre 1959 y 1963, así como su labor docente en el Politécnico de Delft desde 1966 hasta 1985, harán que su influencia trascienda su contexto histórico, ejerciendo de puente entre los primeros movimientos de vanguardia y una nueva tradición moderna encarnada por el *Estructuralismo* holandés, donde arquitectos como Herman Hertzberger darán continuidad a su pensamiento y su obra.

Este artículo explora la vinculación del arquitecto holandés Aldo van Eyck con el mundo del arte, una relación que tiene múltiples puntos de vista y diversos ámbitos de estudio. A partir de proyectos que a distintas escalas relacionan arte y arquitectura, se realiza un recorrido por aquellos temas transversales y comunes de su ideario, que abarcarán su formación personal y cultural, su pensamiento crítico y su obra, sus relaciones con artistas, principalmente con el grupo Cobra[1]. Una perspectiva común sobre la realidad y una serie de trabajos, donde se mezclan ideas, obra y vida. Una posición ideológica que busca espacios intermedios donde reconciliar la compleja y parcial visión de una parte predominante de la cultura contemporánea.

1. El grupo Cobra es un movimiento artístico que se desarrolla tras la II Guerra Mundial, en un breve pero intenso periodo de tiempo 1948–1951. El nombre de Cobra es el acrónimo de las tres ciudades de los artistas que formaron el grupo: Copenhague, Bruselas y Ámsterdam. Sus tres principales mentores fueron: el pintor y filósofo danés Asger Jorn, el poeta y calígrafo belga Christian Dotremont y el pintor holandés Constant Nieuwenhuys. Su filosofía de corte marxista consiguió una unión de carácter internacional, rara vez tan clara en un movimiento vanguardista. El grupo sirvió como plataforma para el lanzamiento individual de sus miembros. Christian Dotremont, secretario general del movimiento serviría desde la disolución como enlace entre los demás miembros. Sus ideas influenciaron la Internacional Situacionista, y han tenido una enorme repercusión en todos los movimientos culturales alternativos. Stokvis, Willemijn: *Cobra. Movimiento artístico internacional de la segunda postguerra*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., 1987, p.7.

1. The Purple-Blue Room, pintura de Constant Nieuwenhuys, Museo Stedelijk, Ámsterdam 1952.
2. The Cube Project. Aldo van Eyck, Ton Bruynel. Museo Stedelijk, Ámsterdam 1971.

LA *NUEVA REALIDAD* Y LA BÚSQUEDA DE UN ESPACIO COMÚN CON LAS ARTES. *PURPLE–BLUE ROOM Y THE CUBE PROJECT*

Para Van Eyck contactar con Cobra supone poner en práctica parte de su pensamiento relativo a la colaboración entre las artes. Tanto el grupo Cobra, como el arquitecto Aldo van Eyck se inscriben en aquellos movimientos que rechazan la visión racional de la cultura que había caracterizado a Occidente. En esa necesidad de partir de cero, de regenerar las formas de expresión artísticas y de encontrar un nuevo lenguaje, de crear una *nueva realidad*, Van Eyck y Cobra hallan líneas comunes de investigación, que se caracterizan por una huida desde lo racional a lo emocional.

En 1952 Van Eyck diseña junto al artista Cobra Constant Nieuwenhuys la *Purple–Blue Room,* veinte años más tarde realizará *The Cube Project* instalación proyectada en colaboración con los artistas Carel Visser y Ton Bruynel en 1971. Proyectos exhibidos en el Museo Stedelijk de Ámsterdam. Ambos trabajos recogen parte de los principios expresados en el artículo del arquitecto *Sobre la cooperación entre las artes*[2]. Como ideas principales del artículo podemos destacar su afirmación de que el arte verdadero siempre nace de la subjetividad, ya sea individual o colectiva. Si no es capaz de ser subjetivo, de implicar lo emocional, el arte se transforma en algo puramente decorativo. Cada uno de los proyectos analizados hace una apuesta por esa idea, construyendo su mundo de significados a través de la experiencia subjetiva del espectador.

Como si de un truco de magia se tratara, *Purple–Blue Room* (figura 1) construye una habitación entrelazando la dos mitades de un cubo, a cada una se le asigna un color diferente, morado intenso y azul respectivamente, la composición se termina de construir con una pintura de Constant en una de las paredes y una poesía de Lucebert. Constant y Van Eyck proponen un juego, invertir la relación entre pintura y espacio. La forma de utilizar el color en la instalación produce el efecto de aplanar visualmente el espacio, haciendo el recorrido inverso al que hace la pintura. Van Eyck cree en la necesidad de aumentar la capacidad plástica de la arquitectura y las otras artes, pero desde la propia disciplina. Para él no hay ámbitos explícitamente ligados a cada una de las artes, rechaza que el dominio del espacio pertenezca a la arquitectura, el del color a la pintura o el sonido a la música. En ese sentido, esta instalación apuesta por una cooperación entre color y espacio desde su inicio. Proponen una concepción espacial del color que lo supere como elemento decorativo, construyendo una nueva disciplina mixta donde color y espacio sean una realidad única, un instrumento capaz de humanizar el contexto y de reconocer la verdadera naturaleza del espacio, como defienden en su manifiesto *Spatial Colorism*[3].

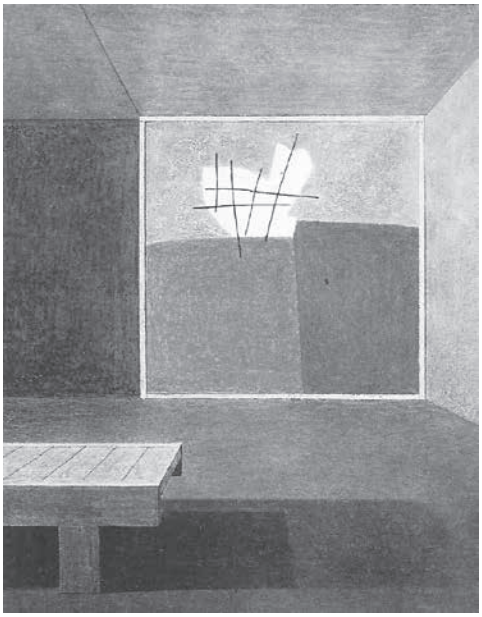
En el caso de *The Cube Project* (figura 2) la experimentación espacial tiene como alter ego al sonido. Se trata de una habitación de unos 10 m^2, con paredes forradas con planchas de acero oscuro y el suelo de arena. Los límites verticales del espacio no llegan a tocarse en las esquinas, aprovechando esas fisuras para introducir una luz indirecta que acentúa la condición abstracta del mismo. Cuatro cubos de diferentes tamaños se disponen en él. De nuevo un truco, unos elementos ocultos hacen vibrar las piezas, cuyo sonido queda recogido en una grabación. Esas grabaciones se mezclan hasta conseguir estructuras sonoras complejas, que el visitante puede manipular a su antojo. Si la *Purple–Blue Room* proponía el binomio color–forma como realidad indisoluble[4], aquí la materia y la forma son las que condicionan al sonido, convirtiendo la instalación en una especie de *sonido espacial*.

La colaboración con artistas de otras disciplinas, la creación de una obra difícil de clasificar dentro de la arquitectura, el valor que se le atribuye al observador,

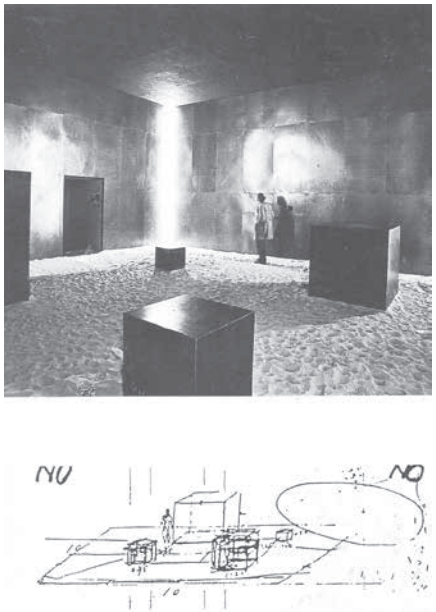
2. Este texto fue escrito por Van Eyck en junio de 1955 en preparación para su participación en una mesa redonda con Constant y Gerrit Rielveld, con motivo de la exposición Arquitectura y artes plásticas, que tuvo lugar en el Stedelijk Museum. Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis: *Aldo van Eyck. Writing*s. Collected Articles and Other Writings 1947–1998. Ámsterdam. Sun Publishers, 2008, pp.124–126.

3. Manifiesto escrito en colaboración con Constant en 1953. Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis: op. cit. supra, nota 2, pp. 96–97.

4. En alusión a la explicación desarrollada en el citado manifiesto "*El color es más que el color de la forma y la forma es más que la forma del color. Así que una concepción espacial del color implica más que el uso del color en la creación de efectos espaciales arquitectónicos. La unidad absoluta de la forma y el color, es decir el uso puramente plástico de color, toma el arquitecto en el dominio de la pintura*". Ídem.



1



2

como parte activa de la intervención, son características enunciadas aquí de forma abstracta. Estas se verán reforzadas en otros proyectos de Van Eyck con estrategias siempre vinculadas a la experimentación del espacio, a lo subjetivo y a la figura del usuario como elemento determinante en la configuración del mismo.

COBRA, ALDO VAN EYCK Y LOS NIÑOS. LOS PLAYGROUNDS DE ÁMSTERDAM O LA CRÍTICA A LA CIUDAD RACIONAL

Cuando los artistas Cobra aparecen en escena hacia 1948, enseguida son apoyados por Aldo van Eyck, que reconoce en su trabajo una conexión directa con los artistas de las primeras vanguardias. Aunque Van Eyck nunca perteneció al grupo, su relación con sus miembros fue muy estrecha, sobre todo con el grupo de artistas holandeses de Cobra: Appel, Corneille y Constant. Su cooperación fue intensa a nivel conceptual y artístico. El planteamiento radical, colectivo y multidisciplinar de Cobra conectó con la sensibilidad de Van Eyck. La atracción fue mutua y el arquitecto ejerció como agitador cultural con una notable influencia sobre el grupo.

Al igual que Van Eyck los artistas Cobra establecen una fuerte complicidad con los artistas del *Great Gang*[5], compartiendo con ellos la inquietud por construir una *nueva realidad* a través de un nuevo lenguaje. Esa búsqueda encuentra respuesta en las culturas alejadas de la tradición occidental. Sociedades que no habían tenido contacto con Occidente y que el matrimonio Van Eyck descubre en los sucesivos viajes que realizan al norte y el interior de África con los miembros de Cobra.

Pero la principal fuente de inspiración, tanto de Cobra como de Aldo van Eyck, es una búsqueda que se instala en el interior del hombre, en su subconsciente, una forma de arte que tiene en la espontaneidad de disminuidos psíquicos y de los niños, su fuente de inspiración.

El tema transversal de la infancia presente en la obra de Aldo van Eyck al igual que en la de los artistas Cobra, se erige en motor de búsqueda de un desconocido lenguaje artístico, una nueva forma de mirar que encuentra referentes claros en artistas de las primeras vanguardias como Paul Klee, Picasso o Miró. Sin embargo, Klee será el principal referente del movimiento, como muestra la exposición realizada por el Centro Paul Klee de Berna en 2011 *Klee and Cobra: Child´s Play*. Los artistas del grupo Cobra encuentran en Klee a un creador de una sencillez extrema, con una propensión natural a la fantasía y a la transgresión de lo normativo, alguien que olvida lo que conoce para transformarse de nuevo en niño[6].

Para todos ellos lo infantil no solo representa la pureza o la inocencia, sino también una sinceridad capaz de expresar con crudeza lo peor del hombre, un instrumento para emitir un juicio implacable sobre la sociedad de su tiempo. Como el cuadro de Constant *War I* o el contro-

5. Nombre que utiliza Aldo van Eyck para referirse a los artistas que desde principio del siglo XX están rompiendo con los valores establecidos por la sociedad burguesa, Joyce, Schoenberg, Picasso, Brancusi, Klee, Schwitters, etc. Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis: op. cit. supra, nota 2, p.13.

6. Baumgartner, Michael; Fineberg, Jonathan; Fuchs, Rudi. *Klee and Cobra: Child´s Play*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011.

3

3. Questioning Children, mural de Karel Appel para la cafetería del Ayuntamiento de Ámsterdam, 1949.
4. Primera pintura colectiva de Cobra en la que participan adultos y niños. BregnerØd 1949.
5. Zeedijk Playground. Proyecto de Aldo van Eyck y pinturas murales de Joost van Rooijen. Ámsterdam 1955.

vertido mural de Karel Appel *Questioning Children,* cuya defensa por parte de Aldo van Eyck sirve como inicio de su relación con Cobra[7] (figura 3).

La revisión del papel del niño[8] en la sociedad será un tema recurrente a lo largo del siglo XX hasta nuestros días, como muestra la exposición *El siglo de los niños* celebrada en el MOMA de Nueva York en 2012. El cambio de paradigma sobre el niño hunde sus raíces en el siglo XIX, con una transformación procedente del mundo de la educación. Pedagogos como Pestalozzi, Froebel o Ellen Key inician una silenciosa e imparable revolución. Transforman la visión del mundo de los niños de su época, futuros protagonistas de los movimientos artísticos de vanguardia del siglo XX[9]. La exposición celebrada en Hamburgo en 1898 titulada *El niño como artista*[10]*,* supone el arranque de una puesta en valor de la capacidad del niño para ofrecer otra mirada sobre el mundo. Experiencias recogidas por la pintura, el cine, la literatura y la arquitectura en una transgresión constante entre el mundo de la infancia y el de los adultos. Una actitud que borra esos límites y que sitúa al niño en el centro de la acción, para analizar, descubrir, o transformar el entorno.

El interés de Van Eyck por el mundo infantil, por esa forma alternativa de mirar, no sólo proviene de su interés por los artistas de las primeras vanguardias, sino que hay que buscarlo en su propia niñez. La influencia de su familia es determinante en su forma de entender la vida, alejada de totalitarismos y polaridades. El interés de sus padres por la relación entre vida y arte será fundamental, ya que son ellos los que introducen a Van Eyck en otra forma de ver la realidad, opuesta a una asfixiante sociedad burguesa marcada por lo racional y lo religioso. Eligen una educación alternativa para su hijo en el King Alfred School, escuela vinculada a las nuevas corrientes pedagógicas de la *Escuela Activa* iniciada por Froebel. Un método pedagógico que considera a los niños no como seres inferiores, sino como parte imprescindible de la sociedad. Los educa en libertad, utilizando el juego como parte del aprendizaje, el arte como estímulo de la imaginación y la enseñanza al aire libre como instrumento para la inserción del niño en su entorno. Estas características del método educativo encuentran un trasunto en los futuros intereses del arquitecto y explican su inmediato entendimiento con los artistas de Cobra. Además, será la semilla de algunos de los temas que marcarán su trabajo teórico y arquitectónico: la infancia, como herramienta de lectura de la realidad a través de la imaginación, la espontaneidad y la libertad. El niño por su lenguaje esencial o como usuario central de su arquitectura. A esto se suma el interés por el espacio exterior, por lo intersticial, por la ambigüedad de los límites dentro fuera; así como la importancia del arte en la vida.

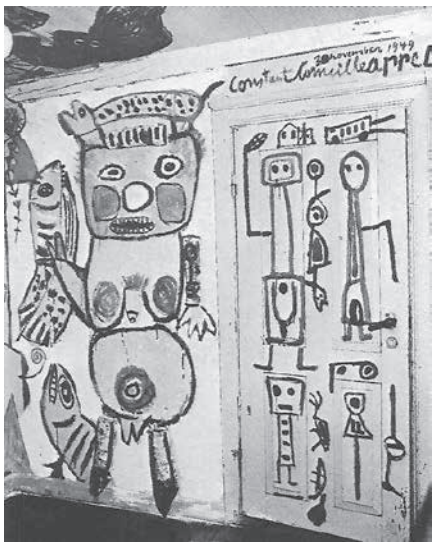
7. Aldo van Eyck se erige en uno de los principales defensores de Appel, cuando su mural Questioning Children, situado en la cafetería del ayuntamiento de Ámsterdam, es criticado por los usuarios de la cafetería y está a punto de ser sustituido, esa defensa está recogida en el artículo "An Appe(a)l to the Imagination" publicado en Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis: op. cit. supra, nota 2. p.62.

8 En el capítulo 1 se explican detenidamente los Playgrounds de Aldo van Eyck se hace un recorrido por las influencias sociológicas, psicológicas, arquitectónicas y artísticas, con multitud de referencias, del cambio de mirada sobre la figura del niño, sobre todo en el periodo de posguerra. Lefaivre, Liane; Tzonis, Alexander: *Aldo van Eyck. Humanist Rebel, In betweening in the Post War world*. Rotterdam: 010 Publisher,1999. p.58.

9. Idea defendida en el libro Brosterman, Norman: *Inventing Kindergarten*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1997.

10. Lupton, Ellen; J., Abbott Miller: *El ABC de las Bauhaus y la Teoría del diseño*. Méjico: Gustavo Gili, 1996, p. 19.

E. MAYORAL: "Pensamientos compartidos. Aldo van Eyck, el Grupo COBRA y el arte". **Proyecto, Progreso, Arquitectura**. Noviembre 2014. Universidad de Sevilla. ISSN 2171-6897 / ISSNe 2173-1616
DOI: http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2014.i11.05



4 5

Los artistas de Cobra y Aldo van Eyck no solo consideran la infancia como un lugar donde encontrar un lenguaje común. Los niños como individuos adquieren relevancia, convirtiéndose en vehículos para sus obras e incluso en parte de una metodología de trabajo. En el caso de Cobra esto se pone de manifiesto en una de sus primeras acciones colectivas junto a sus hijos: la transformación del interior de la casa en Bregnerød donde pasan el verano de 1949 (figura 4).

Esto también se evidencia en el texto *Constant and the abstracs*, escrito por Van Eyck para la inauguración de una exposición de Constant en Ámsterdam en 1951. El texto describe las sensaciones de Constant en París, haciendo una crítica a la abstracción y la impersonalidad de la ciudad, a través del tratamiento que reciben los niños: "*a ellos no les gustan los niños, por eso pintan abstracto*" [11]. Este comentario enlaza con las ideas de Van Eyck sobre los niños como vehículo de crítica del urbanismo funcionalista. Si Constant criticaba la abstracción como símbolo de un arte racional y anti espontáneo, para Van Eyck una ciudad que no está pensada para los niños no es una ciudad[12]. Este reproche al funcionalismo es una constante en el pensamiento teórico de Van Eyck, que desde su primera intervención en los CIAM 6 en Bridgwater[13], reclama la imaginación como única facultad capaz de dar forma a una nueva consciencia anti racionalista, valor a tener en cuenta en la ciudad.

Estas ideas se reflejan en numerosos proyectos de Van Eyck pero, quizás, el más sencillo y ambicioso en ese sentido sea el de los *Playgrounds* en Ámsterdam. El proyecto aborda la recuperación de espacios intersticiales de la ciudad de Ámsterdam, vacíos aparecidos tras el bombardeo de la ciudad en la II Guerra Mundial. Se trata de 730 intervenciones de escala muy pequeña, y con un programa de espacios de juego infantil, que tiene al niño como usuario principal. A través de un proyecto coral, el arquitecto consigue la transformación del espacio público, incorporando conceptos, como el valor de lo cotidiano y de lo pequeño. Toda la intervención se sustenta en una arquitectura apenas perceptible por unas marcas en el suelo, con un lenguaje primario de formas geométricas puras y donde también podemos encontrar colaboraciones interesantes como la realizada con el pintor Joost van Rooijen en el *Zeedijk Playground* realizado en 1955 (figura 5). Leves topografías que convierten la acción y no lo construido en motor de cambio del espacio y el juego en terapia urbana tras la guerra.

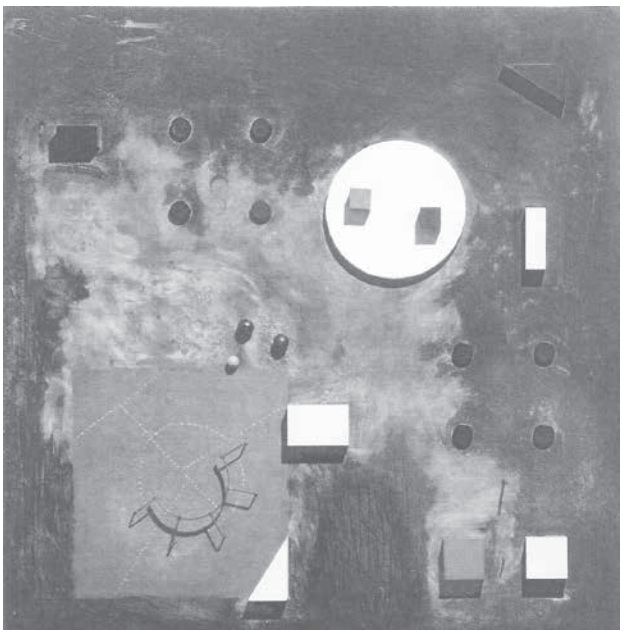
Esa idea de la transformación de la ciudad a través del juego, como crítica a la ciudad racional, será muy influyente para movimientos tan importantes como el Situacionismo. En ella se apoyan posteriores proyectos teóricos de Constant, como su diseño para un parque

11. Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis: op. cit. supra, nota 2, p. 64.

12. En referencia a la ciudad dice: "*Si no están pensadas para los niños tampoco están pensada para los ciudadanos. Si no las pensamos para los ciudadanos no son ciudades*". Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis: *Aldo van Eyck. Writings. The Child, the City and the Artist.* Ámsterdam: Sun, cop. 2008, p. 131

13. Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis: op. cit. supra, nota 2, p. 30.

6. Ambiance de jeu. Constant Nieuwenhuys, 1956
7. *Party Room* en el Orfanato de Ámsterdam, Aldo van Eyck 1955-60.
8. Exposición de Cobra, Museo Stedelijk, Ámsterdam 1949. Diseño Aldo van Eyck
9 Exposición Internacional de Arte Experimental. Palacio de Bellas Artes de Lieja, Bélgica 1951. Diseño expositivo Aldo van Eyck



6 7

Ambiance de jeu (figura 6) en 1956, donde se puede reconocer la conexión con los *Playgrounds* incluso a nivel formal; o en el proyecto *New Babylon*, propuesta de una ciudad nómada, donde el juego es una de las bases del urbanismo. Se establece, por tanto, un trasvase de valores a la inversa de lo habitual: desde la arquitectura, desde un proyecto real, los *Playgrounds*, se alimentará una de las propuestas utópicas más influyentes del siglo XX. La relevancia actual de estos proyectos se pone de manifiesto en su inclusión en la exposición *Playgrounds. Reinventar la plaza,* celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía durante el presente 2014.

Para Aldo van Eyck la figura del niño cierra un círculo, desde su propia infancia pasando por sus reflexiones sobre la ciudad, hasta la sensibilidad que destilan sus proyectos, donde el niño es la principal referencia en el espacio, en imágenes como las de la Escuela de Nagele o el orfanato de Ámsterdam (figura 7).

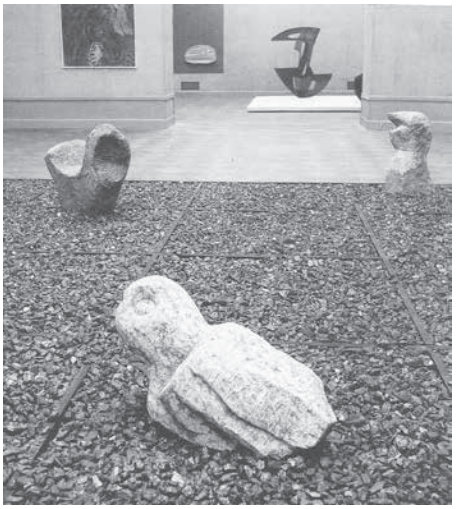
EL PENSAMIENTO INTERMEDIO Y EL TIEMPO CÍCLICO. LAS EXPOSICIONES DE COBRA, SHINKICHI TAJIRI Y EL PABELLÓN SONSBEEK, LUGARES DE ENCUENTRO ENTRE EL ARTE Y LA GENTE

Además de una clara influencia sobre los planteamientos del grupo Cobra, Aldo van Eyck realizó el diseño de alguna de sus exposiciones más importantes. Con esos trabajos se inicia otro campo de reflexión dentro de su obra, también relacionado con el arte. Una serie de proyectos que hablan de cómo mostrar el arte y cómo construir el espacio expositivo.

El primero de estos proyectos es el diseño de la exposición del grupo Cobra en el Museo Stedelijk de Ámsterdam en 1949 (figura 8). Aldo van Eyck establece un diseño basado en un patrón geométrico, con una alusión directa a la obra de Mondrian. Una estrategia contraria al espíritu imaginativo y espontáneo de Cobra, que busca resaltar ese carácter desde lo diametralmente opuesto. Esa aparente incoherencia entre el discurso expositivo y el contenido produce, sin embargo, el efecto de reforzar el trabajo de los artistas de Cobra.

La propuesta expositiva se basa en una idea transgresora, la de ligar conceptos antagónicos, tan presente en el pensamiento y obra de Aldo van Eyck. Si algo caracterizó su personalidad, fue la capacidad de buscar lo intermedio en el contexto cultural de la modernidad. Decía Susan Sontag que "*los dos polos de lo inconfundiblemente moderno son la nostalgia y la utopía*" [14] y Aldo van Eyck encontró la manera de reconciliar ambas polaridades, haciendo del pensamiento que conjuga extremos, parte esencial de su ideario y su obra, como podemos ver en el planteamiento de la exposición. Van Eyck defendía la necesidad de superar esa idea dual de la realidad. "*Los*

14. Sontag, Susan: *Contra la interpretación*. 7ªed. Mexico: Alfaguara, 1996, p. 15.



8 9

proyectos deben manifestar, en términos arquitectónicos, el deseo real de superar las polaridades que realmente no existen individuo–colectivo, material–emocional, permanencia–cambio, interior–exterior. No son dualidades ni polaridades. Este hecho debe ser expresado en cualquier planteamiento" [15]. Por tanto su aportación esencial a la arquitectura contemporánea es precisamente construir un pensamiento que recorre ese espacio intermedio entre dualidades[16], una idea que ensaya de forma constante en su obra, como en *Wheels of heaven*, en la que el valor de lo intermedio, la idea del espacio *entre*[17] polaridades invade todo el proyecto. En ese sentido, el diseño de la exposición construye una estructura argumental, una especie de tejido, de malla en la que se inserta la obra de Cobra y que nos permite establecer algunos paralelismos con obras más complejas del autor. Puede verse en el orfanato de Ámsterdam, donde la estructura general responde a un patrón geométrico, pero cuyas unidades espaciales, al igual que los cuadros de Cobra en la exposición, nos acercan al sugerente mundo de la infancia.

Para Van Eyck el contenido de la exposición y el espacio expositivo forman parte de un mismo proyecto: transformar toda la superficie que configura el espacio del museo en soporte de la exposición. Así, rompe con la idea del espacio y el objeto como realidades independientes. Los cuadros se sitúan suspendidos a diferentes alturas, algunos apoyados sobre el suelo, en otras ocasiones expuestos en horizontal, dialogando con esculturas, sobre las plataformas que colonizan el suelo. La posición que ocupa el espectador en el espacio alude a la relación de las obras con el artista en la informalidad de su estudio, recordando a la estrategia utilizada por Lina Bo Bardi en el MASP, donde el espectador también establece una relación directa con la obra, la del artista con su cuadro. Proyectos que generan así un recorrido dinámico y espontáneo, una experiencia que propone al observador como elemento activo de la exposición. Esa experiencia sensitiva refuerza la idea de la muestra de arte como una experiencia espacial total, donde espacio, obra y observador forman parte de una realidad compleja.

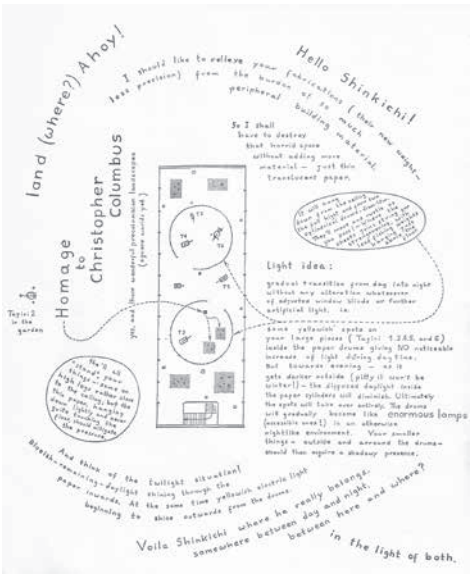
El segundo trabajo de Van Eyck en relación con Cobra es la Exposición Internacional de Arte Experimental realizada en Lieja en 1951(figura 9). El proyecto plantea unas pautas parecidas a las seguidas en Ámsterdam pero las condiciones, tanto del contenido como del continente, serán algo diferentes. El espacio disponible para la exposición es el Palacio de Bellas Artes de Lieja; un edificio monumental mucho menos neutro que el Museo Stedelijk. Una muestra que incorpora, además de las obras del grupo Cobra, trabajos de Giacometti o Miró, como antecesores del mismo.

La estrategia de intervención volverá a ser un patrón geométrico, basado en plataformas y superficies rectangulares, que construyen un discurso común. En este caso se dialoga con el espacio neoclásico del edificio, dándole un carácter más tectónico a las superficies donde se sitúan las piezas artísticas. Plataformas construidas con fragmentos blancos y negros de piedra local, que se

15. Extracto de una carta de Aldo van Eyck a los a los Smithson,1954. Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis, op. cit. supra, nota 2, p. 187.

16. Strauven, Francis. "Aldo van Eyck. Shaping the New Reality From the In-between to the Aesthetics of Number." *Study Centre Mellon Lectures.* California College of the Arts. 24. Mayo 2007, p. 1.

17. Sobre este proyecto Aldo van Eyck escribe "*Estaba pensando acerca de fenómenos gemelos como fuera-dentro; abierto-cerrado; muchos-pocos; solos-juntos; individual-colectivo*". Van Eyck, Aldo: "The Wheels of heaven". *Projekten 1948-61.* Gromingen: Johan van de Beek, 1983, p. 4.



10

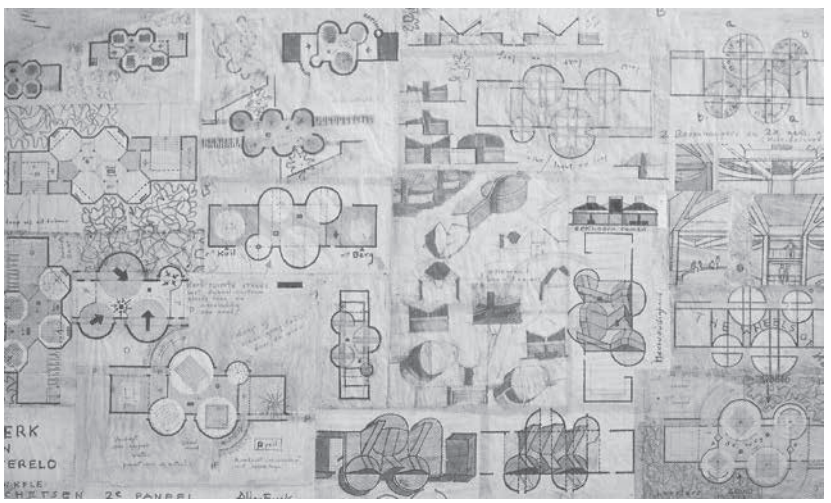
10. Exposición de Shinkichi Tajiri. Museo Stederlijk, Ámsterdam 1967. Diseño expositivo Aldo van Eyck. Dibujo de la planta del proyecto.

11. *Wheels of Heaven*. Iglesia Protestante en Driebergen, Holanda 1963. Aldo van Eyck . Croquis del proyecto.

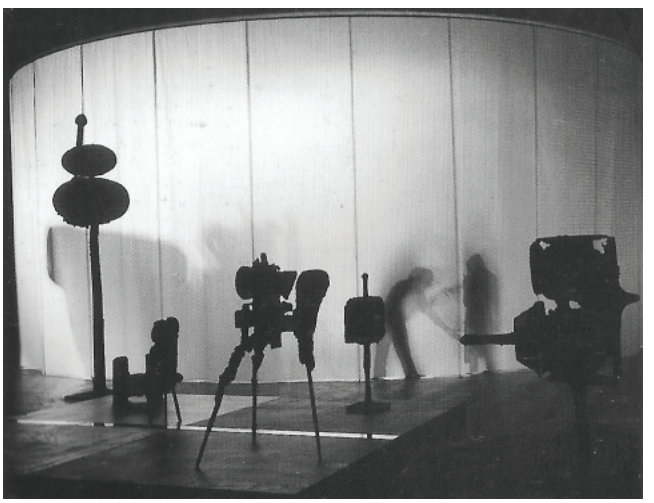
12 Imagen del espacio expositivo de noche.

13 Otterlo Circle. CIAM 1959. Aldo van Eyck.

14 Pabellón Temporal de Sonsbeek. Arnhem, Holanda 1965-66. Aldo van Eyck. Fotografía y plano de situación.



11

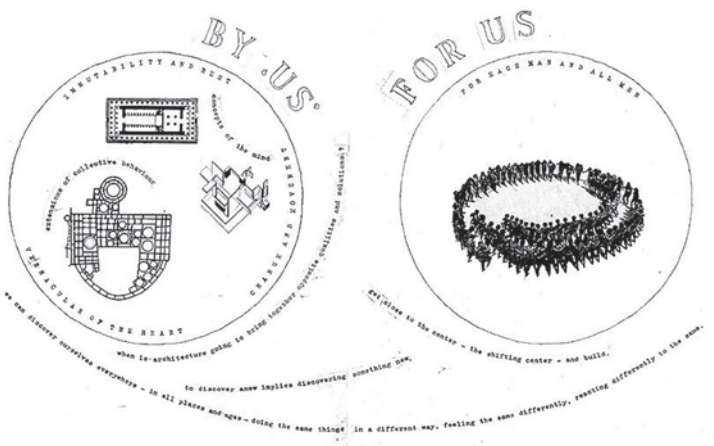


12

sitúan contrapuestas en el espacio y muestran las piezas de forma diferente. Al igual que en la primera exposición, Aldo van Eyck pone en práctica parte del discurso teórico ya enunciado en el CIAM 6, acerca de la relación entre las diferentes artes. Una colaboración basada en la autonomía del discurso de cada una de ellas y en la exploración de la misma realidad a través de sus significados específicos[18]. La relación entre continente y contenido se centra en los mismos temas de trabajo: la construcción de un discurso intermedio que relaciona diferentes tiempos artísticos, el neoclasicismo del edificio, las primeras vanguardias y el trabajo de Cobra.

Cuando Aldo van Eyck diseña la exposición de los trabajos del artista Cobra Shinkichi Tajiri (figura 10) en el Museo Stedelijk en 1967, toda la estrategia proyectual se convierte en una crítica al espacio expositivo. Este se modifica de forma sencilla con la incorporación al mismo de dos cilindros abiertos de papel, recurso recurrente en otros proyectos de Van Eyck donde se busca la diferenciación espacial, sin perder la continuidad. El circulo como espacio de inclusión capaz de relacionar situaciones diversas: empleado de forma diferente, según su disposición respecto a los límites del espacio. Podemos ver esa táctica en proyectos como la exposición retrospectiva de su obra en la Bolsa de Ámsterdan en 1989, en lo referente a la disposición espacial, no al material; o en *Wheel of heaven* (figura 11), donde los elementos circulares construyen el límite exterior del espacio y establecen diferentes

18. Strauven, Francis: Aldo van Eyck. The Shape of Reality. Ámsterdam: Architectura & Natura, 1998, p. 137.



13 14

estancias. Así mismo, aparece ese elemento en el proyecto expositivo de la 15ª Trienal de Milán, pero vinculado a otros planos construyendo el final de un recorrido. Esa capacidad inclusiva del círculo también se emplea en la ampliación de la casa Visser de Rietveld. Pero, quizás, donde alcance su máxima expresión sea en las capillas y lucernarios cilíndricos de la Iglesia Católica de la Haya.

La búsqueda de la continuidad espacial propone dos situaciones diferentes: la del interior de los espacios propuestos y el exterior de los mismos. En este caso, Van Eyck se sirve de un artificio de papel para reorganizar la estructura espacial de una sala que considera mediocre, en relación a la calidad de lo que va a exponer. La inserción de esos dos cilindros modifica la percepción espacial, e introduce un interesante juego lumínico, que incorpora el tiempo al proyecto.

Una concepción del tiempo que en el ideario de Van Eyck huye de la linealidad y que reconcilia pasado, presente y futuro, en un entendimiento del espacio tiempo como un *continuum* que supera esa visión parcial tan frecuente en la cultura Occidental. Van Eyck trata de recuperar una idea cíclica del tiempo, conciliando conceptos y situaciones de diferentes naturalezas. Ilustrando esto, el espacio expositivo habla de un lugar donde la luz transfigura el espacio mostrando los ciclos diarios. De día, el papel matiza la luz exterior en el interior del espacio propuesto y sirve de fondo a las figuras de Tajiri.

De noche, como dos enormes lámparas, cualifican el espacio circundante y lo transforman en un enorme teatro de sombras chinescas. De nuevo, el diálogo con el espectador y la obra. El entendimiento del espacio expositivo y lo expuesto como partes de una misma realidad (figura 12).

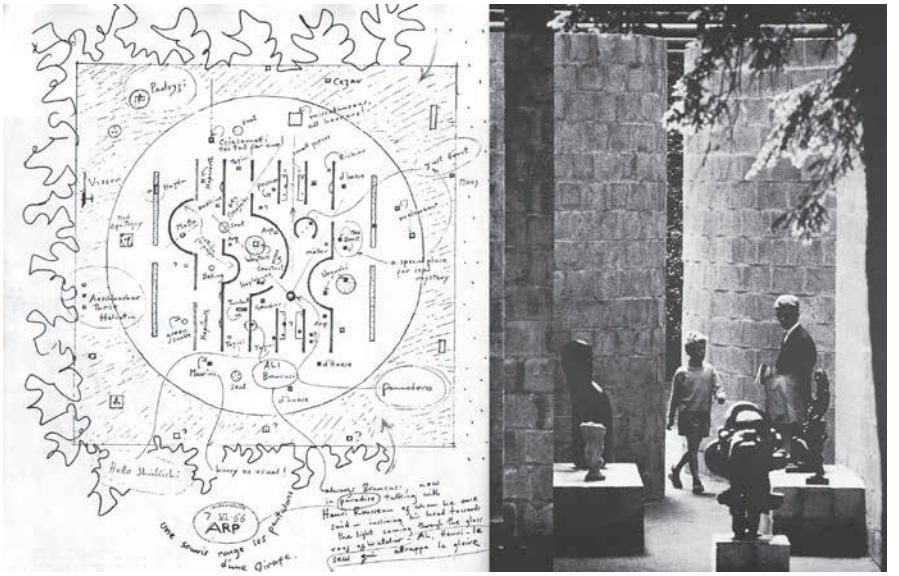
En su artículo *El interior del tiempo*[19], Van Eyck establece las bases de esa visión temporal, en la que sitúa en el mismo orden de importancia diversas culturas y diferentes temporalidades. Una especie de antídoto para el historicismo, el modernismo o el utopismo, estableciendo una relación de continuidad que trascienda la propia cultura y sitúe al hombre en una posición central, cuya esencia es atemporal y apenas ha cambiado. Eso le permite construir una nueva identidad cultural integrando elementos hasta ese momento irreconciliables, como las culturas primitivas, el mundo clásico o las primeras vanguardias del siglo XX.

En este sentido, hay que destacar la capacidad de Van Eyck de sintetizar parte de ese pensamiento complejo, tanto en los títulos de sus numerosos artículos como en ideogramas de forma gráfica. El *Otterlo Circle* (figura 13), presentado en el congreso CIAM de 1959 en Otterlo, expresa esa idea de la integración cultural. Así, Van Eyck vincula su arquitectura a tres grandes tradiciones: la clásica, la moderna y la arcaica. Entiende que esas tres realidades culturales son las tres partes integrantes de un sustrato cultural poliédrico, que debe dar respuesta a la compleja vida contemporánea. A su vez, debe establecer una relación a través de la arquitectura con otro campo de investigación, el de las relaciones humanas, que simboliza los valores inmutables y mutables de la sociedad, como parte esencial de la reflexión arquitectónica.

En ese discurso integrador es importante la presencia de otras disciplinas y, en especial del arte. Van Eyck consigue trazar un círculo invisible que une los movimientos de las primeras vanguardias del siglo XX con los movimientos artísticos de la segunda posguerra.

El pabellón temporal de Sonsbeek en Arnhem (figura 14), realizado entre 1965–66, es un proyecto marcado

19. Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis. Op. cit. supra, nota 2, p.187.



15

15. Planta e imagen interior.

por una existencia singular. Construido en el mismo lugar que el desaparecido pabellón de Gerrit Rietveld años antes, será demolido y más tarde reconstruido en el Museo Kröller–Müller de Otterlo, cohabitando con la réplica del primer pabellón de Rietveld, en una metáfora de su idea cíclica del tiempo.

Este proyecto es un homenaje a la relación de Van Eyck con el arte y en especial, con los artistas de las primeras vanguardias y Cobra; una relación muy influenciada por la figura de Carola Giedion–Welcker. La visión de C. W.[20] modifica sustancialmente la mirada del arquitecto sobre el arte. Para ella, todas las corrientes artísticas de las vanguardias están abonando un terreno común, basado en un patrón de pensamiento conjunto que desvela una nueva visión del mundo. Situados todos en un mismo universo de valores, donde lo coral y lo cíclico sustituyen al pensamiento único; donde las partes, y las relaciones producidas entre ellas son tan importantes como el todo. Esta visión es parte esencial del pensamiento de Van Eyck y se reflejará en su arquitectura. También en artículos como *Tree and Leaf*, o *Labyrinthian Clarity*[21], construyendo un pensamiento que reconoce estructuras de la misma complejidad a diferentes escalas; donde las piezas que componen la realidad, trabajan de forma colaborativa y simultánea. Una propuesta de pensamiento arquitectónico, que desde lo ínfimo a lo enorme, reclama lo múltiple y lo fragmentario.

En este proyecto el arquitecto diseña la estrategia expositiva y el espacio contenedor, volviendo a incidir en algunos conceptos ya tratados con anterioridad: el espacio intermedio, la relación dentro–fuera, la interacción entre obra, espacio y visitante, como partes integrantes de una misma narración. El espacio propuesto investiga en el concepto de umbral, entendido como lugar de encuentro, a través de una serie de muros longitudinales dispuestos en paralelo, construyendo un filtro. Un lugar de paso acentuado por la interrupción de los muros mediante elementos cilíndricos, otra vez el círculo como espacio de integración, un lugar donde detenerse.

Las piezas se disponen espontáneamente, alejadas de los formalismos de un museo convencional. La ambigüedad del espacio se refuerza con la ausencia de límites y con la colocación de las esculturas, alternativamente en el interior y el exterior de la estructura proyectada. La cubierta translúcida acentúa esa indefinición de lo que significa estar dentro o fuera del espacio, generando una atmósfera de luz difusa, que fomenta la idea de continuidad. El espacio se plantea como una serie de calles cubiertas que se pueden recorrer libremente, una especie de laberinto, donde encontramos dilataciones y recovecos, esculturas y visitantes. La frase "*¿Perdone escultura, me permite el paso?*"[22] (figura 15), habla de una posición de igualdad entre el observador y la obra, situados en un lugar extrañamente urbano. En clara referencia a la transgresión de escalas, en este caso, se alude a la idea de *la ciudad como museo* y *un museo como ciudad*. En definitiva, un lugar necesario para el diálogo, entre el espacio y la luz, entre el observador y lo observado, entre el arte y la arquitectura. ■

20. C.W. es el diminutivo con el que Carola Giedion–Welcker quería que se refirieran a ella. Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis: Op. cit. supra, nota 2, p.12.
21. Artículos publicados, ambos en Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis: Ibid., pp. 443,472.
22. Strauven, Francis: Op. cit. supra, nota 18, p. 500.

E. MAYORAL: "Pensamientos compartidos. Aldo van Eyck, el Grupo COBRA y el arte". **Proyecto, Progreso, Arquitectura**. Noviembre 2014. Universidad de Sevilla. ISSN 2171–6897 / ISSNe 2173–1616
DOI: http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2014.i11.05

Bibliografía:

Brosterman, Norman: *Inventing Kindergarten*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1997.

Baumgartner, Michael; Fineberg, Jonathan; Fuchs, Rudi: *Klee and Cobra*: Child´s Play. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011.

Eyck, Aldo van: *Projekten* 1948-61. Gromingen: Johan van de Beek, 1983.

Lefaivre, Liane; Tzonis, Alexander: Aldo van Eyck Humanist Revel. *In betweening in the postward wordl*. Rotterdam: 010 Publisher, 1999. pp58.

Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis: Aldo van Eyck. *Writings. Collected articles and other Writings 1947-1998*. Ámsterdam: Sun, cop. 2008.

Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis: Aldo van Eyck. *Writings. The Child, the City and the Artist.* Ámsterdam: Sun, cop. 2008.

Lupton, Ellen; J., Abbott Miller: *El ABC de las Bauhaus y la Teoría del diseño*. Méjico: Gustavo Gili, 1996.

Sontag, Susan: *Contra la interpretación*. 7ªed. Mexico: Alfaguara, 1996.

Stokvis, Willemijn: C*obra. Movimiento artístico internacional de la segunda postguerra*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., 1987.

Strauven, Francis. "Aldo van Eyck. Shaping the New Reality From the In-between to the Aesthetics of Number". *Study Centre Mellon Lectures*. California: College of the Arts, 24 May 2007.

Strauven, Francis. *Aldo van Eyck. The Shape of Reality*. Ámsterdam: Architectura & Natura, 1998.

Esther Mayoral Campa (Sevilla, 1971). Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Sevilla. Obtiene el título de Arquitecto en 1996 y el de Doctora en Arquitectura en el año 2001, ambos en la Universidad de Sevilla. Profesora del Dpto. de Proyectos Arquitectónicos desde el año 2001 primero como Profesora Asociada hasta el año 2005, como Profesora Colaboradora desde 2005 hasta 2012, Profesora Contratada Doctora desde 2012 hasta la actualidad. Participación en Seminarios de Arquitectura, como Tutora en V Taller Internacional de Arquitectura. Patrimonio Industrial, territorio y Proyecto Arquitectónico, UNIA, Baeza 2008, en Taller Internacional Itálica: Tiempo y Paisaje UNIA Sevilla-Venecia 2012, Taller Thextile ETSAS 2013. Profesora Invitada del Master BTU de Cottbus Alemania en los cursos 2011-12, 2012-13.

CLAUDE PARENT EN *NUEVA FORMA*: LA RECEPCIÓN DE *ARCHITECTURE PRINCIPE* EN ESPAÑA

CLAUDE PARENT AT *NUEVA FORMA*: THE READING OF *ARCHITECTURE PRINCIPE* IN SPAIN

Lucía C. Pérez Moreno

RESUMEN En los agitados años sesenta, en países como Francia, Inglaterra o Japón, proliferaron equipos de arquitectos, sociólogos y urbanistas que planteaban radicales visiones del hecho arquitectónico. De entre todos ellos, *Architecture Principe* destacó por su repercusión en España, esencialmente debido a la estrecha relación entre Claude Parent, uno de sus fundadores, y Juan Daniel Fullaondo, director de la revista *Nueva Forma*. Las teorías de Claude Parent y Paul Virilio en torno a *La fonction oblique* y *Le troisieme ordre Urbain* se divulgaron en la revista madrileña de forma coetánea con su país de origen. Sin embargo, la recepción de sus propuestas visionarias se vio desvirtuada con respecto a su propaganda original. Fullaondo dio un valor sobresaliente a las posibilidades reales de su arquitectura, lo que conllevo dejar en un segundo plano la condición utópica del grupo y fijar la atención en lo verosímil de sus propuestas. A ello se sumó el interés por divulgar los primeros proyectos de Claude Parent, en la línea de colaboraciones previas con otros arquitectos como André Bloc e Ionel Schein, cuyas obras fueron igualmente objeto de publicación en *Nueva Forma*. Esta decisión supuso que la labor de Virilio se viese relegada y que la figura de Claude Parent fuese la realmente protagonista.

PALABRAS CLAVE *Architecture Principe*; *Nueva Forma;* Claude Parent; Juan Daniel Fullaondo; Arquitectura Radical; Madrid

SUMMARY During the troubled sixties, in countries like France, England or Japan, there was a significant proliferation of teams of architects, sociologists and urban planners that proposed radical architectural visions. Among them, *Architecture Principe* stood out as the group that had the greater impact in Spain, essentially due to the close relation between one of its founders, Claude Parent, and Juan Daniel Fullaondo, the director of Spanish magazine *Nueva Forma*. Claude Parent and Paul Virilio's theories about *La fonction oblique* and *Le troisieme ordre Urbain* were published in this Madrid-based magazine almost at the same time as in their home country. Nevertheless, the reading of their radical theories diverged from their original propaganda. Fullaondo gave the greatest value to the real possibilities of their architecture, which entailed setting aside the utopian condition of the group and focusing on the pragmatic aspects of their proposals. Adding to this, Fullaondo was particularly interested in publishing Claude Parent's first architectural projects, following previous collaborations with other architects like André Bloc or Ionel Schein, whose works were also published in *Nueva Forma*. This decision meant that Virilio's role was minimized, making the figure of Claude Parent the real protagonist.

KEY WORDS *Architecture Principe; Nueva Forma*; Claude Parent; Juan Daniel Fullaondo; Radical Architecture; Madrid

Persona de contacto/Corresponding autor: lcperezmoreno@icloud.com. Escuela de Ingeniería y Arquitectura, Universidad de Zaragoza.

Proyecto, Progreso, Arquitectura. **N11** "Arquitecturas en común". Noviembre 2014. Universidad de Sevilla. ISSN 2171-6897 / ISSNe 2173-1616 / 21-02-2014 recepción-aceptación 12-09-2014. DOI: http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2014.i11.06

La década de los años sesenta se caracterizó por la proliferación de grupos de arquitectos que, en su mayoría, trabajaron junto con urbanistas, sociólogos, filósofos o artistas. Muchos de ellos editaban revistas de arquitectura distinguidas por ser, además de su escaparate mediático, incubadoras de debates en torno a nuevos modos de entender la disciplina arquitectónica, entre ellas la inglesa *Archigram*, la japonesa *Shinkenchiku* o las francesas *Internationale Situationniste*, *Utopie* o *Architeture Principe*[1]. El interés de estos nuevos grupos se centró en cuestionar el papel del arquitecto en la sociedad y en buscar un desarrollo profesional en el que la arquitectura se alejaba de ser una solución a un problema concreto, en un lugar establecido y con programa fijo. En paralelo, los manifiestos publicados en sus respectivos medios dejaban constancia de los cambios culturales a los que la disciplina arquitectónica debía responder. En 1962, el número 102 de la revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* presentó a algunos de estos grupos bajo la denominación de *Architectures fantastiques.* Tres años más tarde fue Michel Ragón quien en *Les visionnaires de l'architecture*[2] utilizó el término 'arquitectura visionaria' para presentar numerosas propuestas utópicas de la mano de Yona Friedman o Nicolas Schöffer. Cuatro años después, sería Manfredo Tafuri quien, desde la crítica italiana, inauguraría la revista *Contropiano*[3] hablando de la 'arquitectura radical' de estos grupos y Peter Cook, desde la inglesa, publicaría el libro *Experimental architectures*[4] donde agrupó sus propias propuestas con *Archigram* junto a otras francesas y japonesas. Fantástico, visionario, radical o experimental fueron términos utilizados de manera indistinta para describir a estos grupos y sus respectivas teorías.

Mientras la agitación cultural en Francia, Inglaterra o Japón era patente ni su mensaje ideológico ni su formalización gráfica llegaron a ser conocidos de manera coetánea y completa en España. Las revistas especializadas españolas se hacían eco de algunos de estos manifiestos y de sus propuestas experimentales, y lo hacían esencialmente a través de otras revistas extranjeras con las que existía una relación entre alguno de sus responsables o de viajes de alguno de sus editores o colaboradores. Por ejemplo, la revista *Hogar y Arquitectura* dedicó un número monográfico a *Archigram* en septiembre de 1967, seis años después de la publicación del primer número de su revista original[5]

1. Colomina, Beatriz; Buckley, Craig (Ed.): *Clip/Stamp/Fold: the radical architecture of little magazines 196X to 97X*. Barcelona: Actar, 2010.

2. Ragon, Michel: *Les visionnaires de l'architecture*. Paris: R. Laffont, 1965. Previamente, en 1960 tuvo lugar la exposición *Visionary Architecture* en el MOMA de Nueva York, comisariada por Arthur Drexler.

3. Tafuri, Manfredo: "Per una critica dell'ideologia architettonica". En *Contropiano* Nº1. Enero–abril, 1969. Roma–Venecia. p. 5.

4. Cook, Peter: *Experimental Architectures*. New York: Universe Books, 1970.

5. Este número se publicó en septiembre de 1967 tras un viaje de uno de sus colaboradores a Inglaterra.

1

1. Claude Parent en España (posiblemente en Madrid).

2. *Architecture Principe*. Febrero 1966, Nº 1. París. Portada. *Architecture Principe*. Marzo 1966, Nº 2. París. Portada

3. *Les Cratères* (izquierda) y *Topotonique* (derecha).

4. Dibujo para Biblioteca de Claude Parent, 1967 (arriba). Indicaciones en el reverso del dibujo para su publicación en *Nueva Forma* (abajo), dibujo finalmente no publicado.

o la revista del Colegio de Arquitectos de Madrid creó en mayo de 1964 la sección 30DA (30 Días de Arquitectura), a cargo esencialmente, de Mariano Bayón[6], en la que iba dando noticia de proyectos internacionales experimentales como por ejemplo las propuestas de Cedric Price[7]. Uno de los grupos con mayor repercusión en los medios españoles de la época fue el francés *Architecture Principe* esencialmente debido a la estrecha relación entre uno de sus fundadores, Claude Parent, y el arquitecto español Juan Daniel Fullaondo, responsable de la revista *Nueva Forma* (figura 1).

LA DIVULGACIÓN DE LA OBRA Y LAS TEORÍAS DE *ARCHITECTURE PRINCIPE*: CLAUDE PARENT Y PAUL VIRILIO

En 1963 Claude Parent formó, junto con el filósofo Paul Virilio, el pintor Michel Carrada y el escultor Morice Lipsi, el grupo *Architecture Principe*. Sus ideas y proyectos se divulgaron esencialmente a través de la revista homónima editada en París de febrero de 1966 a enero de 1967. Los nueve números que la forman pueden entenderse como un manifiesto de las intenciones visionarias del grupo, siendo el primero de ellos el que presenta su teoría más polémica: *La fonction oblique*[8] (figura 2). Como crítica directa a planteamientos urbanos identificativos de la conciencia moderna, 'la función oblicua' surgía como herramienta conceptual capaz de formalizar arquitectónicamente un discurso teórico genuino que, por un lado, pretendía revisar la historia de los órdenes urbanos y su modo de apropiación espacial, y por otro, proponía un nuevo modo de entender la relación entre el individuo y su entorno físico y cultural.

El grupo definió dos órdenes urbanos que habían sido dominantes hasta el momento: el orden urbano horizontal, que revela "la conquista del suelo y la tierra"[9]; y el orden urbano vertical, que representa "la conquista del espacio aéreo, a la vez abstracto y mítico"[10]. La ideación de un 'Tercer orden Urbano', o *Le troisième ordre Urbain*, fue la génesis conceptual del grupo para dar forma a una nueva concepción de ciudad. En las páginas de *Architecture Principe*, los preciosistas dibujos de Claude Parent mostraban ciudades visionarias organizadas a través de ese tercer orden urbano como *Habitat sur plan incline*, *Nautacité*, *La vague, Les cratères, Sites de dérivation, Espaces habitables, Fluidité, Seuil de rétablissement* o *Topotonique* (figura 3). De acuerdo con estas ideaciones, lo oblicuo hacía posible la coexistencia entre la masiva circulación propia de la gran ciudad planificada por el orden urbano horizontal y el espacio habitable esencialmente dispuesto por el orden urbano vertical. Junto a esbozos e ilustraciones se publicaron pequeños manifiestos escritos, como "*L'homme déraciné*"[11], "*Habitat sur plan*

6. La sección se creó en mayo de 1964 y Mariano Bayón se hizo cargo de ella a partir de marzo de 1968.

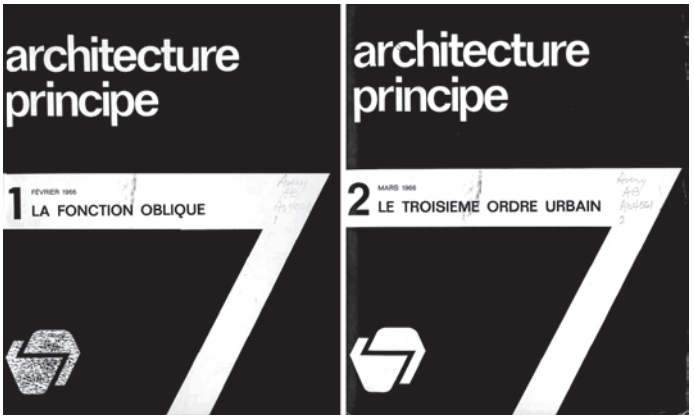
7. Esteban Maluendas, Ana: *La modernidad importada: Madrid 1949–1968: cauces de difusión de la arquitectura extranjera*. Directores: Roberto Osuna Redondo, María Teresa Valcarce Labrador. Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de Composición Arquitectónica, 2007.

8. Fullaondo Buigas de Dalmau, Diego: *La invención de La Fonction Oblique*. Director: María Teresa Muñoz. Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 2012.

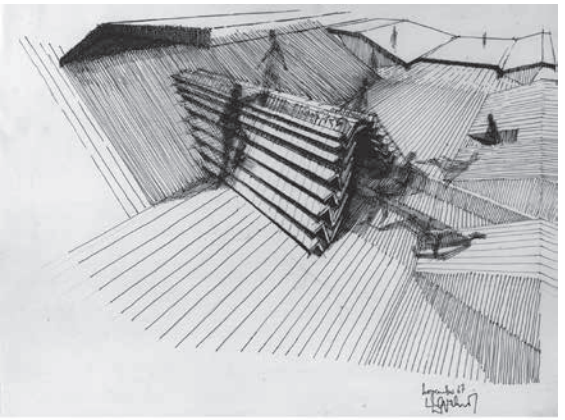
9. Parent, Claude; Virilio, Paul: "La función oblicua". En *Nueva Forma*. Abril 1968, Nº 27. Madrid. pp. 21–52. En *Architecture Principe*. Febrero 1966, Nº1. París. pp. 1–2.

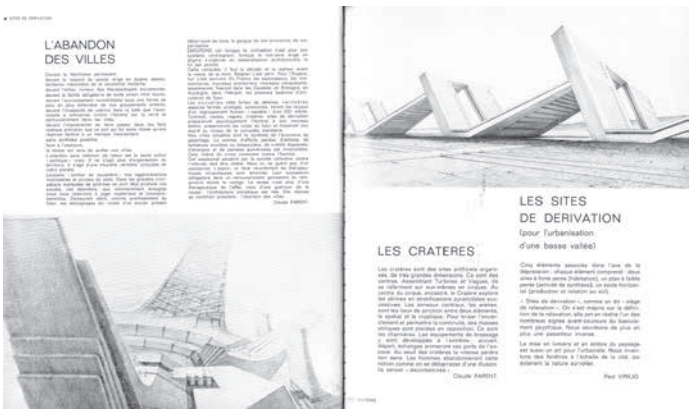
10. Ídem.

11. "L'homme déraciné". En *Architecture Principe*. Abril 1966, Nº 3. París. p. 1.

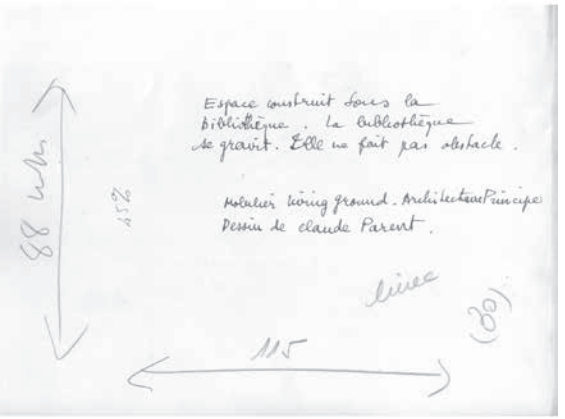


2





3



4

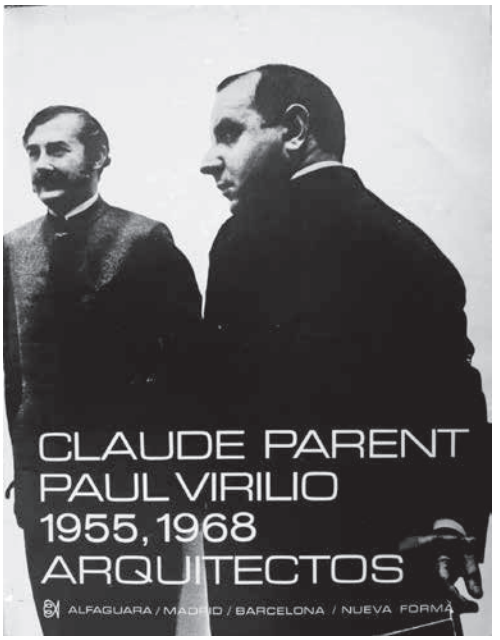
incliné"[12] o "*Circulation habitable*"[13], que venían a nutrir y especificar pormenores, apreciaciones y consecuencias de este planteamiento, como el desequilibrio o la percepción multi–sensorial experimentada por el ciudadano al caminar por esos espacios oblicuos salvando la ley de la gravedad; un modo de percibir la alteración del paisaje propuesta por el arquitecto y hacer, al mismo tiempo, su labor como creador más presente.

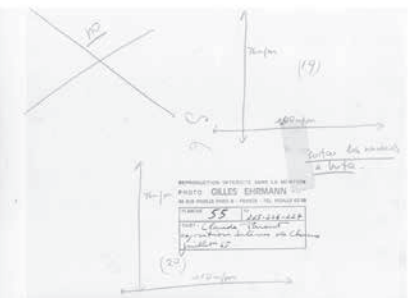
Lo provocador de dibujos y manifiestos utópicos, y sus paradójicamente notables cualidades constructivas, cautivaron a Juan Daniel Fullaondo, que en las páginas de la revista *Nueva Forma*, presentó a *Architecture Principe* como diferencial con respecto al resto de grupos experimentales del agitado panorama arquitectónico del momento:

"[presentamos] *una première española de la obra de Claude Parent y Paul Virilio.* [..] *hemos podido conocer personalmente la mayoría de sus realizaciones, hemos tomado contacto más estrecho con sus proyectos, con su ideología, en otras palabras, hemos podido comprender en profundidad el sentido de una aventura creacional, que en estos momentos no tiene par dentro del mundo arquitectónico de Francia.* […] *Ahora, a las puertas de una increíble explosión demográfica, a las puertas de unos medios técnicos totalmente imprevisibles, a las puertas de la luna, a las puertas de una nueva conciencia, se está formando quizás de una forma acelerada [una] renovación del 'paisaje' […]. Parent y Virilio son conscientes de ello. Desde estas páginas vamos a presentar las soluciones con que intentan afrontar esa renovación*"[14].

Entre febrero de 1967 y abril de 1968, *Nueva Forma* publicó cuatro extensos artículos donde se reprodujeron imágenes de dibujos visionarios de *Architecture Principe* –en su mayoría reproducidos de su revista original (figura 4)–, se tradujeron al castellano tres manifiestos del grupo –"Simulacros"[15], "Infraestructuras"[16]

12. "Habitat su plan incliné". En Ibídem., p. 4.
13. "Circulation habitable". En ídem., p. 3; En *Architecture Principe*. Julio 1966, Nº 5. París. pp. 8–9.
14. Fullaondo, Juan Daniel: "Claude Parent y Paul Virilio". En *Nueva Forma*. Febrero 1968, Nº 25. Madrid. p. 69.
15. Parent, Claude: "Simulacros". En Ídem., p. 22. En *Architecture Principe*. Agosto 1966, Nº 6. París. p. 1.
16. Virilio, Paul: "Infraestructuras". En *Nueva Forma.* Marzo 1968, Nº 26. Madrid. p. 22. En *Architecture Principe*. Noviembre 1966, Nº 8. París. p. 5.





5 6

5. Fullaondo, Juan Daniel (Ed.): *Claude Parent y Paul Virilio, 1955-1968, arquitectos*. Madrid: Alfaguara, 1968. Portada.

6. Reportaje de Gilles Ehrmann sobre la Exposición en Chaux de julio de 1965 (arriba). Indicaciones en el reverso de la fotografía para su publicación en *Nueva Forma*. Abril 1968, Nº27. p.29 (abajo).

7. Parent, Claude; Virilio, Paul: "Nevers". En *Nueva Forma*. Abril 1968, Nº27. pp. 44-45

8. Iglesia de Santa Bernadette en Nevers, de *Architecture Principe* (arriba), fotografía de Pierre Joly-Vera Cardot. Indicaciones en el reverso de la fotografía para su publicación en *Nueva Forma*. Abril 1968, Nº27. p. 46 (abajo).

y "La función oblicua"[17]– y se publicaron reportajes fotográficos de sus propuestas arquitectónicas –el conjunto eclesiástico de *Nevers Chantier* (1963–66), los proyectos de *Bunker Archéologie* de Paul Virilio y el proyecto no construido de *Charleville Étude* (1966)–. Junto a ello se publicaron varios textos críticos de Fullaondo que reflejaban su entusiasmo y admiración hacia el grupo, al mismo tiempo que lanzaban valoraciones sobre la relevancia cultural de estas visiones y propuestas. En julio de ese mismo año, la editorial Alfaguara recopiló estos artículos y editó: *Claude Parent y Paul Virilio, 1955–1968, arquitectos* (figura 5). Con un total de 235 ilustraciones, este libro abría la colección de Arquitectura de la 'Biblioteca de Cultura–*Nueva Forma*'[18] y pasaba a ser, además, el primer monográfico nacional e internacional dedicado a la pareja francesa. Un año más tarde, la revista organizó en la sala HISA de Madrid su tercera exposición '*Nueva Forma*' igualmente dedicada a la trayectoria de ambos arquitectos[19]. Incluso, se publicó un artículo sobre la exposición celebrada en julio de 1965 en las Salinas de Chaux[20] que mostraba un recorrido histórico por propuestas arquitectónicas visionarias, desde Ledoux hasta Parent y Virilio (figura 6). Con todo, *Architecture Principe* fue el grupo radical del momento con mayor difusión en España dándolo a conocer de forma coetánea con su país de origen.

Sin embargo, y a pesar de este manifiesto entusiasmo, el modo en que los ideales de *Architecture Principe* se divulgaron en *Nueva Forma* varió con respecto a su propaganda original. Ya en el primer artículo en torno al grupo, Fullaondo planteó la dicotomía utopía–realidad latente en sus propuestas experimentales. Con el título "*Claude Parent, ¿Le Corbusier o Sant'Elia?*"[21], el director de *Nueva Forma* esbozó la posibilidad de entender sus proyectos como una utopía verosímil. Con ello, situó al grupo en una posición crítica diferencial con respecto a otras utopías urbanas espaciales coetáneas, como las estructuras infinitas, ligeras y tridimensionales del *Gruope*

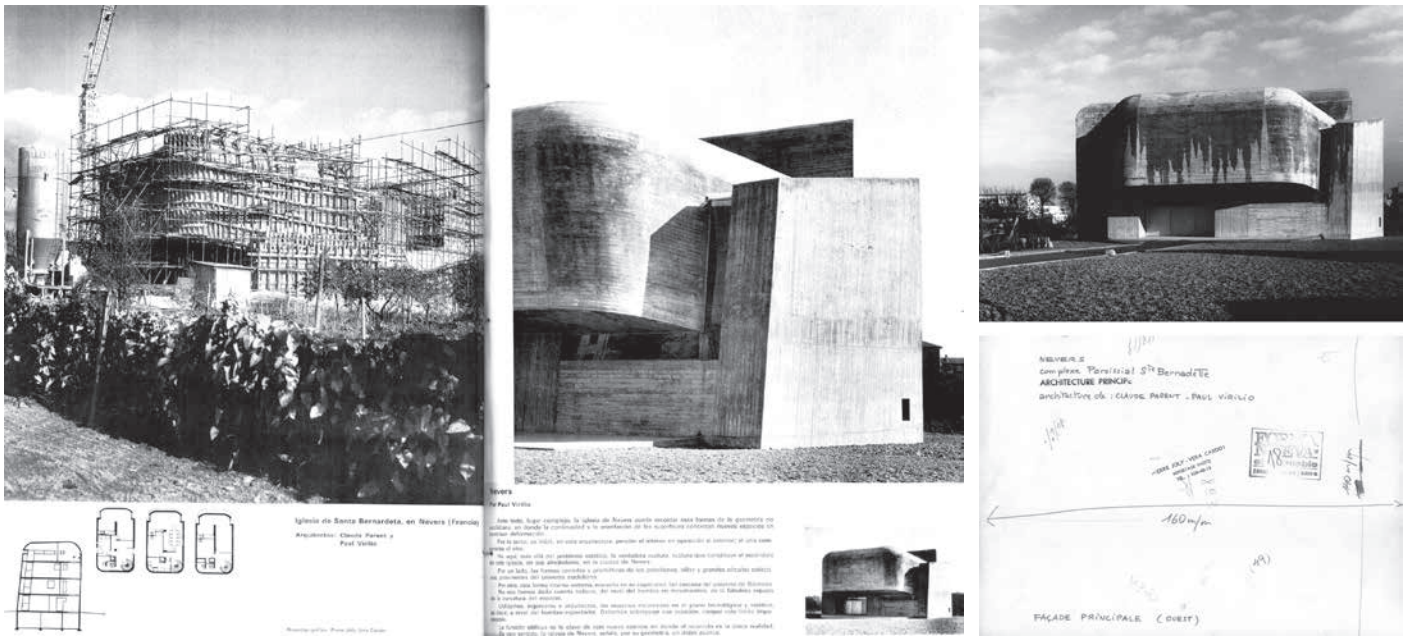
17. Parent, Claude; Virilio, Paul: "La función oblicua". En *Nueva Forma*. Abril 1968, Nº 27. Madrid. pp. 21–52.

18. Alfaguara editó varios libros donde se recopilaban artículos de un mismo arquitecto o artista publicados previamente en la revista Nueva Forma, la colección se denominó 'Biblioteca de Cultura–*Nueva Forma*'. Alguno de estos libros fueron los primeros monográficos de sus respectivas figuras, como Jorge Oteiza, Claude Parent y Paul Virilio o Eduardo Chillida.

19. "Noticiario– ha sido inaugurada la Exposición *Nueva Forma* 3". En *Nueva Forma*. Enero 1969, Nº 36. Madrid. p. 118.

20. "Exposición en Salinas de Chaux". En op. cit, nota 17, pp. 29–30.

21. Fullaondo, Juan Daniel: "Claude Parent, ¿Le Corbusier o Sant'Elia?". En *Forma Nueva–el inmueble*. Febrero 1967, Nº 13. Madrid. pp. 9–10.



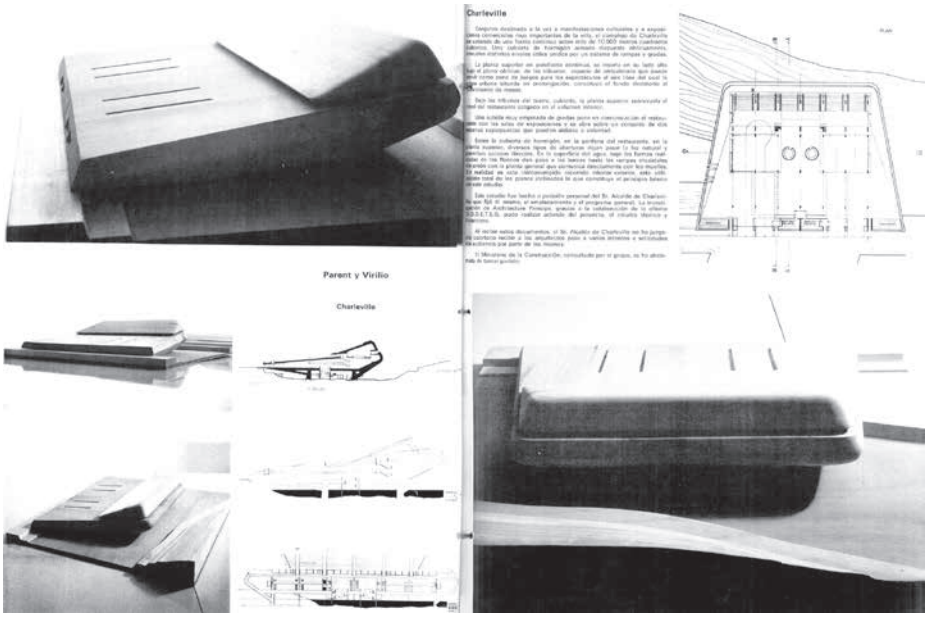
7 8

d'Études d'Architecture Mobile o GEAM, las propuestas neumáticas de *Utopie* o las visiones psicogeográficas de la *l'Internationale Situationniste*. En posteriores artículos críticos llegaría a señalar a *Architecture Principe* como el grupo radical de la época que mejor planteaba "una reconsideración integral del hecho arquitectónico"[22]. Fullaondo entendió a *Architecture Principe* como el grupo radical que mejor caminaba hacia una redefinición del concepto de espacio arquitectónico; pues además de considerar la agitadora inspiración técnico–científica y social–revolucionaria del momento, la arquitectura de Parent y Virilio era ejemplo de que aquel espacio cuatridimensional omnipresente en la modernidad era un concepto de espacio a superar.

Así, frente a la posibilidad de dar un valor dominante en *Nueva Forma* a los manifiestos escritos o a los dibujos visionarios, la revista prestó especial atención a los proyectos de arquitectura, aquellos que en mayor medida trasladaban a una realidad física sus teorías. Estos fueron el conjunto eclesiástico de *Nevers Chantier* y el proyecto de *Charleville Étude*. Esta decisión es reflejo del interés de Fullaondo por publicar en su revista la obra de arquitectos con una explícita disposición auto–interpretativa, capaces de construir sus ideales. A pesar de que ninguno de ambos proyectos reflejaba completamente las teorías sobre la planificación del espacio urbano enunciadas por escrito, sí eran un primer acercamiento arquitectónico a la definición espacial y a las sensaciones perceptivas de aquel espacio oblicuo ambicionado.

El conjunto eclesiástico de *Nevers Chantier* (figura 7) es el primer intento de manifiesto construido de *Architecture Principe*. Con una gran similitud material y constructiva a los *Bunkers* de Virilio, la iglesia de *Santa Bernadette* daba un paso determinante en la nueva espacialidad buscada. Como muestra el reportaje de la obra en construcción del fotógrafo francés Pierre Joly–Vera Cardot (figura 8), el proyecto aparecía como un objeto pesado, introvertido y posado en el paisaje. Incluso, las instantáneas del edificio tras días lluviosos enfatizan la singularidad del hormigón armado como el material capaz de generar la fluidez espacial codiciada por el grupo. Aquel ideal de *circulation habitable* se materializaba físicamente por las pendientes construidas y sensorialmente por la experiencia que suponía transitar por esos planos inclinados. Lo oblicuo se convertía así en un ambiente total, un modo buscado de experimentar y sentir el espacio arquitectónico. El individuo dejaba de ser un mero observador de la arquitectura para convertirse en parte consustancial de la experiencia dinámica que esta materializaba. Igualmente, la formalización del Centro Cultural de

22. Fullaondo, Juan Daniel: "Agonía, utopía, renacimiento: en la encrucijada del presente". En *Nueva Forma*. Mayo 1968, Nº 28. Madrid. p. 88.



9

9. Parent, Claude; Virilio, Paul: "Charleville"

10. Carta de Claude Parent a Juan Daniel Fullaondo, con fecha 1 de marzo de 1968, a propósito del envío de imágenes para la publicación en Nueva Forma de la *Maison de l'Iran en París*.

11. *Maison de l'Iran* en la Ciudad Universitaria de París de Claude Parent y André Bloc, 1961-65. Fotografía de Pierre Bérenger (arriba). Indicaciones en el reverso de la fotografía para su publicación en *Nueva Forma*. Abril 1968, Nº27. p.35 (abajo).

Charleville (figura 9) se basaba en las posibilidades de "utilización total de los planos inclinados"[23], según el propio Parent. El complejo programa se extendía en diferentes planos plegados sobre sí mismos que ensimismaban la pieza, retomando así la imagen de monolito posado en el ideal paisaje del poblado francés, a la orilla del río Meuse. Esta operación suponía crear un espacio interior organizado a través de planos inclinados en continuidad física con el espacio exterior y público, de tal modo que la cubierta, igualmente oblicua, asumía además una condición urbana.

Como consecuencia de esta dominante publicación de las obras arquitectónicas de *Architecture Principe*, y a pesar de la extensa divulgación de dibujos y manifiestos, el discurso teórico del grupo se vio desvirtuado, de un lado, por este énfasis puesto en esa condición realizable de sus propuestas, y de otro, al verse eclipsado por la figura protagonista de Claude Parent. Pues además de bocetos y proyectos visionarios se publicaron una veintena de otras obras construidas de su autoría que aludían a diferentes momentos de su trayectoria profesional en colaboración con otros arquitectos, eclipsando con todo ello la labor de su compañero Paul Virilio.

LA DIVULGACIÓN DE OTRAS OBRAS EXPERIMENTALES: CLAUDE PARENT, ANDRÉ BLOC E IONEL SCHEIN

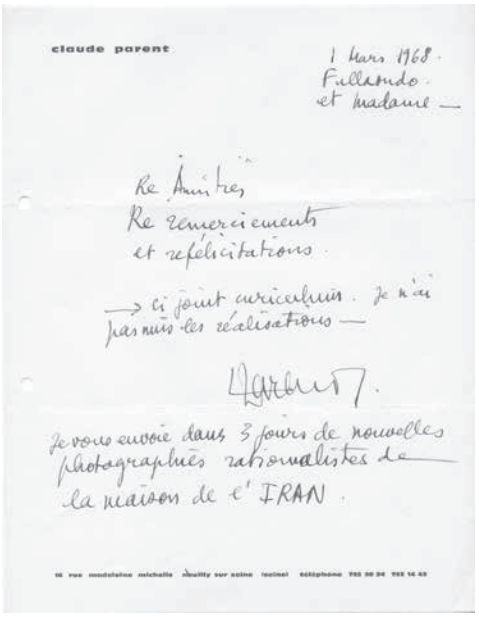
Nueva Forma publicó proyectos de Claude Parent previos a la formación de *Architecture Principe* que venían a mostrar su personal empeño por hacer realidad su ideal de apropiación espacial. Este interés de Fullaondo por divulgar los primeros proyectos de Parent puede entenderse como un intento por mostrar al lector español que las teorías visionarias de *Architecture Principe* no nacían de la nada, sino que eran fruto de una larga aventura creadora.

Antes de fundar *Architecture Principe*, Claude Parent había participado activamente en eventos culturales y exposiciones, había colaborado en varios proyectos experimentales con artistas como Yves Klein y Nicolas Schöffer y había trabado una estrecha relación con figuras centrales del panorama francés como Lionel Mirabaud, Ionel Schein o André Bloc –con Schöffer y Schein realizó la propuesta de *Villa spatio–dynamique* (1954), con Mirabaud las *Villes Cônes* (1960) y con Klein *L'architecture de l'air* (1961)–. Estos últimos fueron figuras que, de su mano, asumieron cierto protagonismo en *Nueva Forma* y cuyos ideales como miembros de otros grupos de arquitectos fueron igualmente reflejados.

André Bloc había realizado una labor de difusión cultural de gran repercusión mediática en Francia, desde las diferentes instituciones de colaboración entre arquitectos y artistas, como la *Union pour L'Art* (1936), la *Association pour la synthese des arts* (1949) o el *Groupe Espacio* (1951), hasta las revistas *L'Architecture d'Aujourd'hui* y *L'Art d'Aujoud'hui,* fundadas en 1930 y 1949 respectivamente. Parent había heredado de Bloc el entendimiento de la arquitectura como disciplina madre dentro de las disciplinas mayores y del arquitecto como "el maestro del trabajo"[24].

23 Parent, Claude: "Charleville". En op. cit, nota 16, p. 67. En *Architectura Principe*. Diciembre 1966, Nº 9. París. p. 1.

24. "Union pour L'Art". En *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Junio 1936, Nº 7. Boulogne. p. 79.

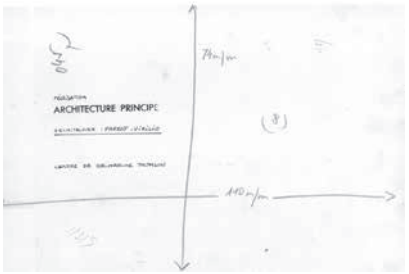

claude parent

1 Mars 1968.
Fullaondo
et madame —

Re Amitiés
Re remerciements
et félicitations.

→ ci joint curriculum. Je n'ai pas mis les réalisations —

Je vous envoie dans 3 jours de nouvelles photographies rationalistes de la maison de l'IRAN.



10 11

Ambos defendieron la búsqueda de una colaboración efectiva entre arquitectos, pintores y escultores para conseguir, a través de las artes plásticas, un desarrollo armonioso de las actividades humanas; un ideal en perfecta consonancia con los propios de Fullaondo. Mientras, la relación entre Claude Parent e Ionel Schein se remonta a sus estudios en *L'École des Beaux–Arts* de París y a su inicial colaboración entre 1949 y 1955. Juntos emprendieron una trayectoria ligada a Nicolas Schöffer en propuestas como la ya citada *Villa spatio–dynamique* y realizaron proyectos como la *Maison Gosselin à Ville d'Avray* (1953), la *Maison Herzell*e (1954) o la Casa Morpain (1962).

Por un lado, y ligado a una cierta nostalgia neoplástica, se publicaron en *Nueva Forma* proyectos de Parent realizados con Bloc, como el diseño interior del restaurante en los Campos Elíseos (1957) en París. En él, los colores primarios utilizados en techos, paredes móviles y estructuras colgadas recordaban a esculturas de Calder o al café Aubette de Vandoesburg. También se dedicaron páginas a la casa del propio Bloc en Cap d'Antibes (1959–60) y a la *Maison de l'Iran* en la Ciudad Universitaria de París (1961–65)[25]. Esta última fue extremadamente documentada (figura 10), con más de una treintena de imágenes (figura 11), y se acompañó de un extenso texto crítico de Santiago Amón: "La exaltación del orden artificial en la arquitectura de Parent y Bloc"[26]. Además de estos proyectos, se dedicó a Bloc un artículo en mayo de 1967 tras su inesperado fallecimiento: "André Bloc, en el camino de la integración"[27]. En él, se hizo una breve presentación de su trayectoria profesional, se recordó la única exposición dedicada a su figura en España en 1964[28] y se publicaron imágenes de sus *Sculpture habitacle*[29]. Todo ello recordaba al lector que la añorada integración de las artes defendida por Bloc no era únicamente una cuestión de trabajo en equipo sino una indagación en los límites de las diferentes artes mayores.

Por otro lado, en torno a Ionel Schein se publicaron textos críticos sobre sus inicios como miembro del *Groupe International d'Architecture Prospectiva* o GIAP y su introducción al libro de Anatole Kopp, *Ville et rèvolution*[30].

25. Otros colaboradores del proyecto fueron los arquitectos M. Foroughi y H. Giai, y el arquitecto paisajista Mme. Colle.

26. Amón, Santiago: "La exaltación del orden artificial en la arquitectura de Parent y Bloc". En *Nueva Forma*. Marzo 1970, Nº 50. Madrid. p. 9.

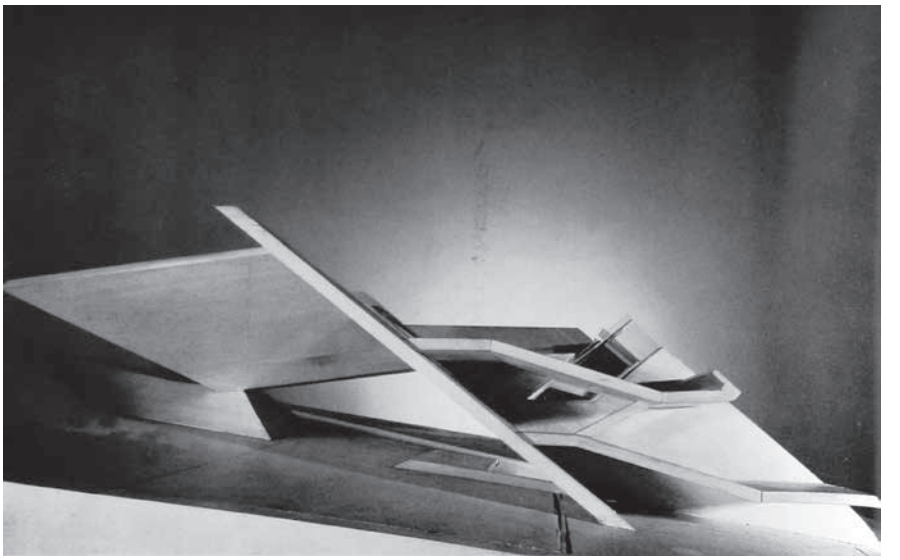
27. Bloc, André: "André Bloc, en el camino de la integración". En *Forma Nueva–el inmueble*. Mayo 1967, Nº 16. Madrid. pp. 45–47.

28. La trayectoria de André Bloc apenas se había difundido en España. La primera exposición en torno a su obra tuvo lugar el mes de octubre de 1964 en la Sala Catalina del Ateneo de Madrid. En ella se expusieron esculturas, pinturas, maquetas y fotografías de obras de arquitectura. Al evento se dedicó un número de la serie *Cuadernos de arte* y se publicaron varios artículos de prensa que coincidieron en subrayar su obra como "un medio constructivo que [pretendía] encontrar su integración en la sociedad contemporánea". Véase: Goeritz, Mathias; Arean, Carlos–Antonio: "André Bloc, exposición, Sala de Santa Catalina del Ateneo de Madrid". En *Cuadernos de arte*. 1964, Nº 173. Madrid: Publicaciones Españolas, 1964.

29. El proyecto había sido difundido unos años antes en la revista madrileña *Arquitectura* aunque con un enfoque funcionalista y desligado del discurso sobre la integración; esencialmente se puso el acento en su dudosa condición de vivienda. En *Arquitectura*. Noviembre 1964, Nº 71. Madrid. pp. 28–29.

30. Kopp, Anatole: *Ville et rèvolution*. Paris: Édition Anthropos, 1967.

12. Casa Drush en Versalles de Claude Parent, 1963
13. Maqueta de la Casa Mariotti de Claude Parent, mediados de los años sesenta
14. Centro *Thomson-Houston* en Villacoublay de Claude Parent, 1968 (arriba). Indicaciones en el reverso de la fotografía para su publicación en *Nueva Forma*. Abril 1968, Nº 27. Madrid. p. 23 (abajo).

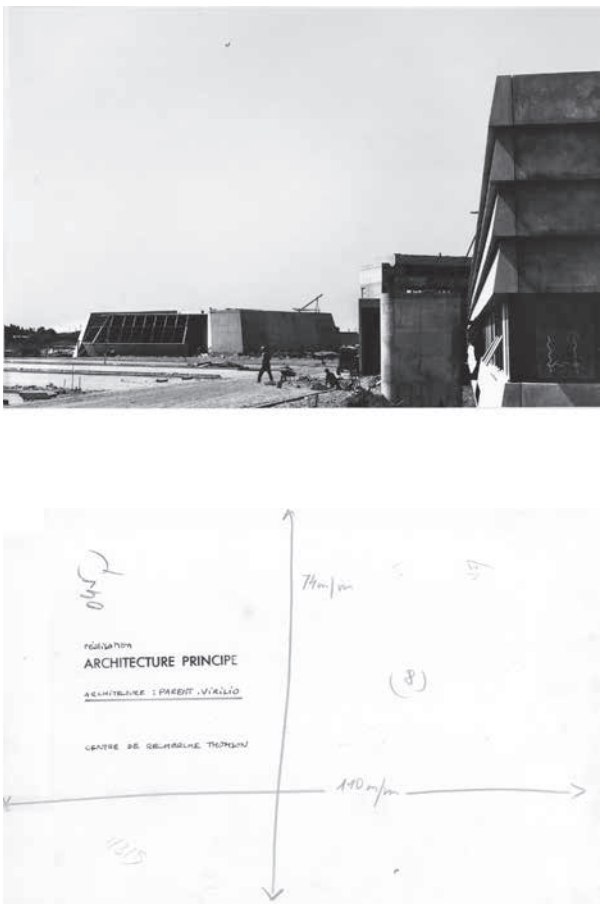


12 13

Esta última acaparó la atención de Fullaondo al recuperar la utopía social y urbana defendida por las vanguardias de comienzos de siglo xx y proponer "la unión de técnicos, artistas, sociólogos y diversos especialistas que [estaban investigando] soluciones para la nueva arquitectura y el nuevo urbanismo"[31]. Como ocurrió con Parent y con Bloc, aunque se publicaron y tradujeron extractos de sus escritos, fueron sus obras arquitectónicas las que realmente tuvieron mayor presencia. En su caso, las propuestas de *Maison Tout en Plastique* (1955) o la Cabina hotelera móvil (1956), que indagaban en las posibilidades de nuevos materiales, eran ejemplo de la recuperación del discurso sobre el nomadismo y la movilidad traducido en propuestas de segunda vivienda transportable[32]. Ambos eran proyectos ilustrativos de una sociedad en la que el tiempo libre y el carácter lúdico de la arquitectura se tornaba como una nueva materia de exploración.

Además de transmitir estas vinculaciones de Parent con Bloc y Schein, se publicaron en *Nueva Forma* proyectos de Parent que advertían intereses posteriormente conseguidos como miembro de *Architecture Principe*. Un ejemplo sería la *Maison Druch* en Versalles (1963) (figura 12), una propuesta de vivienda oblicua que sería el germen de otros proyectos del grupo como la Casa Mariotti (figura 13). En aquella lo oblicuo era únicamente una formalización estructural casi ornamental, mientras que en esta se daba un paso más al proponer una configuración espacial interna oblicua dando como resultado esa codiciada disolución entre espacio interior y exterior. Las imágenes de la maqueta de esta vivienda ilustraban no solo un modo de vivir en lo oblicuo sino cuestiones arquitectónicas esenciales en su concreción tectónica, como la relación del conjunto con el terreno, la plasticidad de la propia pieza o las entradas de luz. Igualmente, se dedicaron varias páginas a obras de Parent construidas en los años cincuenta como la *Maison Perdrizet* (1955), la *Maison Neyret* (1955) o la *Maison Triangulaire* (1957). Publicadas en conjunto hacían ver al lector rasgos formales y constructivos concluyentes en su posterior obra con Paul

31. Ragon, Michel: *Prospective et futurologie*. Paris: Casterman, 1986. pp. 341–342. Reproducción del manifiesto de formación del GIAP. Ionel Schein fue miembro fundador del grupo junto con Yona Friedman, Walter Jonas, Paul Maymont, George Patrix, Michel Ragon y Nicolas Schöffer en 1965.
32. Fullaondo, Juan Daniel: "Ionel Schein". En *Nueva Forma*. Marzo 1975, Nº 110. Madrid. p.197.



14

Virilio[33]. La construcción masiva en hormigón armado y el uso de planos inclinados en suelos y cubiertas estaba presente en estos proyectos, aunque todavía apelando a un lenguaje racionalista cuya espacialidad mostraba una cierta nostalgia neoplástica.

Este interés por la obra Claude Parent, en solitario o con otros arquitectos, no cesó en los años siguientes. La sección 'revista'[34] de *Nueva Forma* fue dando noticia de las actividades de Parent, divulgando así su perseverancia por hacer de su teoría una realidad construida[35]. Uno de los proyectos ampliamente difundidos, incluso antes que en revistas francesas, y realizado todavía en colaboración con Virilio, fue el Centro *Thomson–Houston* en Villacoublay[36] (figura 14). Este complejo de investigación, compuesto por tres piezas –una plataforma de trabajo, un edificio de oficinas y un edificio social–, continuaba experimentando con principios formales y constructivos similares al Centro Cultural de Charleville. Otras obras posteriores que contaron con la atención de *Nueva Forma* fueron los proyectos del Supermercado *Suma en Ris Orangi*s (1970)[37], el Centro Comerical G.E.M. de Tinqueux–Reims (1970)[38] o el *Hypermarché d'Épernay* (1971)[39]. Igualmente, se publicaban referencias a exposiciones y eventos culturales donde Parent propagaba una *vivre à l'oblique*, como el pabellón francés de la Bienal de Venecia de 1970[40] o el proyecto para

33. Otros proyectos tempranos de Parent publicados fueron: el proyecto de viviendas en la Avenue du Maine (1961–62) en París, la residencia La Mirandole en Cannes (1963–64), el museo Yves Klein (1962), el proyecto de Inmueble de oficinas en la calle Ponthieu en París (1962) y el centro comercial en Athis Mons (1960).

34. La sección 'revista' se creó a partir del número 51 de abril de 1970. Esta sección era resultado del compendio de artículos de crónica sobre exposiciones y libros nacionales e internacionales, cartas al director o reproducciones de artículos de prensa nacional y reproducciones de artículos extraídos de revistas extranjeras, en su mayoría traducidos al castellano.

35. Parent, Claude: "Expositions de Claude Parent sur l'architecture oblique". En *Nueva Forma*. Julio–agosto 1972, Nº 78–79. Madrid. p. 8; Parent, Claude: "Le Tour de France de Claude Parent". En Nueva Forma. Marzo 1974, Nº 98. Madrid. p. 1; Parent, Claude: "El 'inclipan'". En *Nueva Forma*. Febrero 1975, Nº 109. Madrid. pp. 126–127.

36. Parent, Claude; Virilio, Paul: "Fabrica en Thomson–Houston, Villacoublay (París)". En op. cit, nota 17, pp. 21–28. La primera difusión de la obra en una revista francesa fue: Parent, Claude: "Usine et centre de recherche Thomson Houston à Vélizy–Villacoublay". En *Architecture française*. Noviembre–diciembre 1970, Nº 339–340. París. pp. 66–67.

37. Parent, Claude: "Supermercado Suma en Ris Orangis". En op. cit, nota 26, p. 36.

38. Parent, Claude: "Centro Comerical G.E.M. de Tinqueux–Reims". En op. cit, nota 26, p. 37–46.

39. Parent, Claude: "La Tour Nationale, Projet de Construction de Pavillon Itinerant, Supermercado Epernay–Pierry". En *Nueva Forma*. Septiembre 1971, Nº 68. Madrid. p. 64. Los tres proyectos se publicaron en un volumen monográfico sobre arquitectura comercial de Architecture française. Mayo–junio 1971, Nº 345–46. París.

40. Parent, Claude: "Biennale de Venise 1970". En *Nueva Forma*. Abril 1971, Nº 63. Madrid. pp. 66–67.

15. Portada de *Nueva Forma*. Julio-agosto 1972, Nº 78-79. Dibujo de Claude Parent para un Teatro oblicuo con fecha de 15 de enero de 1972.

'Teatro oblicuo'[41], cuyo boceto con fecha de 15 de enero de 1972 se utilizó en la portada del número doble de verano de 1972 de *Nueva Forma* (figura 15). Todos estos ensayos de vida en lo oblicuo –ya fuese un pabellón, un teatro o un conjunto de viviendas– divulgaban un mismo mensaje: la creencia en la arquitectura como fruto de una redefinición del espacio arquitectónico, siendo el punto de partida la experimentación en los límites de herencia recibida. Entre Parent y Fullaondo se estableció una relación de admiración mutua y amistad que hizo que *Nueva Forma* se adelantase a otras publicaciones especializadas francesas en la divulgación de sus obras. Con ello, Claude Parent asumió para el lector español un lugar protagonista en la escena arquitectónica internacional y sería considerado el arquitecto experimental de referencia.

EN TORNO A LA CONDICIÓN UTÓPICA DE *ARCHITECTURE PRINCIPE*

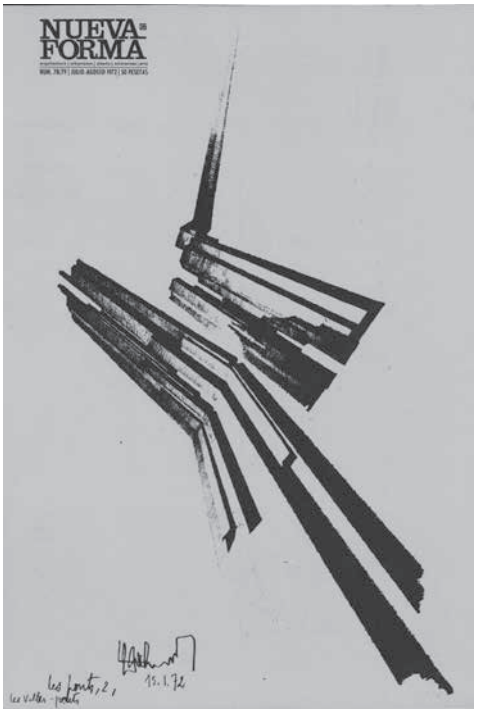
Como el resto de grupos radicales del momento, *Architecture Principe* mostró una visión revolucionaria, se constituyó como grupo multidisciplinar, reivindicó entablar un nuevo discurso sobre el papel de la disciplina arquitectónica en la incipiente sociedad de masas, compartió la fe en las posibilidades que los avances tecnológicos suponían para mejorar la vida y vio la arquitectura como una herramienta capaz de transformar la sociedad. Sin embargo, el papel otorgado en sus propuestas al arquitecto, como creador de un ambiente específico, era diferencial frente a otros grupos radicales franceses. Juan Daniel Fullaondo mostró esta diferencia esencialmente al incidir en la construcción material y pesada –y no espacial y ligera– de sus obras y en su consecuente verosimilitud. Actuales estudios en torno a las propuestas experimentales del panorama francés de estos años acentúan esta cuestión ya presente en las páginas de *Nueva Forma* y llegan, incluso, a mostrar a *Architecture Principe* como un grupo continuador de la arquitectura escultórica de Bloc[42]. Como señala Larry Busbea, principal investigador de estas arquitecturas, entre la idea de 'arquitectura móvil' de Yona Friedman, manifestada en la *Ville Spatiale* (1958), por ejemplo, y *Santa Bernadette* había grandes discrepancias que los propios Parent y Virilio expresaron abiertamente en su revista–manifiesto:

"[…] nos gustaría decir que:
– aquellos que han estado intentado durante varios años someter la arquitectura a los fines de la industria.
– aquellos que están estandarizando
– aquellos que están destruyendo lo masivo y trabajando en contra de ello
– aquellos que proponen el uso indiscriminado de la estructuras precisas que son erigidas bajo el aspecto de 'arquitecturas' …
– aquellos que tienen tanto miedo a la responsabilidad que supone la pura creatividad que tratan de ser flexibles, móviles, dúctiles, tan adaptables como sea posible y, por tanto, realizan una arquitectura que es neutra, indeterminada
– aquellos que empujan al hombre al NOMADISMO
Nos gustaría decir que contra todas estas personas nos estamos MOBILIZANDO y declarando el estado de guerra".[43]

Aunque estas palabras no iban dirigidas a un grupo específico, su mensaje apunta al GEAM como 'aquellos' contra los que movilizarse. Pues, "para 'movilizarse' contra los movilizadores, Parent y Virilio reivindicaron una nueva concepción de la arquitectura y el urbanismo basada en la materialidad presente en ella y en la influencia emocional creada a sus habitantes"[44]. Tanto el GEAM como *Architecture Principe* se nutrían del concepto de la movilidad para generar sus ideas, pero Friedman lo entendió como un aspecto estructural y social, y Parent y Virilio lo acometieron esencialmente como una experiencia sensorial, tomando una concepción moderna del espacio arquitectónico como punto de partida para, posteriormente, transgredirlo.

Esta cuestión es la que Fullaondo dejó patente en el artículo "Agonía, utopía, renacimiento: en la encrucijada del presente" de mayo de 1968, al tildar de incontrolado, formalista, apriorístico, flirteo industrial o no–diseño a

41. Parent, Claude: "Proyecto de Teatro". En *Nueva Forma*. Julio–agosto 1972, Nº 78–79. Madrid. pp. 10–15.
42. Busbea, Larry: *Topologies. The Urban Utopia in France, 1960–1970*. Cambridge: MIT Press, 2007. p.160.
43. Ídem., p. 162. Véase cita original en francés en: Parent, Claude: "L'homme déraciné". En *Architecture Principe*. Abril 1966, Nº 3. París. p.1.
44. Ídem.



15

visiones utópicas que esencialmente desarrollaban discursos ligados a la comunicación, el intercambio de información y su repercusión en el planeamiento urbano, como el GEAM; pues en ellas lo territorial y topológico cobraba un mayor protagonismo. Además, Fullaondo mostró cómo la experiencia de la movilidad ensalzada por Parent era una cuestión entre individuo y objeto al entender los avances dados por la nueva tecnología desde un acercamiento humanizado, al elogiar la construcción en hormigón de *Santa Bernadette*, la experiencia espacial de *Chardeville*, la policromía del restaurante en los Campos Elíseos o el equilibrio de la *Maison de l'Iran*. Con todo se daba muestra de que el hecho arquitectónico se entendía desde su concepción espacial con consecuencias perceptivas y sensoriales.

A pesar de que la divulgación de *Architecture Principe* en *Nueva Forma* se vio alterada en algunos aspectos, Fullaondo supo reconocer que sus propuestas arquitectónicas se resistían a evadir valores esenciales de la modernidad, y por ello las mostró como arquitecturas propias de un punto de inflexión, o de un cambio de paisaje como diría el propio Fullaondo, con una ambigüedad intrínseca difícil de situar como continuadoras o rompedoras de la conciencia moderna. Las propuestas de Claude Parent fueron incapaces de desprenderse completamente de esa mirada neoplástica heredada de André Bloc. En *Chardeville*, como en *Nevers*, el hormigón armado pretendía ser tratado como una masa maleable, capaz de crear la oblicuidad y el desequilibrio buscado en sus propuestas teóricas. La materialidad física propuesta, dúctil y pesada, la precisión espacial, el rigor constructivo y el consciente tratamiento de la obra de arquitectura como pieza escultórica fueron rasgos diferenciadores de *Architecture Principe.* Todo ello alude al interés del grupo por indagar en la plasticidad de la obra arquitectónica, donde espacio y forma continúan siendo aspectos inseparables de la misma realidad construida.

Aunque esta interpretación estuviese enfocada con acierto, el soslayo a la figura de Paul Virilio no ha tenido el mismo respaldo crítico, siendo él el miembro del grupo con una trayectoria crítica posterior más sobresaliente. No obstante, el tratamiento dominante de la figura de Parent fue análogo a la de otros arquitectos publicados en *Nueva Forma*. Pues a lo largo de sus nueve años, se editaron esencialmente números monográficos y, consecuentemente, la autoría tuvo un peso específico frente a la divulgación ligada a cuestiones de estilo –un rasgo característico de otras revistas españolas del momento–. Así, buscar una consonancia entre trayectoria vital y proceso creador fue una mirada omnipresente en Fullaondo, por lo que no sorprende su interés por difundir tanto sus primeras obras como sus posteriores eventos y proyectos.

De lo que no cabe duda es que a ojos de Fullaondo, Parent fue capaz de proponer una obra experimental que, ligada a un discurso teórico, ofrecía un acto de creación genuino, tan propio de su tiempo como íntimamente ligado a su sensibilidad personal. Esta actitud, que propone

arquitecturas singulares, lejos de propuestas estandarizadas, junto a la capacidad auto–interpretativa del autor, fue el otro rasgo potenciado en la revista y una característica igualmente presente en otras figuras recurrentes en *Nueva Forma,* como el ejemplo magistral de Jorge Oteiza. Así, aunque la divulgación de *Architecture Principe* en la revista española no fuese completamente fiel a su discurso original sí transmitió al lector que sus propuestas, quizá las menos radicales del panorama francés, eran visionarias pues abrían nuevos horizontes a futuros arquitectos.

Actualmente, otros investigadores como Beatrice Simonot continúan reflexionando sobre las teorías, los dibujos y las obras de Claude Parent. Su legado ha sido objeto de estudio y análisis en numerosas arquitecturas contemporáneas, desde acercamientos esencialmente formales donde lo oblicuo se materializa como recurso substancial de la obra arquitectónica hasta visiones donde lo perceptivo se ensalza. Propuestas de arquitectos, que trabajaron en algún momento con Parent, como Jean Nouvel, Daniel Libeskind o Coop Himmelb(l)au, son ejemplos reseñados en la retrospectiva a *Architecture Principe* realizada en 2010 por el FRAC (Le Fonds d'Art Contemporain) de Orléans[45]. Simonot los sitúa como materializaciones actuales de aquel *vivre à l'oblique* y señala a La *Philharmonie* de París (2007–2012) de Nouvel como homenaje explícito a *La fonction oblique* o al recorrido que Libeskind proyecta para acceder a la cripta del Museo Judío de Berlín (1998) como evocador del acceso al altar de *Santa Bernadette.* Mientras, a Himmelb(l)au, en el proyecto de *Open House* (1983) o en el Musée Confluences (2001–2013) de Lyon, lo sitúa como modelo de una arquitectura donde aquella sensación de ingravidez o inestabilidad del usuario al caminar por el edificio domina la forma arquitectónica. En esta línea crítica, la arquitecta francesa Odile Decq es igualmente señalada por imponer un orden artificial en el Museo de Neuhaus (2004) creando *promenades* en las cubiertas, salas curvas plegadas sobre sí misma con la finalidad, como en *Chardeville*, de integrarse en el paisaje que le rodea. Estas interpretaciones son muestras contemporánea del legado de *Architecture Principe*, de su presencia en el panorama arquitectónico actual y un ejemplo, como constantemente señaló Fullaondo, de lo verosímil de aquella utopía. ■

Bibliografía:

Amón, Santiago: "La exaltación del orden artificial en la arquitectura de Parent y Bloc". En *Nueva Forma*. Marzo 1970, Nº 50. Madrid. pp.4-25.

Bloc, André: "André Bloc, en el camino de la integración". En *Forma Nueva-el inmueble*. Mayo 1967, Nº 16. Madrid. pp.45-47.

Busbea, Larry: *Topologies. The Urban Utopia in France, 1960-1970*. Cambridge: MIT Press, 2007.

"Circulation habitable". En *Architecture Principe*. Abril 1966, Nº 3. París. p.3; En *Architecture Principe*. Julio 1966, Nº 5. París. pp.8-9.

Colomina, Beatriz; Buckley, Craig (Ed.): *Clip/Stamp/Fold: the radical architecture of little magazines 196X to 97X*. Barcelona: Actar, 2010.

Cook, Peter: *Experimental Architecture*s, New York: Universe Books, 1970.

Esteban Maluendas, Ana. *La modernidad importada: Madrid 1949-1968: cauces de difusión de la arquitectura extranjera*. Directores: Roberto Osuna Redondo, María Teresa Valcarce Labrador. Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de Composición Arquitectónica, 2007.

Fullaondo, Juan Daniel: "Agonía, utopía, renacimiento: en la encrucijada del presente". En *Nueva Forma*. Mayo 1968, Nº 28. Madrid. pp.1-141.

Fullaondo, Juan Daniel: "Claude Parent, ¿Le Corbusier o Sant'Elia?". En *Forma Nueva-el inmueble*. Febrero 1967, Nº 13. Madrid. pp.9-10.

45. Simonot, Beatrice: "Claude Parent, present in posterity". En Nevers, Architecture Principe, Claude Parent, Paul Virilio. Orleans: HYX, 2010. pp.162–170.

Fullaondo, Juan Daniel: "Claude Parent y Paul Virilio". En *Nueva Forma*. Febrero 1968, Nº 25. Madrid. p.69.

Fullaondo, Juan Daniel: "Ionel Schein". En *Nueva Forma*. Marzo 1975, Nº 110. Madrid. pp.197-230.

Fullaondo, Juan Daniel (Ed.): *Claude Parent y Paul Virilio, 1955-1968, arquitectos.* Madrid: Alfaguara, 1968.

Fullaondo Buigas de Dalmau, Diego. La invención de *La Fonction Oblique*. Director: María Teresa Muñoz. Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 2012.

Goeritz, Mathias; Arean, Carlos-Antonio: "André Bloc, exposición, Sala de Santa Catalina del Ateneo de Madrid". En *Cuadernos de arte*. 1964, Nº 173. Madrid: Publicaciones Españolas, 1964.

"Habitat su plan incliné". En *Architecture Principe*. Abril 1966, Nº 3. París. p.4.

"Exposición en Salinas de Chaux". En *Nueva Forma*. Abril 1968, Nº 27. Madrid. pp.29-30.

Parent, Claude: "Biennale de Venise 1970". En *Nueva Forma*. Abril 1971, Nº 63. Madrid. pp.66-67.

Parent, Claude: "Centro Comerical G.E.M. de Tinqueux-Reims". En *Nueva Forma*. Marzo 1970, Nº 50. Madrid. pp.37-46.

Parent, Claude: "Charleville". En *Nueva Forma*. Marzo 1968, Nº 26. Madrid. En *Architecture Principe*. Diciembre 1966, Nº 9. París. p.1.

Parent, Claude: "El 'inclipan'". En *Nueva Forma*. Febrero 1975, Nº 109. Madrid. pp.126-127.

Parent, Claude: "Expositions de Claude Parent sur l'architecture oblique". En *Nueva Forma* Julio-agosto 1972, Nº 78-79. Madrid. p.8.

Parent, Claude: "La Tour Nationale, Projet de Construction de Pavillon Itinerant, Supermercado Epernay-Pierry". En *Nueva Forma*. Septiembre 1971. Madrid. p.1

Parent, Claude: "L'homme déraciné". En *Architecture Principe Nº 3*. Abril 1966. París. p.1.

Parent, Claude: "Le Tour de France de Claude Parent". En *Nueva Forma*. Marzo 1974, Nº 98. Madrid. p.4.

Parent, Claude: "Proyecto de Teatro". En *Nueva Forma*. Julio-agosto 1972, Nº 78-79. Madrid. pp-10-15.

Parent, Claude: "Simulacros". En *Nueva Forma*. Febrero 1968, Nº 25. Madrid. En *Architecture Principe.* Agosto 1966, Nº 6. París. p.1

Parent, Claude: "S*upermercado* Suma en Ris Orangis". En *Nueva Forma*. Marzo 1970, Nº 50. Madrid. p.36

Parent, Claude: "Usine et centre de recherche Thomson Houston à Vélizy-Villacoublay". En *Architecture française*. Noviembre-diciembre 1970, Nº 339-340. París. pp.66-67.

Parent, Claude; Virilio, Paul: "La función oblicua". En *Nueva Forma*. Abril 1968, Nº 27. pp.21-52. Madrid. En *Architecture Principe*. Febrero 1966, Nº1. París. pp.1-2.

Parent, Claude; Virilio, Paul: "Fabrica en Thomson-Houston, Villacoublay (París)". En *Nueva Forma*. Abril 1968, Nº 27. Madrid. pp.21-28.

Kopp, Anatole: *Ville et rèvolution*. Paris: Édition Anthropos, 1967.

Ragon, Michel: *Prospective et futurologie*. París: Casterman, 1986.

Ragon, Michel: *Les visionnaires de l'architecture*. Paris: R. Laffont, 1965.

Simonot, Beatrice: "Claude Parent, present in posterity". En *Nevers, Architecture Principe, Claude Parent, Paul Virilio*. Orleans: HYX, 2010. pp.162-170.

Tafuri, Manfredo: "Per una critica dell'ideologia architettonica". En *Contropiano*. Enero-abril, 1969, Nº1. Roma-Venecia. p.5.

"Union pour L'Art". En *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Junio 1936, Nº 7. Boulogne. p.79.

Virilio, Paul: "Infraestructuras". En *Nueva Forma*. Marzo 1968, Nº 26. p.22. Madrid. En *Architecture Principe*. Noviembre 1966, Nº 8. París. p.5.

Lucía C. Pérez Moreno (Zaragoza, 1979) es profesor ayudante doctor en la Escuela de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad de Zaragoza, donde imparte docencia en composición arquitectónica desde 2008. Es doctor arquitecto en 2013 por la ETSAM y arquitecta en 2003 por la UNAV (Premio Extraordinario Fin de Carrera y 2º Premio Nacional de Estudios Universitarios). Su tesis doctoral «Nueva Forma: la construcción de una cultura arquitectónica en España (1966-1975)» se encuadra dentro de la línea de especialización de teoría y crítica de la arquitectura española. Ha realizado estudios de postgrado en la Alvar Aalto University y en el GSAPP de Columbia University, y ha obtenido ayudas de investigación de diferentes instituciones (Erasmus, Finnforest, Fundación Banco-Herrero, Fundación-Museo Jorge Oteiza, Obra Social CAI). Su trabajo ha sido publicado en revistas científicas como *RA, DC Papers, VIA Arquitectura* o *Arquitectos* y en diversas actas de congresos nacionales e internacionales.

 N11 "Arquitecturas en común". Noviembre 2014. Universidad de Sevilla. ISSN 2171-6897 / ISSNe 2173-1616
DOI: http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2014.i11.06

CONSTRUYENDO UNA UTOPIE AUTRE [AMAZING ARCHIGRAM! - 50 AÑOS DE ZOOM!/ ZZZZRRTT!/ THUD!/ BLAAM!]

BUILDING A UTOPIE AUTRE [AMAZING ARCHIGRAM! - 50 YEARS OF ZOOM!/ ZZZZRRTT!/ THUD!/ BLAAM!]

Luis Miguel Lus Arana

RESUMEN Desde su tímida aparición en 1961, y fundamentalmente a partir de su consolidación definitiva a mediados de la misma década, Archigram, revista y grupo, ha pasado a ser un sine-qua-non del panorama utópico y de las historias de las agrupaciones arquitectónicas. El punto de inflexión en su consolidación como un elemento indispensable de la historia de la arquitectura del siglo XX, sería, en cualquier caso, la aparición en 1964 de Amazing Archigram!, el cuarto número de la revista, dedicado a la ciencia ficción. Con su imaginería mecánica y espacial, y su estética de comic book americano, el "Zoom Issue" tendría un papel crucial en la conformación de la imagen y el propio ethos de Archigram. Por una parte, el número catapultaría su marca hacia un panorama internacional. Por otra, su potencia visual, formal y transgresora, unida a una aparente coherencia en el mensaje, instaló en el ojo colectivo de la arquitectura la idea de Archigram no sólo como una revista, sino como un estudio de arquitectura con una agenda común. Sin embargo, "Amazing Archigram" también instauró la visión del grupo como un conjunto de "provocateurs", y de su arquitectura como perteneciente al terreno de la ciencia ficción, algo muy alejado de la intención de sus autores, cuyas propuestas, visionarias o no, se orientaban hacia el muy real objetivo de dar forma arquitectónica a esa "realitas ludens" que impregnaba la propia realidad de los 60.
PALABRAS CLAVE Amazing Archigram 4; The Independent Group; Reyner Banham; utopia; ciencia ficción.

SUMMARY Since its timid first appearance in 1961, and fundamentally after their ultimate consolidation in the mid of the same decade, Archigram, both magazine and group, became a sine-qua-non of the utopian scene and of the history of architectural teams in general. The turning point in their encoding as an indispensable element in the history of XXth Century architecture would be, however, the publication, in 1964, of Amazing Archigram!, the fourth issue of the magazine devoted to science fiction. With its mechanical and space age imagery, and its American comic book aesthetics, the "Zoom Issue" would have a prominent role in conforming the public image and the very public perception of Archigram's ethos. On the one hand, the issue would catapult their brand to the international scene. On the other, its visual punch, and the transgressive consistency of its message, installed in the collective eye of architecture the idea of Archigram not just as a magazine, but as an architectural office with a common agenda. However, "Amazing Archigram" also established the vision of the team as a group of "provocateurs", and the regard of their architecture as something belonging in the world of science fiction, which was far from being the intent of their authors, whose proposals, visionary or else, certainly helped shape that "realitas ludens" that impregnated the very architectural reality of the 1960s.
KEY WORDS Amazing Archigram 4; The Independent Group; Reyner Banham; utopia; science fiction

Persona de contacto/Corresponding autor: koldolus@gmail.com. Escuela de Ingeniería y Arquitectura. Universidad de Zaragoza.

Proyecto, Progreso, Arquitectura. **N11** "Arquitecturas en común". Noviembre 2014. Universidad de Sevilla. ISSN 2171-6897 / ISSNe 2173-1616 / 21-02-2014 recepción-aceptación 12-09-2014. DOI: http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2014.i11.07

AMAZING ARCHIGRAM! Y EL NACIMIENTO DE ARCHIGRAM (I).

De acuerdo con la mitología al uso, tal y como es relatada por Peter Cook, en Mayo de 1964 el propio arquitecto se encontraba con Reyner Banham de camino a Aberdare Gardens, donde ambos vivían en casas separadas apenas unos metros. Banham partía al día siguiente hacia Estados Unidos, y al preguntar a Cook si tenía algún mensaje que dar, éste le entregó seis copias de Archigram 4 recién salidas de imprenta que llevaba bajo el brazo[1]. Si bien la escena puede no ser rigurosamente exacta en el detalle, lo cierto es que Banham llevaría consigo efectivamente varias copias del número a Chicago, mostrándoselas a Philip Johnson, Peter Blake y, a través de este, a Hans Hollein, uno de cuyos proyectos aparecía en la revista. Blake había sido recientemente nombrado editor en jefe de *Architectural Forum* y, fascinado por el material que se le presentaba, decidió incluirlo en la revista, con los efectos que todos conocemos[2]. El resto, como suele decirse, es historia.

De Telegrama a Revista

"*A new generation of architecture must arise with forms and spaces which seems to reject the precepts of 'Modern' yet in fact retains these precepts*"[3].

Hasta este momento, el epígrafe *Archigram* –acuñado por Cook como apócope de *Architecture* y *Telegram*– apenas había producido tres números, publicados a lo largo de tres años con tiradas, formatos y contenidos tan diversos que difícilmente podía hablarse de revista como tal. *Archigram Paper One* (Mayo de 1961), editado sobre el papel por David Usborne, pero producido en su totalidad por Peter Cook (composición) y David Greene (texto), constaba únicamente de dos hojas grapadas, diseñadas e impresas en el despacho de James Cubitt. Como el producto de escuela que era, el número abría con la tan grandilocuente como ingenua intención de ser *"una declaración sobre el posicionamiento de la nueva Generación de la Arquitectura",* y presentaba una selección de proyectos académicos realizados en la AA por Cook, Greene y el futuro miembro del grupo Mike

1. Ver Banham, Reyner: "A Comment from Peter Reyner Banham" en Cook, Peter (Ed.): *Archigram*. New York: Praeger Publishers, 1973; 5. Al respecto de este encuentro, Dennis Crompton puntualiza que, debido a la parte manual que requirió el troquelado de las páginas centrales, el encuentro con Banham tuvo que suceder en otro momento. Ver Rattenbury, Kester: "ARCHIGRAM 4" en Interview with Dennis Crompton. Archigram Archival Project, University of Westminster (online).

2. 'Plug–in City Study' aparecería en *Architectural Forum* nº 8 (New York, septiembre de 1964). Años después, Blake declararía:"*[n]o puedo pensar en ningún acontecimiento concreto que expandiera mi propia percepción tan drásticamente como la llegada de Archigram"*. Blake, Peter: "Comment from Peter Blake" en Cook, Peter (Ed.): Op. Cit.; 7

3. Archigram: Paper One.

1

1. Portadas de los 10 números de Archigram: Archigram Paper One (1961); Archigram 2 (1962) Archigram 3: Expendability (1963); Amazing Archigram 4: Zoom Issue (1964); Archigram 5: Metropolis (1964); Archigram no. 6 (1965); Archigram Seven: Beyond Architecture (1966); Archigram 8: Milanogram (1968); Archigram Nine (1970); Archigram 91/2 (1974).

–'*Spider*'– Webb, completados con algunos ejemplos más producidos por otros compañeros en los años precedentes[4]. Esta sería la línea a seguir en el resto de números, ya que si en esta primera entrega eran fundamentalmente Greene y Cook los que "*presentan para Archigram la nueva arquitectura tal y como la ven",* el propio editorial/introducción aclaraba que *"[f]uturas entregas tratarán de prolongar la perspectiva de esta Generación, abordando determinados aspectos en mayor detalle".* Archigram, sin importar su más que modesto comienzo, nacía con la nada modesta intención de convertirse en un portal para una nueva arquitectura, y a este efecto, Peter Cook imprimió unas 400 copias. Algún tiempo después, aún le quedaban 350[5] (figura 1).

Archigram 2 (1962) supuso un salto cualitativo en el camino que llevaría desde el estadio de panfleto estudiantil al de *(little) magazine.* El número fue financiado a tres bandas por Cook, que utilizaría el dinero procedente de un premio recientemente ganado en un concurso[6], y el *London County Council* y la *Architects Co–Partnership* [ACP], que pagarían sendos anuncios. Esto permitió una edición de aspecto menos amateur, con impresión y maquetación profesional y una composición más correctamente académica que separaba las imágenes de un texto realizado con tipos de imprenta, al que se dedicaba un espacio mucho mayor. Aun manteniendo el espíritu del primer Archigram, este segundo intento era también mucho más ambicioso, y si bien el objetivo primero era mostrar una serie de proyectos entre los que destacaban los producidos por algunos miembros del grupo, el número presentaba una larga lista de colaboradores que incluía nombres como el de Cedric Price. Los textos abandonaban el tono poético para comenzar a perfilar la actitud, a un tiempo propositiva y polémica, que caracterizaría la evolución posterior de la revista, y aunque el equipo redactor aparecía nominalmente formado por Peter Cook (editor) y David Greene (asociado), más Peter Taylor (diseño de cubierta) y Evelyn Tupler (composición de textos), el número ya contenía, de una forma u otra, a todos los miembros del futuro equipo.

Con Archigram 3, el "método Archigram" quedaría final, aunque rápidamente, codificado. El tercer número sería el primero en presentar por fin una temática única –"un manifiesto con una sola idea"[7]: *Expendability*. Bajo

4. Una relación completa de los contenidos puede encontrarse en Steiner, Hadas A.: *Beyond Archigram: The Structure of Circulation*. New York: Routledge, 2009, pág. 68, nota 60.

5. Ver *Interview with Dennis Crompton*: "ARCHIGRAM 1 (1961)". Archigram Archival Project, University of Westminster (online).

6. Gas Council. *Design of housing for single people*. Primer premio, 1961.

7. Peter Cook: *Archigram*; op. cit., p. 16

L. LUS: "Construyendo una utopie autre [amazing archigram! - 50 años de zoom!...". **Proyecto, Progreso, Arquitectura**. Noviembre 2014. Universidad de Sevilla. ISSN 2171–6897 / ISSNe 2173–1616
DOI: http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2014.i11.07

él se agrupaban una buena representación de los temas que serían recurrentes en el grupo: baños modulares, caravanas y cápsulas, burbujas y casas prefabricadas, o el *Dymaxion Car* aparecían diseminados entre incipientes referencias a conceptos emergentes como el *plug–in* y nombres de la mitología pre, para y post–megaestructural como Buckminster Fuller, Yona Friedman, o Lionel Schein. En las últimas páginas, una retrospectiva recapitulaba los contenidos del primer proyecto de Archigram como grupo, la *Living City Exhibition*[8], y cerrando la revista, un 'stunt' publicitario inédito en las anteriores; un letrero que anunciaba el número siguiente: *'Soon: Zoom Issue'.*

AMAZING ARCHIGRAM! Y EL NACIMIENTO DE ARCHIGRAM (II): *THE ZOOM ISSUE*

"En esta segunda mitad del siglo veinte, los viejos ídolos se tambalean, los viejos preceptos [son] extrañamente irrelevantes, los viejos dogmas no [son] válidos por más tiempo. Estamos en persecución de una idea, un nuevo vernáculo, que convive con las cápsulas espaciales, los ordenadores, y los paquetes desechables de una era atómica/electrónica"[9].

Amazing Archigram 4: Zoom Issue supondría la consolidación definitiva del proyecto en varios niveles, marcando en cierto modo el verdadero nacimiento de Archigram. Por una parte, el número supondría el salto de la revista a un entorno internacional: Si la contracubierta ofrecía ya un listado de librerías extranjeras en las que podía ser adquirida, la inclusión de la misma en *Architectural Forum* a través de ambos Petres –Blake y Reyner Banham– elevaría su estatus a un nivel impensable un número atrás, pasando de vender un par de cientos de ejemplares a más de mil, y haciendo de Archigram una marca conocida en el mundo de la arquitectura[10]. A partir de este momento, los textos escritos por miembros del grupo, especialmente los más vocales –Warren Chalk y Peter Cook– aparecerían con frecuencia en los medios, tanto especializados (*Architectural Design, Architectural Forum*), como generalistas. Cook, por ejemplo, publicaría artículos tanto en *Perspecta* como en el *Chicago Daily News*[11]. Y lo mismo puede decirse de su obra, que sería objeto de un inusual interés, como muestra, en el panorama nacional, el número cuasi–monográfico que le dedicaría una revista tan decididamente disciplinar como *Hogar y Arquitectura* ya en 1967[12]. Por otra parte, *Amazing Archigram* instauraría en el ojo colectivo la imagen, aún ilusoria, de Archigram no como una revista, sino como una oficina de arquitectura cuyos miembros compartían una agenda definida y una debilidad por el futurismo, la tecnología, la cultura pop y la ciencia ficción.

Desde su concepción, y a largo de los 9 números y medio que duraría –el último, numerado "9,5", estaría dedicado a los trabajos en curso del grupo– *Archigram, la revista*, sería un almanaque de imágenes de arquitecturas desplazadas hacia la periferia de la disciplina. Si los primeros modernos habían introducido el coleccionismo de "objets trouvés" –en general, "architectures trouvés"– procedentes de la ingeniería y el mundo industrial, y, ya en la posguerra, Alison y Peter Smithson habían pasado a coleccionar anuncios[13], Archigram buscaría imágenes con las que revolucionar el *"estancado panorama arquitectónico"*[14] en los lugares más diversos de la arquitectura, visionaria o comercial, desde las megaestructuras a las cápsulas, y desde Fuller a los catálogos de prefabricados. Archigram 4, *'the comic–book issue'*, presentaría simplemente un ensanchamiento del campo de recolección que llegaría para quedarse. Con él, el grupo rompía las barreras disciplinares para acoger imaginería procedente de los diferentes puntos de la historia y la geografía de la arquitectura visionaria, pero también de la

8. Institute of Contemporary Arts. Londres, junio de 1963. Ver *Living Arts magazine* nº 2, junio de 1963.

9. Warren Chalk: *'The Living City'*. Londres, 1963

10. El número siguiente, *Archigram 5: Metropolis* (otoño de 1964) sería publicado con el nombre registrado ya como marca comercial.

11. Cook, Peter: *'The Environment Must Fit our Needs'*, Chicago Daily News, 3 de septiembre de 1966. La Plug–In City, también obra de Cook, aparecería por duplicado en *The Sunday Times* y su suplemento, en sendos artículos de, Priscilla Chapman (*Sunday Times Colour Supplement*, nº. 20, 20 de septiembre de 1964) y Peter Collins (*Sunday Times Colour Magazine*, septiembre de 1965)

12. VV.AA.: *Hogar y Arquitectura*. Revista Bimestral de la Obra Sindical del Hogar, nº 72. Madrid, 1967.

13. Ver Smithson, Allison y Peter: "But Today we Collect ads" en *Ark* nº 18. Londres: Royal College of Art, noviembre de 1956.

14. Cook, Peter: "Zoom and Real Architecture" en *Amazing Archigram 4*: Zoom Issue, mayo de 1964; 17

2. *Amazing Archigram 4: Zoom Issue* (Mayo de 1964): 20 páginas color/bn. Sería el número técnicamente más laborioso, incluyendo 8 planchas en cuatricromía (portada, contraportada, páginas 1 a 4 y 10-11), y un pop-up book en el pliego central.

3. "Pop Up into a New World": Desplegable central de *Amazing Archigram 4* que mostraba cuatro torres de aspecto futurista. De izquierda a derecha, las torres de Warren Chalk, Ron Herron Frank Linden, y Peter Cook, cuya "Montreal Tower" se presentaba de manera prominente. Abierto con ambas páginas formando un ángulo recto, el poster funcionaba como un "pop up book".

tecnología y la ciencia ficción, introduciendo un elemento revulsivo en la escena arquitectónica que haría que el propio Blake declarara: que *"[h]asta el día en que el primer manifiesto de Archigram* [Archigram 4] *apareció encima de mi escritorio, había estado pensando y trabajando prácticamente a la manera estándar del establishment… Luego Archigram dio el golpe, y el mundo no ha vuelto a ser el mismo."*[15] (figura 2).

ZOOM!

En cualquier caso, como Dennis Crompton se encarga a menudo de recordar, pese a haber pasado a la historia como tal, el número no estaba dedicado específicamente al cómic, sino a la superposición entre *science fact* y *science fiction* (hecho científico y ficción científica/ciencia ficción), y un rápido vistazo a sus contenidos así parecen corroborarlo. A lo largo de sus 20 apretadas planchas, *Amazing Archigram* intercalaba imágenes de procedencias y pedigríes diversos. Así, la segunda mitad de la revista contenía abundante material procedente de un entorno fundamentalmente (aunque no exclusivamente) arquitectónico: El apartado *'Zooming Price'* (página 13) aglutinaba imágenes de varios proyectos de este, como la *Claverton Dome*, diseñada junto con R. Buckminster Fuller (1962), el *London Aviary* (1960–3) o el *Fun Palace* (1961). *'The Gesture'* ("El gesto"), en las páginas 14 y 15, desviaba su mirada hacia Alemania, mostrando un heterogéneo retablo que comenzaba con el *Alpine Architektur* de Taut y recorría el expresionismo a través de *Frülicht*, desde Carl Krayl y Luckhardt o unas viviendas en el Rin atribuidas a Theodor Grosse hasta el set de la máquina–Moloch de *Metrópolis*, de Fritz Lang. En la misma página convivían una visión satírica de la revista *Ulk* datada en 1926[16] con un proyecto estudiantil dirigido por Mies en el IIT, una visión de Hans Hollein y un proyecto de Ciudad Flotante de James Fitzgibbon. Este recorrido por lo visionario se completaba en la página 17 con un último apartado, *'It's Happening',* que en el espacio dejado por la bibliografía (*'A Zoom Bibliography'*), incluía un módulo experimental producido por Gerald Laing y Terry Stewart para la Bienal de París de 1963, uno de los elementos de la ciudad voladora de Krutikov (1928) y otras imágenes sin identificar, todas ellas junto a un texto salpicado de términos propios del imaginario tecnologista–visionario como *'... Advanced Structure, Expanding Buildings (Telescopic Corridors)...'.*

La presencia de la arquitectura del grupo también es notable: En el collage de la página 8, con el epígrafe "Zoom" superpuesto, encontramos el *City Interchange Project*, mega–estructura diseñada por Warren Chalk y Ron Herron en 1963[17]. La página 16 estaba íntegramente dedicada al *biomórfico ICSB63.4,* de David Greene, híbrido de su *Spray Plastic House* y la posterior *Living Pod* que representaba una mega–estructura suspendida entre planetas, lista para su publicación en cualquier revista paracientífica como *Popular Mechanics*[18]. La página 17 mostraba por vez primera la que seguramente es la formulación más conocida –y representativa– de la *Plug–In City*, y un desplegable central, con el nada casual título *'Pop Up into a New World'*[19] (figura 3) seleccionaba cuatro proyectos de torres futuristas realizados por Warren Chalk, Ron Herron, Peter Cook y Frank Linden. Pero si hasta aquí todos los proyectos se movían en un terreno ya de difuso pedigrí arquitectónico, el resto de imaginería presentada por la revista se alejaba aún más de la ortodoxia de la escena moderna británica.

15. Peter Blake en: COOK, Peter: Op. Cit., 1973; 7

16. Kosel [sic]: "la nueva arquitectura tal y como la ve el hombre de la calle". Ulk, Berlín, c1926.

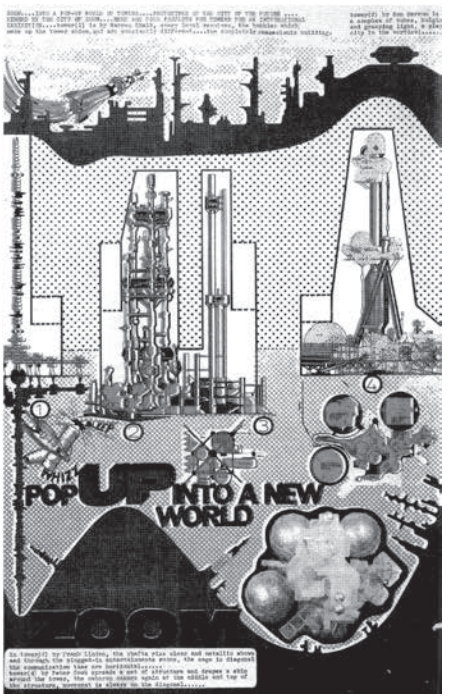
17. Publicada asimismo en *Living Arts Magazine* nº 2. London: ICA, 1964.

18. Ver Greene, David; Hardingham Samantha: *The Disreputable Projects of David Greene.* London: Architectural Association, 2008.

19. La parte central del número estaba formada por una doble página que, al doblarse, tomaba la forma de un "pop–up book" en el que las figuras troqueladas adquieren la ilusión de volumen. Dados los contenidos del número, esto confiere al término "pop" un doble significado.

L. LUS: "Construyendo una utopie autre [amazing archigram! - 50 años de zoom!...". **Proyecto, Progreso, Arquitectura**. Noviembre 2014. Universidad de Sevilla. ISSN 2171–6897 / ISSNe 2173–1616
DOI: http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2014.i11.07

2



3

A menudo yuxtapuestas con las anteriores sin solución de continuidad, a lo largo de la revista se agolpaban imágenes del *Atomium*, de refinerías, cápsulas y tubos flexibles, de cohetes y estaciones espaciales, de astronautas o ingenios submarinos, intercalados con referencias diversas a Will Burtin o Jacques Cousteau.

DAN DARE, ARCHIGRAM Y EL NACIMIENTO DE LA GRAN BRETAÑA HI–TECH

Archigram no hacía, en cualquier caso, sino consignar el espíritu de una época, quizá de un modo más entusiasta y menos intelectualizado –o cínico– de lo habitual. No hay que olvidar que la ciencia ficción había tenido una fuerte presencia en la Inglaterra moderna ya desde H. G. Wells: El mismo Winston Churchill publicó en el numero de marzo de 1932 de *Popular Mechanics* un artículo de anticipación titulado *'50 Years Hence'*[20]*,* poco antes de que Wells insertara la estética *pulp* en la arquitectura del cine de ciencia ficción con *Things to Come* (London Film Productions, 1936)*,* marcando el inicio de un romance que se acentuaría a partir del año 1950 en el que el género viviría una nueva época dorada. Reyner Banham, que describió el período de entreguerras como una época marcada en lo cultural por *"… los pulps americanos, cosas como Mechanix Illustrated y los comic books"*[21], y desde mediados de los 60 sazonó sus escritos con referencias al cine fantacientífico, desde T*hings to Come* o Forbidden *Planet hasta Barbarella* o *Star Wars*, escribía ya en 1958 que la ciencia ficción *"es parte de la educación esencial de la imaginación de cualquier tecnologista"*. Y con ello representaba a toda una nueva generación de intelectuales que la abrazaban *"como género (...) particularmente en contacto con los radicales cambios tecnológicos que se estaban produciendo"*[22]. Incluso el hoy esencial "The New Brutalism", de 1955, cerraba la discusión sobre los Smithson con una nota al pie en la que sugería que "*[p]ara una entrada trasera a la topología sin el uso de las altamente complicadas matemáticas que implica, el lector no podría hacer mejor cosa que comprar una copia del Astounding Science Fiction de Julio de 1954"*[23].

Esta querencia por la ciencia ficción y la cultura popular fue característica de todo el *Independent Group*, que explicitó la imbricación de aquellas en la sociedad inglesa ya en su seminal *This is Tomorrow* (1956), donde recibían al visitante por medio del mismísimo *Robbie the Robot,* el conocido androide de *Forbidden Planet* (Fred Wilcox, 1950).

20. Seelhorst, Mary: *The Best of Popular Mechanics 1902 to 2002*. New York: Hearst Communications, 2002. Una version ampliada del ensayo puede encontrarse en Churchill, Winston: Thoughts and Adventures: Amidst These Storms. Thornton Butterworth, London: 1932.

21. Banham, Reyner: "The Atavism of the Short–Distance Mini–Cyclist" en *Living Arts* nº 3, London: ICA, 1964; 91.

22. Eugenie Tsai citado en Luckhurst, Roger: *The angle between two walls: the fiction of J.G. Ballard*. Liverpool: Liverpool Univ. Press, 1997; 103

23. BANHAM, Reyner: "The New Brutalism". *The Architectural Review*. Londres, diciembre de 1955.

4. Centro: Página primera de Space Probe!. Columna izquierda, de arriba a abajo: "Okay, Hot-Shot, Okay! I'm Pouring!" (Roy Lichtenstein, 1963); *Mystery in Space* nº 86 (1963), pág. 8; *Mystery in Space* nº 74, pág. 6 (1962). Columna derecha, de arriba a abajo: *Strange Tales* nº 92 (1962); *Mystery in Space* nº 80, pág. 27 (1962); *Magnus, Robot Fighter* nº 4 (1963).

Eduardo Paolozzi se refirió a menudo a la admiración que sentía por las portadas pintadas de los *pulps* americanos y su superioridad subversiva frente a las producciones de las jóvenes vanguardias intelectuales, mientras, en sentido contrario, J.G. Ballard señalaría por su parte la influencia que el *Independent Group* había tenido en su obra. Asimismo, el *Independent Group* marcó el momento en que la cultura popular, abandonada su filiación original con lo vernáculo y reconfigurada como cultura de masas –y por tanto, urbana– comenzaba a ser reapropiada por el "pop art"[24]. Tanto John McHale como Paolozzi o Richard Hamilton utilizaron imaginería procedente de *comic books* en sus collages, pero con una diferencia fundamental con respecto a los *'pop artists'* americanos. Como el propio Hamilton insistiría en señalar, los *tecnologistas* británicos no buscaban una revalorización del "popular art" por medio de su inserción (recontextualizada) en un discurso "high art". Su intención no era en absoluto irónica, sino genuinamente celebratoria. No podía ser menos, en una nación en la que un cómic como *Dan Dare* (1950), que llegaría a vender alrededor de un millón de ejemplares de su primer número, daría forma al imaginario y los intereses de toda una generación que incluiría a Arthur C. Clarke, David Hockney, Stephen Hawking[25] o Norman Foster, y contribuiría a la construcción estética de la "Gran Bretaña hi–tech" que Archigram ayudaría a asentar más tarde en la escena arquitectónica inglesa[26].

SPACE PROBE!

No es de extrañar, por ello, que, junto con su homenaje a las revistas *pulp*, el cómic tuviera un papel protagonista en *Archigram 4*. De entre sus escasas veinte páginas, cinco planchas (portada y cuatro primeras páginas) estaban compuestas íntegramente por imágenes de cómic, con otras viñetas diseminadas por las páginas 5, 8 y 17. Por supuesto, esta privilegiada presencia puede explicarse tanto por motivos ideológicos como meramente prácticos: Como coleccionistas de imágenes y conceptos con los que renovar el *"estéril panorama arquitectónico"*, Archigram buscó en una cultura *pulp* donde la ciencia ficción había preservado durante tres décadas una prospectiva urbana truncada por el auge del movimiento moderno. Consecuentemente, siendo el cómic el medio en el que se había (re)producido la mayor parte de la imaginería fantacientífica en el período que va desde los primeros 40 hasta mediados de los 60, cualquier arqueología de la *imagen* del futuro, y por extensión, de la *arquitectura* del futuro, pasaba necesariamente por los comics. Pero aún más allá, y pese a la negativa de Crompton, el editorial de Cook presentaba una encendida defensa de las capacidades del medio en un nivel mucho más estructural:

"Nuestro documento es el Cómic Espacial; su realidad está en el gesto, el diseño y la natural estilización de un hardware nuevo a nuestra propia década – la capsula, el cohete, el batiscopio, (…).

Hay la misma coherencia en una ciudad de 'Adventure Comics' del periodo 1962–3 y en los proyectos de Taut para la Arquitectura Alpina de 1917 con la misma capacidad de predicción y estilo. (…) El punto de vista defendido recientemente en Edilizia Moderna 80, *según el cual el tubo–movimiento emerge como una baza esencial de la más sofisticada ciudad–rascacielos (...) hace tiempo que se ha llevado a cabo en las ciudades de rascacielos de los comics…*"[27].

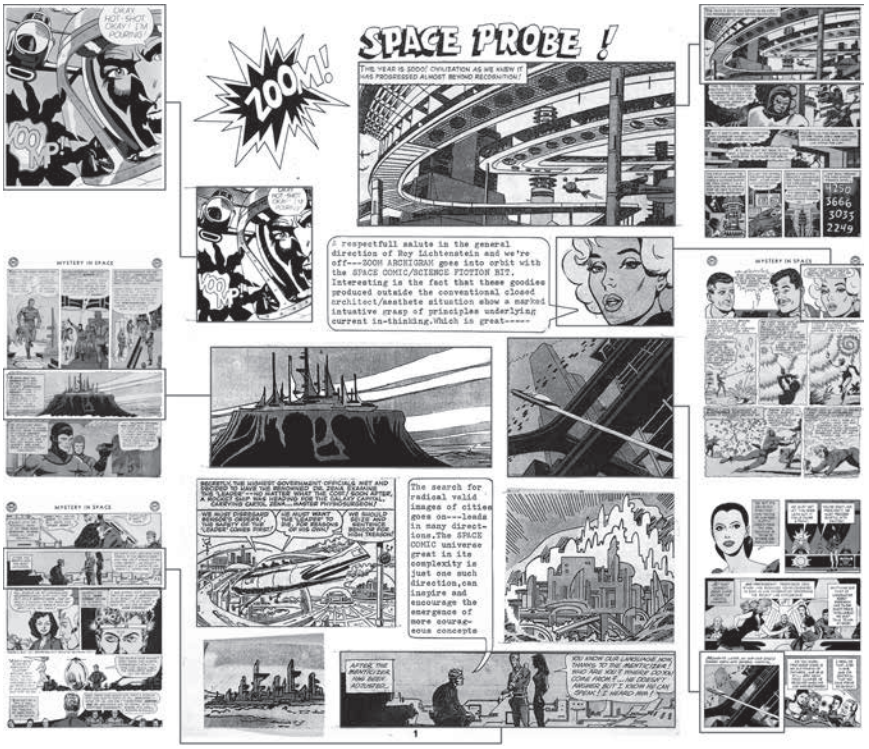
Y esta defensa se veía refrendada por el contenido de las cuatro primeras páginas del número, un collage realizado por Warren Chalk y titulado *Space Probe!*. En él, intercaladas entre imágenes de ciudades futuristas y naves espaciales, unas cabezas parlantes completaban un discurso tan poco sofisticado como elocuente que,

24. El término fue acuñado precisamente por uno de sus miembros, Lawrence Alloway, en su artículo "The Arts and the Mass Media" (*Architectural Design*, febrero de 1958).

25. Ver Pilgrim, Michael: "Dan's Back, with Extra Muscle". *The Observer,* domingo 30 de junio de 2002; 9

26. Las espectaculares cifras de ventas de Dan Dare en la Inglaterra de los 50 son desgranadas en detalle en Morris, Sally; Hallwood, Jan: *Living With Eagles: Marcus Morris, Priest and Publisher*. Cambridge: The Lutterworth Press, 1987. Para una discusión sobre el papel de los comics británicos en la construcción visual y conceptual del futuro en la Inglaterra de posguerra, ver Catto, Michael: "Futures seen through British Comics" en *Design History Society Conference "Futures: Visions and Revisions"*. University of Middlesex, 14 de diciembre de 1996. En concreto, el papel de Dan Dare fue objeto de la exposición *Dan Dare and the Birth of Hi–Tech Britain*. Science Museum, Londres, 2008.

27. Cook, Peter: *Zoom and Real Architecture*.



4

en palabras de Banham, disponía "*de una exactitud que sobrepasa*[ba] *la retórica convencional de revista de arquitectura del período,... produciendo en consecuencia un decidido cambio de sensibilidad*"[28]:

"(...) ZOOM ARCHIGRAM entra en órbita con la sección de CÓMIC ESPACIAL/CIENCIA FICCIÓN. Es interesante el hecho de que estas creaciones producidas fuera de la hermética situación del arquitecto/esteta convencional muestran una marcada capacidad intuitiva de captar principios subyacentes en nuestro actual pensamiento interno [intradisciplinar]. *Solamente aquellos imbuidos de respeto y entusiasmo por los deseos–sueños de hoy en día pueden reinterpretarlos adecuadamente en la forma de un entorno construido. (...)*

Estas ciudades de CÓMIC ESPACIAL (...) iluminan un área de opinión que busca la ruptura de actitudes convencionales, la disrupción del vacío formal del 'straight–up–and–down' necesarios para la creación de un entorno más dinámico. (...) Un atrevido gesto intuitivo que elude la racionalización, el empuje de la tira cómica produce un punto de partida visual… un empuje de zoom mental… nos permite dejar a un lado la materia de desecho arquitectónica de manera que pueda emerger la realidad"[29].

ZOOM! (THE TEXT OF SERIOUS COMICS)

Elemento central del número, y sin duda uno de los momentos más memorables de la historia de la revista, *Space Probe!* es, paradójicamente, dada su ingenuidad, un documento con una sorprendente densidad y una fascinante capacidad para, retroactivamente, leer en él destellos de la obra y la idiosincrasia posterior del grupo. Resultan particularmente seductores, por ejemplo, los subtextos generados en la interacción entre los textos del manifiesto y aquellos contenidos en las viñetas, que a diferencia de los cómics situacionistas, Chalk conservó. En algunos casos, estos ayudaban a entender las imágenes, introduciendo aspectos no revelados por el dibujo[30]. Pero en otros generan narrativas internas, alternativas, que introducen interesantes ambigüedades en el discurso (e incluso provocaron curiosos malentendidos[31]), haciendo

28. Banham, Reyner: *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*, London: Thames and Hudson, 1976; 94.

29. Chalk, Warren: "Space Probe!" en op. cit., pp. 1–4.

30. En su revisión del texto en Megastructure, Banham se refiere explícitamente a algunos de los sugerentes nombres de los ingenios que se mencionan en estas viñetas, como el "zetatron" o el "menticizer". op.cit., p. 93.

31. "*...there's a certain academic... who took one of these cut–out–of–a–comic things...intending to (...) demonstrate that we were sort–of right–wing warmongers, because (...) [o]ne of the characters (...) says 'very well, tomorrow we will strike against the free nations of the world'*". "ARCHIGRAM 4" (1964) en Interview with Dennis Crompton, op. cit.

5. "Supergram: The Superman Puzzle Game" (*Action Comics* nº 203, abril de 1955). La misma figura, ya utilizada en "Living City", sería incluída por Warren Chalk en *Amazing Archigram 4*, pág. 8, superpuesta sobre imágenes de tecnología.

6. Portada de *Mystery in Space* nº 86 (Septiembre de 1963), utilizada por Warren Chalk como modelo.

7. Warren Chalk: portada de *Amazing Archigram 4*. La ciudad en la parte inferior, también incluida junto a Superman en la página 8 está extraída de una viñeta del mismo cómic.

convivir la exaltación de los prodigios importados de un futuro mejor con secuencias que mostraban a un ser humano atacado por violentos cerebros electrónicos e ingenios mecánicos, y yuxtaponiendo la fascinación por la metrópolis ultratecnológica con el retrato de un tecnificado futuro dominado por el cataclismo medioambiental que adelanta la preocupación ecológica del Archigram posterior[32]. En otros casos, los juegos polisémicos se producen en varios niveles, como ocurre por ejemplo en la página primera con el busto parlante (identificado por Banham como Marilyn Monroe[33]) que comienza el discurso con *"[u]n respetuoso saludo en la dirección general de Roy Lichtenstein*" (figura 4). En realidad, no se trata de Marilyn, sino de la muy similar doctora Karel Sorensen, del ignoto cómic *Star Rovers*. Pero parece difícil que su inclusión sea fortuita, considerando el parecido con las pinturas que Warhol estaba realizando en esta misma época, y de la alusión directa a Lichtenstein, cuya pintura *'Okay, Hot–Shot, Okay! I'm Pouring!'* (1963) se reproducía al otro lado del globo de texto[34]. Cabe preguntarse, en cualquier caso, hasta qué punto es respetuoso este saludo, habida cuenta de la diferente aproximación hacia el medio que revelaba *Space Probe!*, en perfecta sintonía con el *Independent Group.*

Aún más interesante si cabe, por revelador, resulta el examen del material utilizado por Chalk para confeccionar su collage. Y es que un análisis de las imágenes del mismo muestra que todas ellas, con excepción de la pintura de Lichtenstein –que expoliaba asimismo el *G.I. Combat* nº 94[35]– proceden de comic books americanos: antologías *pulp* publicadas entre 1953 y 1963 tales como *Planet Comics, Mystery in Space* o *Out of This World,* o incluso de representantes del emergente género de superhéroes, ya presente en *Living City*[36], con viñetas de *Fantastic Four* (1961) o *Magnus Robot Fighter* (1963) [37], con las que completaba la exploración del escalón más *mainstream* (y por ello, menos sospechoso de intelectualismos) de la cultura popular de mediados de siglo. No hay rastro en *Space Probe!* de *Dan Dare* –mencionado, sin embargo, en *Archigram 2*[38]–,ni de *Barbarella*, pese a la asociación entre esta y Archigram que Banham instalaría en el inconsciente colectivo[39]. Nuevamente, detrás de esta elección hay razones tan prosaicas como la simple disponibilidad de cómics americanos a la que Peter Cook hace referencia en la página 18, *'A Zoom Bibliography',* pero también respalda la fijación, heredada del *Independent Group* por los '*goodies*' de la sociedad de consumo americana, el "*desired other*" ("*autre*", si se me permite el paralelismo) de la Inglaterra de postguerra, una "*Gran Bretaña Hi–Tech*" cuyo americanismo subyacente *Space Probe!* ayuda a ilustrar (figuras 5, 6 y 7).

Pero por otra parte, como señala Hadas Steiner, *"[e]l hurto visual al comic de aventuras americano era particularmente frecuente, ya que la intención era imbuir a la estructura del espíritu del despegue*. *Archigram 4... era el ejemplo más flagrante de cómo la imaginería de ciudades del futuro tomada prestada del cómic era transportada al presente–continuo de la propuesta arquitectónica"*[40].

32. "*El año es 5000! La civilización tal y como la conocíamos ha progresado hacia algo irreconocible!"* (página 1) "*Pero las ciudades del año 2000 son vastas metrópolis en expansión, con incontables túneles subterráneos y pasajes que se retuercen y enroscan* (página 4) "*Los meses pasan... y a medida que el moribundo sol hace que la Tierra se congele, la humanidad cava más y más profundo bajo la superficie...*" (página 2).

33. Megastructure, op. cit., p. 94

34. En *Mystery in Space* nº 80. New York: DC Comics, diciembre de 1962.

35. DC Comics, 1962.

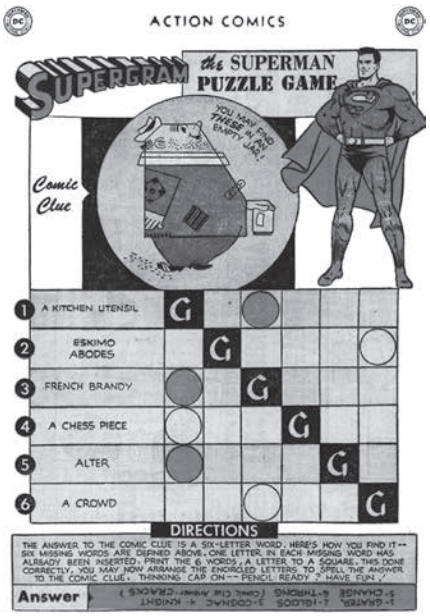
36. Superman había sido utilizado en diferentes lugares de la exposición "Living City" junto a los también superheroicos Alanna y Adam Strange, todos ellos presentes en Amazing Archigram 4.

37. Un listado pormenorizado del origen de las imágenes del collage puede encontrarse en: Lus Arana, Luis Miguel: F*uturópolis: El Cómic y la Construcción Transmediática de la Ciudad del Futuro* (tesis no publicada, 2013).

38. Ver "Editorial" en Ibid. p. 1

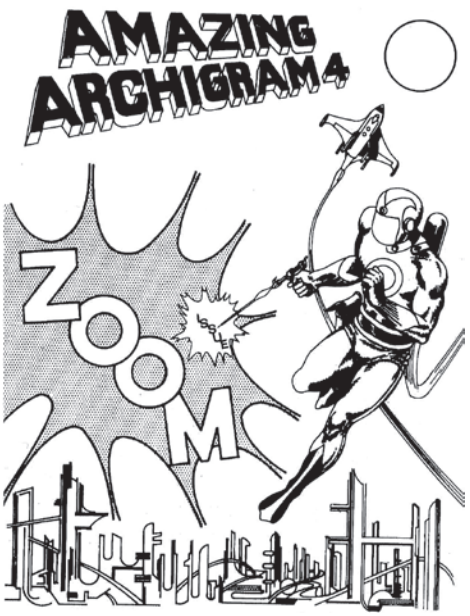
39. Ver "Fun and Flexibility" en *Megastructure.* op. cit.; 84–104

40. Steiner, Hadas: "Off the Map" en Hughes, Jonathan; Sadler, Simon (eds.): *Non–plan: essays on freedom participation and change in modern architecture and urbanism*. Boston: Architectural Press, 1999; 132



5

6



7

En efecto, por una parte es evidente que la vehemente defensa del cómic llevada a cabo por Chalk y Cook, acorde con los patrones elegíacos, doctrinarios y beligerantes del lenguaje del manifiesto, se hacía desde la consciencia de su carácter subversivo y de la provocación que suponía el uso del cómic en una revista de arquitectura. Sin embargo, a diferencia de los collages situacionistas, *Archigram 4* mostraba un interés por el medio más allá de su valor contracultural, y se interesaba tanto por sus hallazgos formales como por su particular dinamismo, fomentado, a diferencia de los cómics británicos, por sus rápidas condiciones de su producción. Y esta "dinámica estructural" confería a los space comics americanos una capacidad especial para *"incorporar el objeto de movimiento rápido como parte de la estética total"* que Archigram echaba en falta en la arquitectura real. Los *space pulps* mostraban las potencialidades del medio para una reflexión arquitectónica que introducía en la arquitectura el movimiento, el "gesto veloz", y un "punch" visual que permitirían al grupo llevar las megaestructuras al terreno de la *poptopía*, sumándose a la genealogía de una ciudad–máquina que ahora se enfocaba desde la megaforma, y más adelante, a la cápsula, el vehículo, al traje espacial, y a la disolución última de la arquitectura. Una propuesta como *'A walking City'* (Ron Herron en *Archigram 5: Metropolis*) recogía el espíritu *performativo* de unas arquitecturas de cómic espacial plagadas de robots y transportes, o de las ciudades–vehículo del pulp, mezclándolas con un zoomorfismo importado igualmente de la mentalidad prosopopéyica del cómic.

CONSTRUYENDO UNA *UTOPIE AUTRE*

"Nunca he estado interesado en la ciencia ficción. No creo en la ciencia ficción."[41].

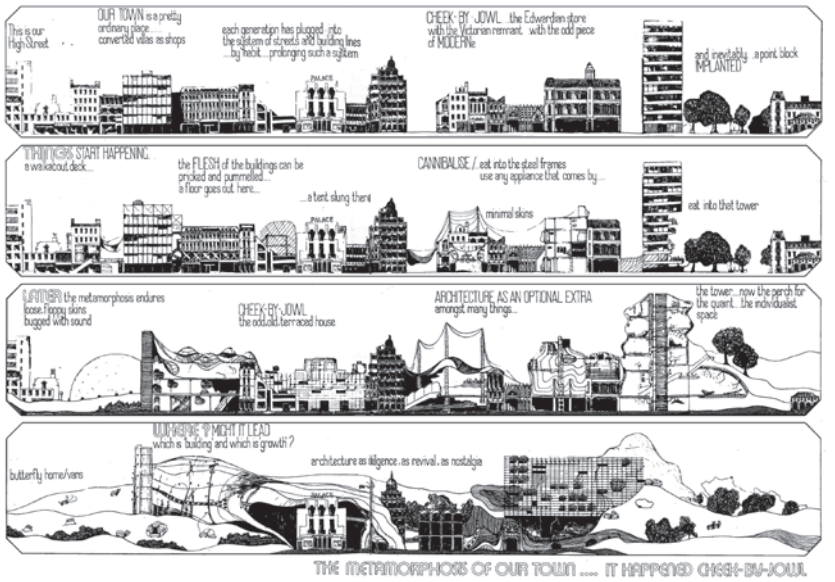
Resulta innegable, en este sentido, que fue la imaginería del cómic la que hizo que la publicación destacara en el copado mercado de "Little magazines" de los 60, como subraya el renovado interés por el medio que mostraría la segunda mitad de la década, tanto en lo relativo a su producción arquitectónica –explorada en artículos como *L'Architetture dans la bande dessinée*, de Paul Virilio (1968)[42] o el apartado dedicado al cómic dentro de la exposición *Architecture et Science Fiction* de 1967[43]– como en la apropiación de sus recursos gráficos y de expresión. Cómic, narrativa gráfica y caricatura se convertirían prácticamente en un invariante formal de las publicaciones de arquitectura del entorno visionario o "underground", como *Utopie* –que bebió también, indudablemente, de los situacionistas,– *ARse, AAQ,* o *Street Farmer.* Pero también impregnarían revistas consolidadas como *Domus* o *Architectural Design*, que evolucionaría en los años que siguieron hacia una decidida apropiación de iconografías de la –moderna, urbana– cultura popular[44].

41. "Amazing Archigram – An Interview with Sir Peter Cook". Op. Cit.; 54

42. *Art et création* nº 1, enero–febrero de 1968; 123–25

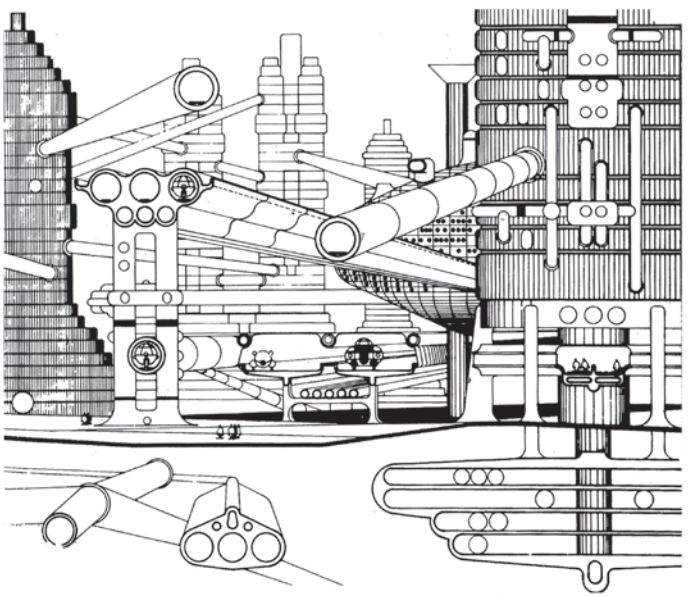
43. Harald Szeemann (comisario). Kunsthalle, Berna, 8 de julio – 17 de septiembre de 1967. Reseña en *L'Architecture D'Aujorud'Hui* nº133, 1967.

44. Para una visión general del fenómeno, ver Colomina, Beatriz (ed.): Clip, Stamp, Fold: the radical architecture of Little Magazines, 196X to 197X. Barcelona: Actar, 2010.

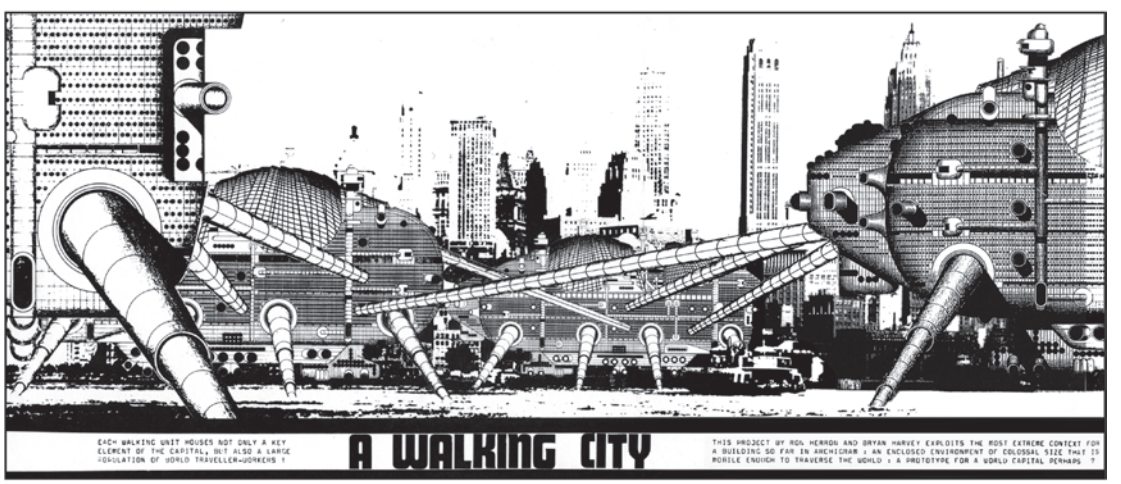


8

9



10



11

8. Peter Cook: *The Metamorphosis of our town -It Happened Cheek-by-jowl*. Publicado por primera vez en *Archigram Nine* (1970) como *'Metamorphosis of an English town'* y redibujado para su publicación en Cook, Peter (Ed.): *Archigram*. New York: Praeger Publishers, 1973; 126-7.

9. Algunas de las imágenes de maquinaria y robótica utilizadas por Chalk en "Space Probe!" (páginas 2, 3, y 4).

10. City Exchange Project. Ron Herron y Warren Chalk, 1963.

11. "A Walking City", originalmente creada bajo el título "Cities: Moving" por Ron Herron y rebautizada por Peter Cook para su aparición en *Archigram: Metropolis* (1964).

L. LUS: "Construyendo una utopie autre [amazing archigram! - 50 años de zoom!...". **Proyecto, Progreso, Arquitectura**. Noviembre 2014. Universidad de Sevilla. ISSN 2171–6897 / ISSNe 2173–1616
DOI: http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2014.i11.07

En lo relativo al grupo, *Amazing Archigram!* generaría una marca indeleble que haría que fuera identificada como seña de identidad de un equipo que, por otra parte, también continuaría explorando las posibilidades de la narrativa gráfica en proyectos como *Instant City* (1969), o las posteriores *Metamorphosis of an English town (1970)* y *Addox Strip* (1971), de Peter Cook (figura 8). Este éxito no vendría sin inconvenientes, ya que, como señala Dennis Crompton *"... tras esto se nos conoció como una especie de diseñadores de cómic [cómicos]"*[45], como ilustraba Justus Dahinden en su enciclopédico *Urban Structures for the Future* de1972. En este, y pese a incluir numerosas propuestas construidas sobre una tecnología aún no disponible en la época y de evidente ascendencia *pulp,* sólo se utilizaba el término "ciencia ficción" al referirse a la *Walking City*, un proyecto *"que a primera vista parece tener más en común con la ciencia ficción que con la arquitectura seria."*[46]

Cook, sin embargo, insistirá en que él *"...pensaba que los proyectos que hacíamos eran posibles. Puedes pensar que es algo ingenuo, pero siempre los vi como algo conectado al mundo que conocía... pensábamos en ellos como una extensión del territorio conocido*"[47]. Y es en esta doble negativa de Crompton y Cook, en esta "extensión del territorio conocido", en la que debe entenderse en gran medida la producción subsiguiente del grupo, en su camino desde las mega–estructuras a su desintegración. *Instant City*, *Metamorphosis* o *Addox Strip*, en los que el proyecto pasaba a transformarse en "performance", y la ciudad en una *"architecture of endless becoming"*[48], no eran proyectos cómicos, ni, en rigor, "de cómic". Sin embargo, existían en interdependencia total de sus parámetros de representación y del medio en que esta se producía. Si en *Understanding Media*, Marshall McLuhan defendió que el medio es el mensaje, en el caso de *Instant City*, *la representación* es *la arquitectura:* Su forma, gráfica y secuencial, no era, en este sentido, una representación de una entidad arquitectónica *real*, sino una arquitectura (ideal) en sí misma, y por el contrario, sería cualquier intento de construirla fuera del mundo del papel lo que constituiría una *representación material y tridimensional* de lo que en rigor es un diseño pensado para existir en un mundo bidimensional y lineal. Y esto mismo podría decirse de *A Walking City* (figuras 9, 10, 11), cuyo atractivo reside en un delicado balance gráfico entre detallismo y simplicidad íntimamente emparentado con la imaginería y el estilo de dibujantes como Jack Kirby[49], o de la *Plug–in City* epitomizada en su *'Maximum Pressure Area'* (Archigram 5, 1964). En este último caso, es la representación, bidimensional, colorista y "pop" la que le confiere el optimismo que la diferencia de un proyecto análogo y sin embargo tan distante como *'Clusters in the air'*, de Arata Isozaki. Todos ellos son diseños que no podrían existir fuera de los parámetros ni del propio universo gráfico en que fueron concebidos, como aproximaciones posteriores, con otras técnicas de representación, harían evidente.

Todo esto, sin embargo, así como su recurso al surrealismo, a la fantasía o a la ironía, o la indiscutible existencia de un ánimo transgresor, no los convertía en meros divertimentos, "follies" o provocaciones arquitectónicas: en simples metáforas, sarcasmos o "comentarios". Los diseños de Archigram poseían, como reclama Cook, una genuina intención propositiva, que trataba de responder al *zeitgeist* de una nueva era, la del *homo ludens*: una realidad, sin embargo, cuya naturaleza móvil y, efímera, heterogénea, múltiple, y sobre todo contradictoria, eludía su codificación por medio de respuestas arquitectónicas concretadas desde el terreno de lo real. Paulatinamente, pero sobre todo pasados los tres primeros números, Archigram, la revista, se convertiría en el ecosistema donde los miembros del grupo, transformados

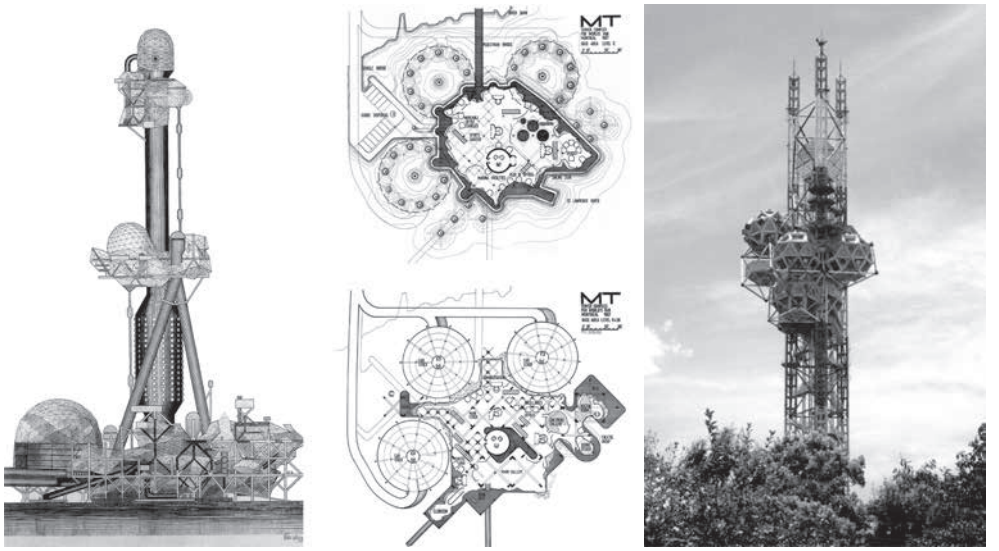
45. *"Warren ( ) básicamente está escribiendo un ensayo sobre (...) cómo en la época en la que estaba escribiendo esto, que era 1964, había una tremenda superposición entre lo que aparecía en los cómics y (...) gente como Frei Otto y Bucky Fuller ( ) Así que no había límites claros entre ciencia ficción y hecho científico ( ). Pero no era cómic[o] en absoluto."* "ARCHIGRAM 4" en Interview with Dennis Crompton. Op. Cit.

46. Dahinden, Justus: *Urban Structures for the Future.* London: Pall Mall Press, 1972; 114

47. Lus Arana, Luis Miguel, Olóriz San Juan, Clara: "Amazing Archigram – An Interview with Sir Peter Cook". *MAS Context* nº 25: *Narrative*. Chicago: Mas Studio, diciembre de 2013; 54

48. El término proviene de Sadler, Simon: *Archigram: Architecture without Architecture*. Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 2005.

49. Jack Kirby, dibujante imprescindible del comic book americano con una particular habilidad para el diseño de tecnología es uno de los autores prominentemente representado en "Space Probe!", siendo suya una de cada cuatro viñetas.

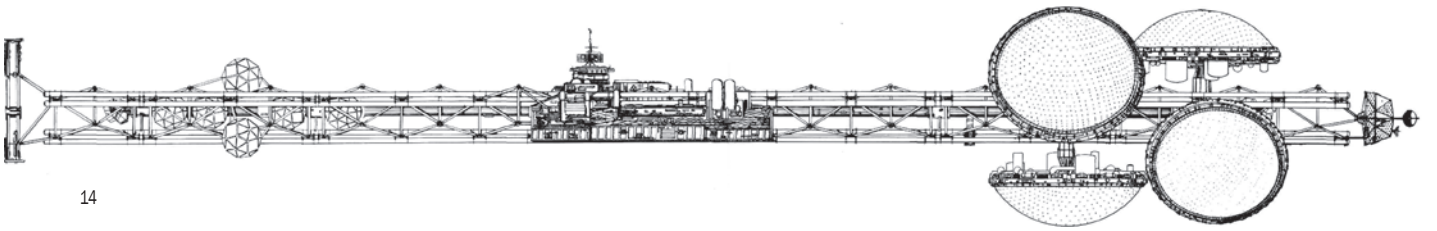


12 13

12. Resulta especialmente adecuado, dado el papel central de Archigram en el paso del pulp al hi-tech en la arquitectura británica, que este rol también se trasladara a la ciencia ficción: La nunca construida *Montreal Tower* (1964) de Peter Cook [izquierda] tendría una nueva vida en la *Osaka Communications tower* (1970), de Kiyonori Kikutake para finalmente volver a su forma original -recuperando sus cúpulas geodésicas) en la forma de la primera mega-estructura hi-tech del cine de ciencia ficción: La astronave *Valley Forge* del film *Silent Running* (Douglas Trumbull, 1972).

13. Kiyonori Kikutake: *Expo Tower, Expo '70*, Osaka, 1969-70.

14. *Valley Forge:* alzado. *Silent Running* (Douglas Trumbull, 1972) Dibujo no oficial realizado por Allen Everhart Jr. en 1979.



14

en una suerte de *"architectos ludens",* crearían una *"realitas ludens"* para esta nueva encarnación del homo sapiens, una *poptopía* futurista donde el mundo *"se convertiría en un gigantesco patio de recreo, con sus manzanas actuando como estaciones de un interminable Festival Revolucionario"*[50]. *Archigram 4,* con su traslado de la acción arquitectónica al terreno de la imagen narrada, marcaría un punto de inflexión que ensancharía los límites de lo admisible, haciendo posible el salto desde los aseos prefabricados de *Expendability* a las ciudades caminantes de *Archigram: Metropolis.* El 'Zoom Issue' sería así el primer paso hacia una "*Realité Autre"* donde ciudad y arquitectura –esa *"Architecture Autre"* reclamada por Banham– podían diseñarse para mostrar las cualidades de cambio, fluidez, polimorfismo y *punch* del cómic *pulp,* un medio que continuaría presente, de una u otra forma, hasta el final de la revista en *Archigram Nine*, con su portada y narrativa interior dibujadas por Tony Rickaby.

Pero sobre todo, la realidad suspendida de *Archigram* proporcionaría a las propuestas del grupo una *raison d'être*, merced a una privilegiada *suspensión de la incredulidad* que les permitiría mantener su vigencia a lo largo del tiempo, sobreviviendo en el imaginario arquitectónico a un movimiento visionario 'serio' cuya colisión con lo real precipitaría su crisis definitiva a mediados de los 70. En el lado adverso de esta continuada capacidad de sugestión se situaría el efecto que tendría en la arquitectura del momento y la subsiguiente tentación de apropiación directa de las imágenes producidas por el grupo. Como los propios miembros de un Archigram reconvertido en estudio de arquitectura constataron en su fallido proyecto para Montecarlo, *"estas creaciones producidas fuera de la hermética situación del arquitecto/esteta convencional"* requerían para su reapropiación por parte de la arquitectura disciplinar un proceso de traducción que no siempre se produjo, y que derivaría en muchos casos en simplificaciones, ingenuidades y un *tecnofetichismo* bien alejado de la lucha contra un estancamiento que al grupo reclamaba y del que a ellos mismos les resultaría difícil escapar (figuras 12, 13, 14). ■

50. Simon Sadler en *The Situationist City.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998; 120.

L. LUS: "Construyendo una utopie autre [amazing archigram! - 50 años de zoom!...". **Proyecto, Progreso, Arquitectura**. Noviembre 2014. Universidad de Sevilla. ISSN 2171-6897 / ISSNe 2173-1616
DOI: http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2014.i11.07

Bibliografía:

AA.VV.: *Hogar y Arquitectura*. Revista Bimestral de la Obra Sindical del Hogar, nº 72. Madrid, 1967.

Banham, Reyner: "The New Brutalism". *The Architectural Review*. Londres, diciembre de 1955.

Banham, Reyner: "The Atavism of the Short-Distance Mini-Cyclist". *Living Arts* nº 3, Londres: ICA, 1964.

Banham, Reyner: *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*, Londres: Thames and Hudson, 1976.

Churchill, Winston: *Thoughts and Adventures: Amidst These Storms*. Londres: Thornton Butterworth, 1932.

Colomina, Beatriz (ed.): *Clip, Stamp, Fold: the radical architecture of Little Magazines*, 196X to 197X. Barcelona: Actar, 2010.

Cook, Peter et al. (eds.): *Archigram Paper 1*. Londres: Autopublicado, mayo de 1961.

Cook, Peter et al. (eds.): *Archigram 2*. Londres: Autopublicado, 1962.

Cook, Peter et al. (eds.): *Archigram 3*: Expendability. Londres: Autopublicado, 1963.

Cook, Peter et al. (eds.): *Amazing Archigram 4*: Zoom Issue. Londres: Autopublicado, mayo de 1964.

Cook, Peter (Ed.): *Archigram.* New York: Praeger Publishers, 1973.

Dahinden, Justus: *Urban Structures for the Future.* Londres: Pall Mall Press, 1972.

Luckhurst, Roger: *The angle between two walls: the fiction of J.G. Ballard*. Liverpool: Liverpool Univ. Press, 1997.

Lus Arana, Luis Miguel: *Futurópolis: El Cómic y la Construcción Transmediática de la Ciudad del Futuro*. Director: Mariano González Presencio. ETSA Universidad de Navarra, 2013.

Lus Arana, Luis Miguel; Olóriz, Clara: «Amazing Archigram! -An Interview with Sir Peter Cook» en *MAS Context* nº 20: Narrative. Chicago, diciembre de 2013.

Morris, Sally; Hallwood, Jan: *Living With Eagles: Marcus Morris, Priest and Publisher*. Cambridge: The Lutterworth Press, 1987.

Pilgrim, Michael: «Dan's Back, with Extra Muscle». *The Observer,* domingo 30 de junio de 2002.

Sadler, Simon: *Archigram: Architecture without Architecture.* Cambridge, Mass.; MIT Press, 2005.

Sadler, Simon: *The Situationist City.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998.

Seelhorst, Mary: *The Best of Popular Mechanics 1902 to 2002*. New York: Hearst Communications, 2002.

Smithson, Allison y Peter: "But Today we Collect ads" en *Ark* nº 18. Londres: Royal College of Art, noviembre de 1956.

Steiner, Hadas: "Off the Map" en Hughes, Jonathan; Sadler, Simon (eds.): *Non-plan: essays on freedom participation and change in modern architecture and urbanism*. Boston: Architectural Press, 1999.

Steiner, Hadas A.: *Beyond Archigram: The Structure of Circulation.* New York: Routledge, 2009.

Walters, David: "The architect as superhero: Archigram and the text of serious comics" en *Architronic: the electronic journal of architecture* vol. 3, nº 2, 1994.

Luis Miguel Lus Arana (Portugalete, 1976) es arquitecto urbanista (ETSAUN, 2001), Master in Design Studies por la Universidad de Harvard (GSD, 2008) y doctor arquitecto con la tesis *Futurópolis: el cómic y la construcción transmediática de la ciudad del futuro* (ETSAUN, 2013). Estudios complementarios en el Istituto di Architettura di Venezia (2000), y estancias docentes y de investigación en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de San Juan (Argentina, 2001) y en la Harvard Graduate School of Arts and Sciences (2008-2009). Primer Premio Nacional de Fin de Estudios (Ministerio de Educación, 2002), Premio Extraordinario de Fin de Carrera (ETSAUN, 2002), Dimitris Pikionis Award for Outstanding Academic Performance (Harvard GSD, 2008), Premio Extraordinario de Doctorado (ETSAUN, 2014). Beca para la Iniciación a la Investigación (Ministerio de Educación, 2000), Beca Fundación "La Caixa" para ampliación de estudios(2005), la Beca Fundación Caja Madrid (2007). Ha impartido conferencias, charlas y seminarios, y dirigido talleres en diferentes universidades, y su trabajo ha sido publicado en múltiples revistas nacionales e internacionales, libros, así como en exposiciones en Barcelona, Cambridge, Portimao, Nápoles, Chicago o Londres. Actualmente es profesor de Composición Arquitectónica en la Escuela de Ingeniería y arquitectura de la Universidad de Zaragoza.

TAN CERCA, TAN LEJOS: ALDO ROSSI Y EL GRUPO 2C. ARQUITECTURA, IDEOLOGÍA Y DISIDENCIAS EN LA BARCELONA DE LOS 70

SO CLOSE, SO FAR: ALDO ROSSI AND THE 2C GROUP. ARCHITECTURE, IDEOLOGY AND DISSENTS IN THE BARCELONA OF THE 70S

Carolina Beatriz García Estévez

RESUMEN La recepción catalana de los manifiestos de Robert Venturi y Aldo Rossi de 1966 marca el escenario de una ruptura: mientras Norteamérica debate sobre la forma arquitectónica como estructura lingüística, Italia hunde sus raíces en la tradición del Movimiento Moderno como origen de una nueva dimensión temporal e ideológica de la arquitectura. Los primeros contactos de Rossi con España verifican esa búsqueda y permiten al italiano construir itinerarios comunes con algunos arquitectos barceloneses. De estos intercambios nacerá el grupo 2C participando de mecanismos propios de la vanguardia: editará la revista, 2C. Construcción de la ciudad (1972-1985), acudirá a la XV Triennale di Milano de 1973 con el Plan Torres Clavé (1971) y a la muestra Aldo Rossi + 21 arquitectos españoles (1975) a la vez que organizará las tres ediciones de los Seminarios Internacionales de Arquitectura Contemporánea (S.I.AC.) que tuvieron lugar en Santiago, Sevilla y Barcelona entre 1976 y 1980. Frente al despliegue de los primeros, los contactos americanos de Federico Correa, Oriol Bohigas, Lluís Domènech y el estudio PER o bien la labor docente de Rafael Moneo desde Barcelona a partir de 1971, permiten trazar itinerarios de réplica con la fundación de la revista Arquitecturas Bis (1974-1985), la organización de los encuentros entre publicaciones internacionales como Lotus y Oppositions en Cadaqués (1975) y New York (1977), a la vez que establecer intercambios con miembros de los Five Architects. Réplicas que en 1976 conducen las iniciales afirmaciones ideológicas entre Rossi y el grupo 2C hacia distanciamientos irreconciliables. Verificar el recorrido del viaje que el italiano encabeza desde la resistencia italiana hacia la claudicación americana es parte del acometido de este artículo.
PALABRAS CLAVE Aldo Rossi; Robert Venturi; racionalismo; grupo 2C; Arquitecturas Bis; ideología.

SUMMARY The Catalan reception of the 1966 manifestos by Robert Venturi and Aldo Rossi marks the scenario of a breakup: while North America debates about the architectural shape as a linguistic structure, Italy dips its roots in the Modern Movement tradition as an origin for a new temporal and ideological architectural dimension. The first contacts between Rossi and Spain verify this search and allow the Italian to construct common itineraries with some architects from Barcelona. From these exchanges the 2C group will be born, taking part on typical vanguardist mechanisms: they will publish the magazine, 2C. The construction of the city (1972-1985), they will attend the XV Triennale di Milano in 1973 with the Torres Clavé Plan (1971) and the Aldo Rossi + 21 Spanish architects exhibition (1975) while he will organize the three issues of the Seminarios Internacionales de Arquitectura Contemporánea (S.I.AC.) which took place in Santiago, Sevilla and Barcelona between 1976 and 1980. In front of the unfolding of the firsts, the American contacts of Federico Correa, Oriol Bohigas, Lluís Domènech and the PER studio or the teaching work of Rafael Moneo from Barcelona since 1971, allow to draw replica itineraries with the foundation of the magazine Arquitecturas Bis (1974-1985), the organization of the meetings between international publications such as Lotus and Oppositions in Cadaqués (1975) and New York (1977), while stablishing exchanges with members of the Five Architects. Replicas that in 1976 conduct the initial ideological affirmations between Rossi and the 2C group towards irreconcilable distancing. Verifying the itinerary of the journey that the Italian leads from the Italian resistance towards the American backing down is part of the aim of this article.
KEY WORDS Aldo Rossi; Robert Venturi; rationalism; 2C group; Arquitecturas Bis; ideology.

Persona de contacto/Corresponding autor: carolina.garcia@upc.edu. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Universidad Politécnica de Cataluña.

Proyecto, Progreso, Arquitectura. **N11** "Arquitecturas en común". Noviembre 2014. Universidad de Sevilla. ISSN 2171-6897 / ISSNe 2173-1616 / 21-02-2014 recepción-aceptación 12-09-2014. DOI: http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2014.i11.08

1. Izquierda: consejo de redacción de la revista *2C*, de izquierda a derecha: A. Armesto, J.F. Chico, J.C. Theilacker, A. Rossi, S. Tarragó, Y. Bonet, A. Ferrer y C. Martí, 28 octubre 1975; derecha: portadas de la revista *2C* dedicadas a la obra del arquitecto, 1975-1979.

1

"*La elección de exponer mis proyectos con los jóvenes arquitectos españoles de este grupo no considera la afinidad ni la diferencia entre Italia y España u otros países latinos. […] El propio país está representado por algo: un lago, un río, una casa, el semblante de una persona. La patria, por el contrario, es una búsqueda. Búsqueda de los problemas, de los ideales, de la luchas comunes*"[1]. Con estas palabras Aldo Rossi daba por zanjada la polémica en torno a las afinidades que un grupo de arquitectos barceloneses había establecido con su obra años antes alrededor del proyecto editorial de la revista *2C.Construcción de la Ciudad* (1972–1985) (figura 1). El inicio de la fortuna de la arquitectura rossiana en España se inscribe en el seno de las correspondencias internacionales que desde Barcelona se establecieron con la cultura arquitectónica milanesa a principios de los años 60 y que vinieron capitaneadas por las figuras de Salvador Tarragó y Oriol Bohigas y sendas amistades con Aldo Rossi y Vittorio Gregotti[2].

En este sentido, dedicar el editorial de su número cero a Rossi confirma la inicial militancia del proyecto ideológico de *2C* con la teoría del italiano. En la entrevista, realizada con motivo de la visita del arquitecto a Barcelona en febrero de 1972, Rossi analiza la historia de la arquitectura como una disciplina autónoma donde teoría y praxis medían a favor de la construcción de una arquitectura racionalista que hunde sus raíces en el proyecto de la Ilustración[3]. Un manifiesto del que participa la línea editorial de la revista, dirigida por Tarragó bajo una estricta organización en forma de cooperativa de trabajo industrial[4] y cuyas siglas, *2C*, recordaban demasiado a aquellas

1. Rossi, Aldo: "Mi exposición con arquitectos españoles". En *2C. Construcción de la ciudad*. Marzo 1977, Nº8, Barcelona: Novographos. 1977. p.23.

2. En 1969, Oriol Bohigas publica el ensayo "Contra una arquitectura adjetivada", texto que traduce las influencias del importante estudio de Gregotti, *Il Territorio dell'architettura* (1966); en palabras del italiano: "*nosotros no revolucionaremos nunca la sociedad desde la arquitectura, pero podemos revolucionar la arquitectura; y es precisamente eso lo que tenemos que hacer*". En AA.VV.: *Desde Barcelona: arquitecturas y ciudad, 1958–1975*. Antonio Pizza, Josep M. Rovira, editores. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña, 2002.

3. Red: "Conversación con Aldo Rossi". En *2C. Construcción de la ciudad*. Junio 1972, Nº0, Barcelona: Novographos. 1972. pp.8–13.

4. La estructura editorial incluía la sub-dirección de Carles Martí junto al equipo de redacción formado por Antonio Armesto, Juan Francisco Chico, Yago Bonet Correa, Antonio Ferrer Vega y Juan Carlos Theilacker.

2

2. Izquierda, arriba: reunión del consejo de redacción de la revista *Arquitecturas Bis*; abajo: Lluís Clotet i Rafael Moneo, diciembre 1975; derecha: portada de su primer número, mayo 1974.

3. Itinerario de los viajes imaginarios de Aldo Rossi por la geografía española. Las diferentes estaciones comprenden: 1. Barcelona, el Pla Cerdà (1859); 2. Tortosa. Puente sobre el río Ebro (siglo XIX); 3. Sagunto. Foro y teatro romano (siglo I d.C); 4. Granada. Alhambra (siglos XIII-XVI); 5. Córdoba. Mezquita (siglos VIII-XV); 6. Sevilla. Corral de los Chicharos (siglo XIX); 7. Mérida. Puente romano (siglo I a.C); 8. Segovia. Acueducto (siglo I d.C); 9. Santiago de Compostela. Convento de las Pelayas (siglo XV). Con un círculo negro se indican las ciudades visitadas por el arquitecto. Plano confeccionado por la autora.

que acogieron a la mejor revista de la vanguardia arquitectónica de España, *AC* (1931–1937), editada por el GATEPAC. Con estos antecedentes, los propósitos de su radio de acción quedaban claros.

Dos años más tarde nacería *Arquitecturas Bis* y otros serían sus aliados[5]. Noticiar en portada la muerte de Louis Kahn junto a la obra de Richard Meier sin ningún tipo de nota de edición responde a la voluntad de eliminar intermediarios y presentar Norteamérica como interlocutor directo (figura 2). Sus colaboradores extranjeros provienen de los contactos que Rafael Moneo, Oriol Bohigas, Federico Correa y Lluís Domènech realizaron en su viaje a Aspen en 1968 para asistir a la *Design Conference: Europe versus America*. Allí conocerían a Peter Eisenman, cuya tesis doctoral había reducido el legado de la Casa del Fascio (1932–1936) de Giuseppe Terragni a una mera investigación formal. De este modo, los únicos vínculos de afinidad con Italia en el presente número irían decantándose en figuras como Gillo Dorfles[6], Vittorio Gregotti y Ettore Sottsass, estos dos últimos invitados al famoso *weekend* de arquitectura en Barcelona entre el 28 de abril y el 1 de mayo de 1972, tan sólo dos meses después de la entrevista–editorial de Rossi en *2C*. Su vocación contestataria queda clara. Aún más cuando la única obra construida por un miembro del equipo de redacción de *Arquitecturas Bis* que se publica en su primer número es el manifiesto venturiano de *Il Giardineto* de Federico Correa y Alfons Milà[7].

MANIFIESTOS INTERNACIONALES PARA LA CONFRONTACIÓN: ROSSI Y VENTURI ANTE LA HISTORIA (1966).

Esta actitud bicéfala frente al uso de la historia en la arquitectura tiene una fecha inicial: 1966. El impacto que los libros *L'architettura della Città* y *Complexity and Contradiction in Architecture* ejercen sobre los jóvenes arquitectos españoles marca el escenario de una ruptura con los maestros a la vez que polariza el debate en dos extremos opuestos. Ambos textos se gestan desde la experiencia del viaje como método de aprendizaje. Rossi en España. Venturi en Italia. Pero mientras el primero busca validar el legado del Movimiento Moderno a través de la historia y el monumento, el americano se enfrenta a la historia como ese enrevesado laberinto de signos y formas que Colin Rowe había enunciado años antes. La arquitectura de Rossi reflexiona sobre el tiempo. Venturi sobre la forma. Una confrontación visible también desde los criterios de análisis que cada arquitecto define como un método. Rossi denunciaba la idea de que "*cualquier intento de aproximación que no analice los proyectos, y no sólo los de nuestra época, sino también toda la aportación histórica de la arquitectura, es totalmente estéril. Es decir, el intento se reduce entonces a una cuestión literaria o de historia del arte*"[8]. Mientras Venturi defendía "*métodos de crítica literaria válidos para la arquitectura también. […] Las comparaciones se han aislado abstractamente de su*

5. La revista ha sido recientemente estudiada a través de dos comunicaciones presentadas al VIII Congreso Internacional de Historia de la Arquitectura Española. Coddou, Flavio: "La génesis de Arquitecturas Bis". En *Las revistas de arquitectura (1900–1975): crónicas, manifiestos, propaganda*. Pamplona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Pamplona. Universidad de Navarra, 2012. pp.411–418; Moreno, Joaquín: "Arquitecturas Bis (1974–1985). From publication to public action". Op. Cit. pp.711–718.

6. Las conexiones italianas de Arquitecturas Bis eran herederas de la reunión clandestina "Gruppo 63" el mes de febrero de 1967 en EINA, donde Lluís Doménech y Oriol Bohigas entraron en contacto, entre otros, con Gillo Dorfles o Vittorio Gregotti.

7. Moneo, Rafael: "Il Giardinetto de Correa/Milà". *Arquitecturas Bis*. Mayo 1974, Nº1. Barcelona: La Gaya Ciencia. 1974. pp.17–21.

8. Red.: Op. Cit. 1972. pp.8–13.

3

contexto histórico porque me apoyo menos en la idea de estilo que en las características implícitas de estos edificios"[9]. Actitudes teóricas enfrentadas y complementarias que validan sus discursos desde las arquitecturas que conforman parte de sus itinerarios geográficos frente a la historia[10].

De los primeros viajes que Rossi emprende a España, Barcelona iba a cobrar una importancia capital al convertirse en el escenario que acogería sus planteamientos teóricos frente a los límites de un debate eclipsado hasta el momento por la aportación de Oriol Bohigas en su manifiesto "Cap a una arquitectura realista" (1962)[11], quien definía "realismo" atendiendo únicamente a cuestiones técnicas y formales de la arquitectura. Al margen de la postura oficial, Rossi comprende el realismo como la base de cualquier ideología: "*En Europa se delinea una nueva arquitectura. La fuerza de las ideas crece solamente si está basada en la realidad; la realidad de las ciudades, de las clases, de los pueblos, modifica el arte, la técnica, la arquitectura*"[12].Una búsqueda que conduce al arquitecto por tierras españolas (figura 3), visitando las ciudades de Córdoba, Sevilla y Barcelona en plena gestación de su libro *Architettura della Città* (1966)[13].

De la mano de Salvador Tarragó, Rossi accede a los textos del historiador francés Pierre Vilar[14], quien describía España como "*un pequeño continente*", palabra que proviene del latín *continere*, y que significa "mantener juntos". Pero, ¿qué experiencias vitales y antagónicas se dieron cita unidas tras los pasos de Rossi por España? Las dos acepciones del tiempo que el propio arquitecto definiría años más tarde como "tiempo cronológico" y "tiempo atmosférico". Dos acepciones que se abrían paso entre las primeras páginas de su *Scientific Autobiography* (1981)[15] y que constituían el preludio del desenlace teórico de cada uno de los episodios biográficos que habían marcado su carrera hasta el momento. Una dicotomía que el autor identificaba como las fricciones que se encuentran en la dimensión arquitectónica de cualquier estructura urbana, y que en su primer libro se mostraban

9. Venturi, Robert: *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: The Museum of Modern Art, 1966. Versión castellana de A. Aguirregoitia, E. de Felipe y E. Rimbau. En *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974. pp.19–21.

10. García Estévez, Carolina B.: "La Spagna in Aldo Rossi, 1964–1984. La fine di un viaggio". En *La lezione di Aldo Rossi. Convegno Internazionale, Bologna, Cesena, Modena, 21–23 febrero 2008*. Bologna: Bononia University Press, 2008. pp.128–135.

11. Bohigas, Oriol: "Cap a una arquitectura realista". En *Serra d'Or. 1962,* Nº5. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. 1962. p.18.

12. *2C Construcción de la Ciudad*. Marzo 1977, Nº8, op. cit., p.23.

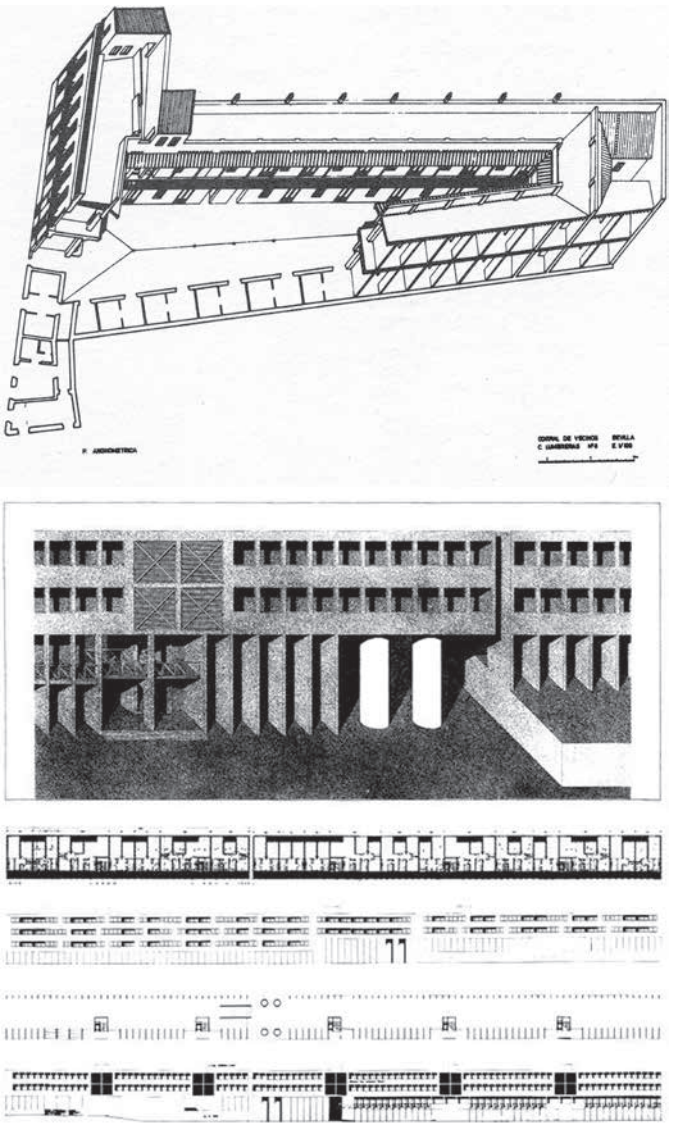
13. Vasumi Roveri, Elisabetta: "Aldo Rossi e L'architettura della città. 1963–1965: il 'cantiere' del libro". En op. cit, pp. 200–205. Vasumi Roveri, Elisabetta: *Aldo Rossi e l'Architettura della città. Genesi e fortuna di un testo*. Umberto Allemandi & C. 2010. p.23.

14. Tort, Joan: "Nova conversa amb Salvador Tarragó". En *Salvador Tarragó. Miscel·lània*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya. Iniciativa Digital Politècnica, 2013. p.105.

15. "El doble significado, atmosférico y cronológico, del tiempo, como principio que preside toda construcción". Rossi, Aldo: *A Scientific Autobiography*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1981. Traducción del italiano de Juan José Lahuerta. En *Autobiografía Científica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984. p.9.

4. Arriba: Corrala de los Chicharos, c/ Lumbreras, n.8. Sevilla (siglo XIX); abajo: Aldo Rossi, bloque de viviendas en la Gallaratesse, Milano (1969).

5. Portada de la revista *Controspazio*, diciembre 1973; en páginas interiores, "Barcellona. El Plan Torres Clavé (1971)", proyecto del grupo *2C* para la *XV Triennale* de Milán.



4 5

como una problemática tensión entre la función cambiante y la permanencia de la forma. Así lo recordaba Rossi años después: "*En* La arquitectura de la ciudad*, mi primer libro, identificaba ese mismo problema con el de las relaciones entre forma y función; la forma permanecía y determinaba la construcción en un mundo en el que las funciones estaban en perpetuo cambio*"[16].

A la primera acepción material del tiempo como progreso y cambio, Barcelona le brindaba desde el *Pla Cerdà* el mejor ejemplo de planificación urbana de una ciudad desde el empirismo de la ciencia de la economía y las nuevas cosmogonías poéticas de Marcel Pöete[17]. El positivismo francés heredero de los tiempos de la ilustración se afianzaba como un origen

necesario para los tiempos de refundación de la modernidad.

A la segunda acepción, la del tiempo como memoria y permanencia, Granada, Córdoba, Segovia y Mérida le ofrecían el origen necesario que todo proyecto intelectual necesita para progresar. Y de esta manera, la fortuna crítica del libro de Rossi se construía gracias a la reinterpretación del legado del Movimiento Moderno como un eterno retorno que convocar a partir de la historia y el monumento. Dos ejemplos arrojan luz sobre el caso. Las visiones de la arquitectura tradicional castellana, como las corralas sevillanas (figura 4), se verificaban en su espera a través de las máximas del Movimiento Moderno en la *rue corridor*, o bien la posible monumentalidad de las estructuras de planta libre sobre *pilotis* encontraban su análogo en el acueducto de Segovia o Mérida, ambas ilustraciones que acompañan la primera edición del libro[18]. Una planimetría general de La Alhambra de Granada, extraída de la edición del viaje de Alexandre de Laborde a España, junto a la mezquita de Córdoba, completaban la aportación española al manifiesto rossiano.

Una dicotomía que no sólo iba a representarse entre las dos acepciones del tiempo que el primer Rossi acoge en el seno de su teoría[19], sino también entre las tensiones que desde Italia y USA iban a marcar los ritmos de la discusión arquitectónica en la Barcelona de los años 70. Confrontaciones refrendadas desde las líneas editoriales de *2C* y *Arquitecturas Bis*, pero que validan parte de sus contenidos y posturas frente a la historia gracias a las aportaciones teóricas y metodológicas que Rafael Moneo iba a realizar desde el año 1971 en su recién estrenada Cátedra de Elementos de Composición de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.

BARCELONA, EPÍGONOS RACIONALISTAS (1971–1976)

Tras la edición castellana en 1971 de *L'Architettura de la Città,* los contactos de Rossi con Barcelona prosiguen en términos de una militancia ortodoxa. El italiano visita la ciudad en febrero de 1972 y tan sólo unos meses más tarde nace *2C*, revista que publica su entrevista a modo de editorial y que dedica íntegramente los contenidos de su número cero al análisis de los planes urbanísticos que dieron forma a Barcelona desde mediados del siglo XIX. Del *Pla Cerdà* (1859) al *Pla Macià* (1932–34), la propuesta del equipo de Tarragó se concreta en el *Plan Torres Clavé* (1971), proyecto invitado por Rossi a participar en la *XV Triennale di Architettura* de Milán (1973) (figura 5). El italiano, responsable de la sección internacional de arquitectura, convocaría al grupo catalán[20] junto a otras propuestas urbanas para ciudades europeas como Berlín, Roma, Trieste, Venecia, Zurich o Nápoles.

La exposición, homenaje al 50 aniversario de la primera *Biennale d'Arte di Monza* (1923), reunía en su sección de arquitectura a más de una treintena de autores contemporáneos. A ésta se accedía bajo la atenta mirada del mural de Arduino Cantáfora donde se citaban Boullée, Behrens, Loos, Hilberseimer y Terragni junto a obras de Rossi como el *Monumento en La Segrate* (1965) y el *Quartiere Gallaratese* (1969). Un mecanismo de narración y exposición de las obras que también permitía articular la edición de su catálogo[21] de forma bicéfala, entre la herencia del racionalismo –con las aportaciones de Behne, Oud, Mies, Taut, Loos, Meyer, Ginzburg, Terragni, Bill, Hilberseimer, Bottoni, Schmidt o Le Corbusier– y la nueva arquitectura, escrita por nombres como Leon Krier, James Stirling, Leslie Martin, Giuseppe y Alberto Samonà, Oswald Mathias Ungers o Robert Krier. Arquitecura europea

16. Rossi, Aldo: Op. Cit. Barcelona, 1984. p.10.

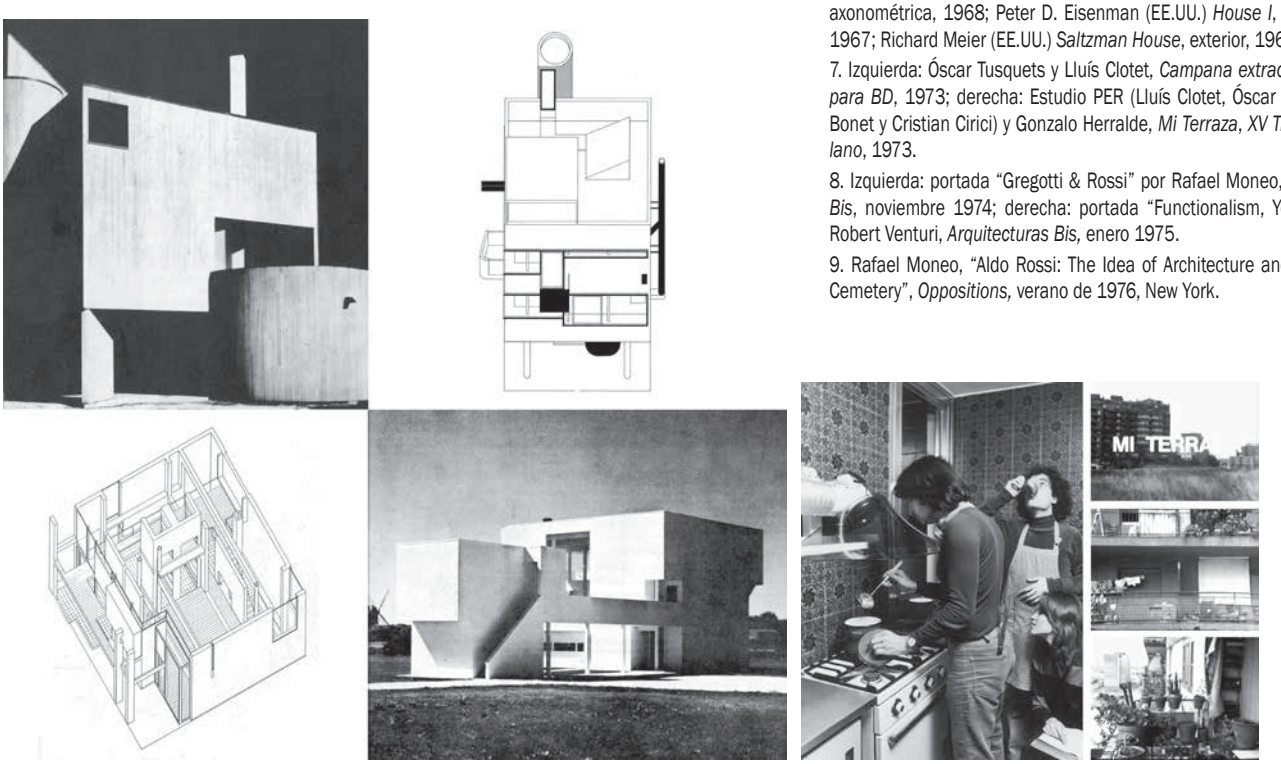
17. Poëte, Marcel: *Introduction a l'urbanisme, l'evolution des villes, la leçon de l'antiquité*. París, 1925. Ed. italiana Torino, 1958.

18. La presencia de ambas fotografías se debe a la propuesta de Salvador Tarragó de acompañarlas en su edición castellana. Rossi, Aldo: Op. Cit. Barcelona, 1971. p.161.

19. "*Rossi, en cambio, no ha apostado por una u otra; parece querer articular un discurso que abarque ambos planteamientos*". Sainz Gutiérrez, Victoriano: "La batalla de las ideas. Arquitectura, ciudad y pensamiento en los escritos de Aldo Rossi". *Thémata. Revista de filosofía* [en línea]. 1998, Nº19 [citado 21 junio 2014], pp. 153–186. Disponible en internet: <http://institucional.us.es/revistas/themata/19/07%20Sainz%20Gutierrez.pdf>. ISSN–e: 2253–900X.

20. Red.: "Proyectos recientes de Aldo Rossi: sección de arquitectura de la XV Trienal de Milán". En *2C: construcción de la ciudad*. Abril 1975, Nº2. Barcelona: Novographos. 1975. pp.12–15.

21. AA.VV.: *Architettura razionale*. Milano: Franco Angeli, 1973.



6 7

6. De izquierda a derecha, de arriba abajo: Charles Gwathmey (EE.UU.) *Residencia y estudio*, exterior, 1966; John Hejduk (EE.UU.) *Bernstein House*, axonométrica, 1968; Peter D. Eisenman (EE.UU.) *House I*, axonométrica, 1967; Richard Meier (EE.UU.) *Saltzman House*, exterior, 1967.

7. Izquierda: Óscar Tusquets y Lluís Clotet, *Campana extractora de pared para BD*, 1973; derecha: Estudio PER (Lluís Clotet, Óscar Tusquets, Pep Bonet y Cristian Cirici) y Gonzalo Herralde, *Mi Terraza*, *XV Triennale di Milano*, 1973.

8. Izquierda: portada "Gregotti & Rossi" por Rafael Moneo, *Arquitecturas Bis*, noviembre 1974; derecha: portada "Functionalism, Yes, But..." por Robert Venturi, *Arquitecturas Bis,* enero 1975.

9. Rafael Moneo, "Aldo Rossi: The Idea of Architecture and the Modena Cemetery", *Oppositions,* verano de 1976, New York.

que presenciaba la irrupción de las propuestas americanas de los *Five Architects* (figura 6) y cuya interferencia ofrece al lector el primer paso de un distanciamiento lento y progresivo de las tesis radicales del italiano hacia el espacio de una ambigua coexistencia de intereses que el grupo *2C* nunca vio como compatibles.

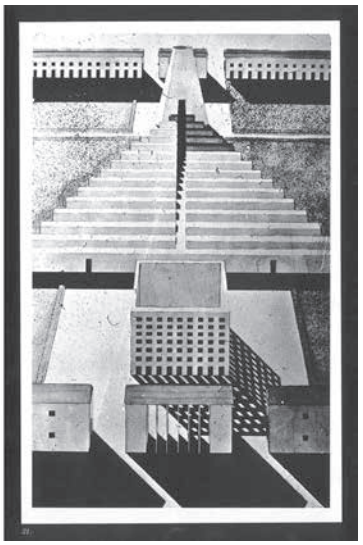
Junto a la sección de arquitectura liderada por Rossi, la muestra que se ocupaba del diseño industrial correría a manos de Ettore Sottsass y en ella partiparía el estudio PER (Lluís Clotet, Óscar Tusquets, Pep Bonet y Cristian Cirici) junto a Gonzalo Herralde con el documental *Mi Terraza* (1973) (figura 7). La aportación de los catalanes –miembros alguno de ellos del futuro consejo editorial de *Arquitectura Bis*– se mostraba heredera de los gustos venturianos por la provocación y el interés en elementos arquitectónicos aparentemente triviales, absurdos o híbridos, como lo puede llegar a ser una terraza, pero que sin embargo son portadores de una cultura anónima y popular de masas.

Un año más tarde nacía *Arquitecturas Bis* (1974–1985), una revista en la que la figura de Rossi únicamente aparece en su número cuatro gracias al escrito que en primera página Rafael Moneo[22] dedica al arquitecto confrontando su figura con la de Gregotti (figura 8). La intención de Moneo parace clara: reunir en un único espacio dos de los referentes internacionales que habían marcado el ritmo del debate catalán en los últimos años. La estructura doble del número se ocupa de ambos, pero insistiendo en posturas interpretativas opuestas. Gregotti es presentado por Bohigas al público español como la superación del aislamiento de Rossi: "*Aldo Rossi, a pesar del escaso volumen de su obra, parece ahora empeñado en la práctica arquitectónica y en ser allí consecuente con sus ideas y Vittorio Gregotti ha empezado un período de grandes realizaciones en las que se indica ya la superación práctica de aquellas contradicciones. Gregotti es, pues, un exponente de esa nueva esperanza*"[23]. Mientras Rossi representa una "*vuelta hacia el pasado o, mejor dicho, viviendo en un* continuum histórico *en el que todo es contemporáneo, en el que toda su historia está volviendo a ocurrir al mismo tiempo, la arquitectura impone su tema*"[24]. En el primero, la praxis legitima una posible

22. Moneo, Rafael: "Gregotti & Rossi". En *Arquitecturas Bis*. Noviembre 1974, Nº4. Barcelona: La Gaya Ciencia. 1974. pp.1–4.

23. Bohigas, Oriol: "Gregotti. O una estructura teórica desde la práctica proyectual". Ibíd., pp.15–22.

24. Quetglas, José: "Rossi: dos 'construcciones' (Casa Bay, Gallaratese 2)". Ibíd., pp.5–9.



8 9

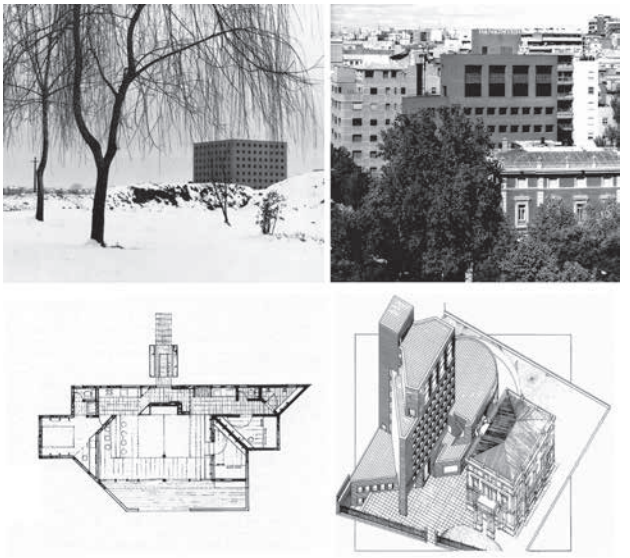
teoría. En el segundo, es la acción del verbo la que define su validez en el mundo.

Las páginas finales del número se cierran con la reseña del *symposium* "El Pathos del Funcionalismo" celebrado los días 9–13 de septiembre de 1974 en el *Internationales Design Zentrum* de Berlín y en el que el debate entorno a la operatividad de las *siedlungen* berlinesas de los años 20 se ve eclipsado de nuevo por otro enfrentamiento: "*El mano a mano Rossi–Venturi –no sólo en sus conferencias y en la exposición de sus obras, sino en la misma actitud personal– fue uno de los mordientes polémicos de aquella semana berlinesa*"[25]. Mientras Rossi mantenía la prioridad del racionalismo como unidad histórica indeclinable que superaba los límites del funcionalismo a través de conceptos como política y forma monumental, Venturi la afirmaba la negación histórica del funcionalismo y la defensa de una arquitectura que integraba el arte popular y se resolvía en esquemas expresionistas. Que el manifiesto de Venturi "*Functionalism, Yes, But...*" apareciera como portada del siguiente número no hace más que confirmar las diferencias.

Si bien cabe destacar 1974 como una fecha claramente contestaria a la actividad realizada hasta el momento por el grupo *2C*, ese mismo año Rafael Moneo continua tendiendo puentes, esta vez desde su Cátedra de Elementos de Composición de la ETSAB con la publicación del ensayo "La idea de Arquitectura en Rossi y el cementerio de Modena". Entre sus páginas iniciales rescatamos el interés del mismo al "*considerar como un determinado pensamiento teórico es capaz de afrontar la prueba del proyecto*"[26]. Un texto que sería traducido al inglés y publicado en *Oppositions* (figura 9) tan sólo unos meses más tarde a la estancia de Rossi en la primavera de 1976 en New York, gracias a la invitación de Peter Eisenman a los seminarios del *Institute for Architecture and Urban Studies* (IAUS).

En este sentido, el paulatino acercamiento de Rossi a la cultura americana parece verificar los pronósticos que Moneo auguraba en su ensayo sobre el Cementerio de Modena sobre el futuro de la fortuna rossiana: a medio camino entre el rigor del análisis histórico y la libertad de la práctica formal; a medio camino entre la estructura de la ciudad y su memoria como hecho primario y las contingencias de la invención arquitectónica como lenguaje. Y es desde la práctica, que no desde la teoría, que las tensiones entre ambas posturas parecen reconcilarse finalmente en el objeto arquitectónico. La nueva sede Bankinter en el Paseo de la Castellana de Madrid (1972–1977) bien podría erigirse como la arquitectura que expresa desde sus formas y voluntades simbólicas esa pugna que vamos resiguiendo por años (figura 10). Desde la idea de monumento de Rossi o desde el manifiesto formal y

25. Red.: "Rossi y Venturi frente a frente o Rossi y Venturi frente a Taut". Ibíd., p.32.
26. Moneo, Rafael: La idea de arquitectura en Rossi y el cementerio de Modena. Barcelona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 1974, p.3.



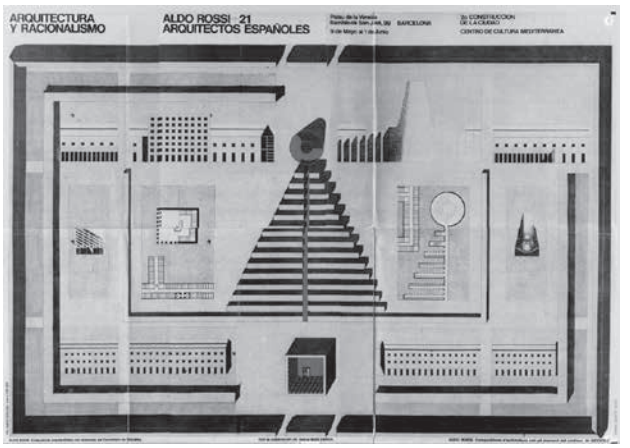
10. Rafael Moneo, Nueva Sede Bankinter, Madrid (1972-1977).

11. Aldo Rossi, Cementerio de Modena (1971). Cartel para la exposición "Arquitectura y Racionalismo. Aldo Rossi + 21 arquitectos españoles". Barcelona, Palau de la Virreina, 9 de mayo - 1 de junio 1975. Obsequio de la redacción de la revista *2C. La construcción de la ciudad*.

12. De arriba a abajo: Antonio Armesto y Carles Martí, Escuela en Calonge, Girona (1974); Salvador Tarragó, Casa en las Franquesses del Vallés (1975); J.F. Chico, J.Mª Marco y J.C. Theilacker, Apartamentos en la Playa de Pals (1975).

13. Izquierda: *Proyecto y ciudad histórica. Actas del I Seminario Internacional de Arquitectura Contemporánea (SIAC), Santiago de Compostela, 27 septiembre-9 octubre 1976*; derecha: páginas interiores de la ponencia de Mario Gandelsonas, "La arquitectura entre la memoria y la amnesia".

10



11

equívoco de Venturi, Moneo inaugura una nueva praxis que encuentra en sus estancias en Barcelona el mejor interlocutor de sus propuestas[27].

Parece oportuno también valorar la aportación de Moneo en 1974 desde la Cátedra de la ETSAB como parte de la antesala al posterior despliegue de la actividad del grupo *2C*. En febrero del siguiente año aparece el primer número de la revista dedicado íntegramente a la figura del italiano. Tan sólo unos meses más tarde, en mayo de 1975, se celebra la muestra de la obra de Rossi en el Palau de la Virreina de Barcelona (figura 11). Bajo el título "Arquitectura y Racionalismo. Aldo Rossi + 21 arquitectos españoles"[28], la exposición reúne la producción de Rossi junto a la selección de las obras de jóvenes arquitectos españoles[29] que se sienten vinculados con su actitud teórica

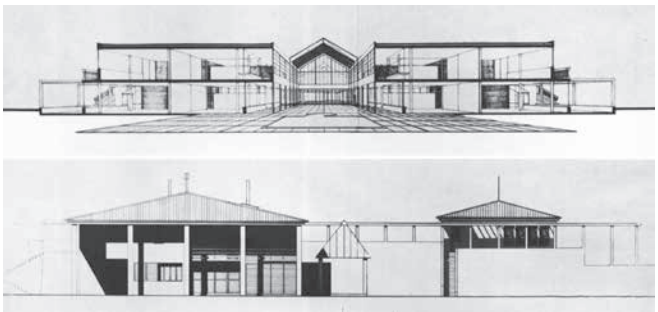
Una muestra que busca las arquitecturas en común que validan el discurso racionalista de la arquitectura contemporánea española a través de los tres enclaves que definía el italiano en su manifiesto de 1966: Galicia, Andalucía y Cataluña, siendo ésta última representada por las obras del gallego Yago Bonet en Cataluña, como la *Casa Ibarz* en Cadaqués (1972), *Casa Ortíz* en Serrafossà (1974), *Casa Zuazo* en Santa Eulalia de Ronsana (1975) junto a las aportaciones de Antonio Armesto y Carles Martí con su Escuela en Calonge, Girona (1974), la casa en las Franquesses del Vallés de Salvador Tarragó (1975) o bien los apartamentos de la Playa de Pals (1975) de J.F. Chico, J.Mª Marco y J.C. Theilacker (figura 12). De todas ellas se desprende la idea de tipo como invariable de la arquitectura que conecta con el tiempo de la monumentalidad.

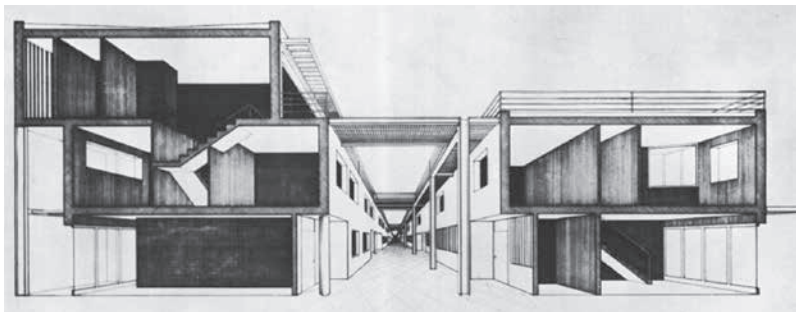
Arquitecturas que, eliminando fronteras y limitaciones propias del contexto catalán, demuestran la voluntad de construcción de una obra colectiva y autónoma alejada de las interpretaciones en las que la obra de Rossi y sus seguidores estaba acostumbrada a caer. Así lo recuerdan

27. Moneo, Rafael: *Estancias en Barcelona*. Intervención en el seminario *Arquitecuras, Madrid–Barcelona: acercamientos, afirmaciones, intercambios.* Dirección y coordinación a cargo de Josep M. Rovira y Carolina B. García. Barcelona: Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Barcelona, 17 junio 2014.

28. La muestra procedía del symposium "El Pathos del Funcionalismo", sumando a la producción rossiana la aportación de *21 arquitectos españole*s. En *2C Construcción de la Ciudad*. Marzo 1977, Nº8, op. cit., pp. 21–23.

29. Entre los participantes se encuentran: Aldo Rossi; Antonio Armesto y Carles Martí; Antonio Barrionuevo, Francisco Torres y Jesús Medina; Yago Bonet; Jordi Bosch y Joan Tarrús; Pascuala Campos, Ana Fernández, César Portela y Carlos Trabazo; Joan Francesc Chico, Joan Mª Marco y Joan Carles Theilacker; Antoni Ferrer y Joaquím Vayreda; Miguel Garay y Jose Ignacio Linazasoro; Salvador Tarragó.





12

13

los miembros de redacción del grupo *2C* en su reseña a la muestra: "*A menudo se ha querido encerrar a Rossi en su propia obra, atribuyéndole un carácter aislado y excepcional que permitiera soslayar la importancia de la tendencia que ha catalizado y puesto en evidencia*"[30]. Unas palabras reafirmadas desde el compromiso del propio Rossi "*al aceptar, nosotros mismos y nuestra memoria, la pugna cotidiana, los amigos y lo enemigos, el compromiso que conlleva todo acto y toda elección*". Enemigos que pronto volverían a arremeter contra su grupo de acción en Barcelona: "*Hay que reconocer, no obstante, que tanto* Construcción de la Ciudad. 2C *como la exposición de los rossianos españoles, no tan solo no han conseguido la necesaria clarificación teórica a la que me refiero, sino que han contribuido a aumentar la confusión con envidiable eficacia*"[31]. Una confusión dictada desde las páginas de *Arquitecuras Bis* cuya redacción responderá unos meses más tarde a la exposición de Rossi en Barcelona con la convención en Cadaqués, en septiembre de 1975, acogiendo a parte de los integrantes de las revistas *Oppositions*, *Lotus* y *Arquitecturas Bis* en la población costera.

DESENLACE: SIAC 1976, SANTIAGO DE COMPOSTELA

En plena itinerancia de la muestra +21, Aldo Rossi dirige el *I Seminario Internacional de Arquitectura Contemporánea (SIAC)* que tendría lugar en Santiago de Compostela[32] (figura 13). Más tarde llegarían los encuentros de Sevilla (1978), Barcelona (1980), Nápoles (1982) y Belfort (1984). En cada uno de ellos, el tema de trabajo se centraba en la recuperación de áreas históricas afectadas por el desarrollo industrial del siglo XX, como Belvís en Santiago, la Cartuja en Sevilla o bien la zona del Poblenou en Barcelona.

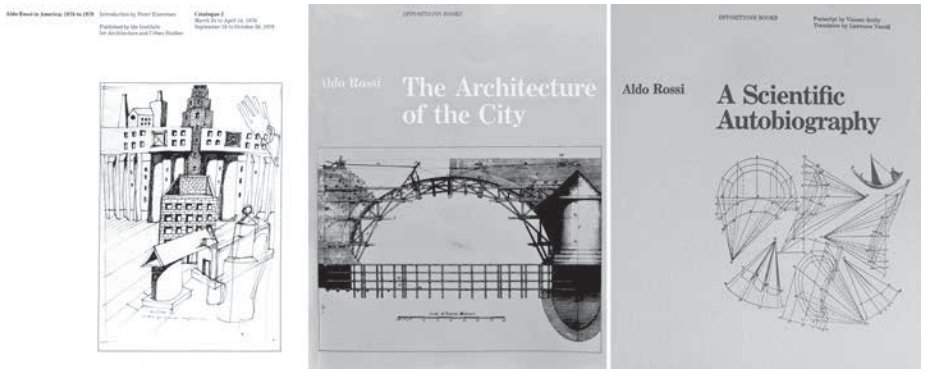
El mismo Rossi aclaraba el objetivo de la reunión[33]: "*Todos nosotros buscamos un arte colectivo, donde las diferencias desaparezcan, que esté animado por un sentimiento*

30. *2C. Construcción de la ciudad.* Abril 1975, Nº2. Barcelona: Novographos. 1975. p.XI.

31. Piñón, Helio: "Actitudes teóricas en la reciente arquitectura de Barcelona". En *Arquitecturas Bis*. Mayo-Junio 1976, Nº13-14. Barcelona: La Gaya Ciencia. 1976. p.30. La exposición mereció la siguiente reseña en la revista: "Tampoco la polémica alcanzó términos demasiado consistentes con motivo de una exposición de Aldo Rossi". Red.: "Ecos de Italia en la primavera de Barcelona". En *Arquitecturas Bis*. Julio 1975, Nº8. Barcelona: la Gaya Ciencia. 1975. p.32.

32. Las aportaciones del seminario quedaron reunidas en: *Proyecto y ciudad histórica. I Seminario Internacional de Arquitectura en Compostela*. Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia; director: Aldo Rossi; edición a cargo de Salvador Tarragó y Justo G. Beramendi, Santiago de Compostela: COAG, 1976.

33. Red.: *2C. Construcción de la ciudad*, op. cit., 7. pp.24-51.



14

14. De izquierda a derecha: Eisenman, Peter: *Aldo Rossi in America: 1976 to 1979*. New York: The Institute of the Architecture and Urban Studies, 1979; Rossi, Aldo: *The Architecture of the City*. Cambridge: Oppositions Books, The MIT Press, 1984; Rossi, Aldo: *A Scientific Autobiography*. Cambridge: Oppositions Books, The MIT Press, 1981.

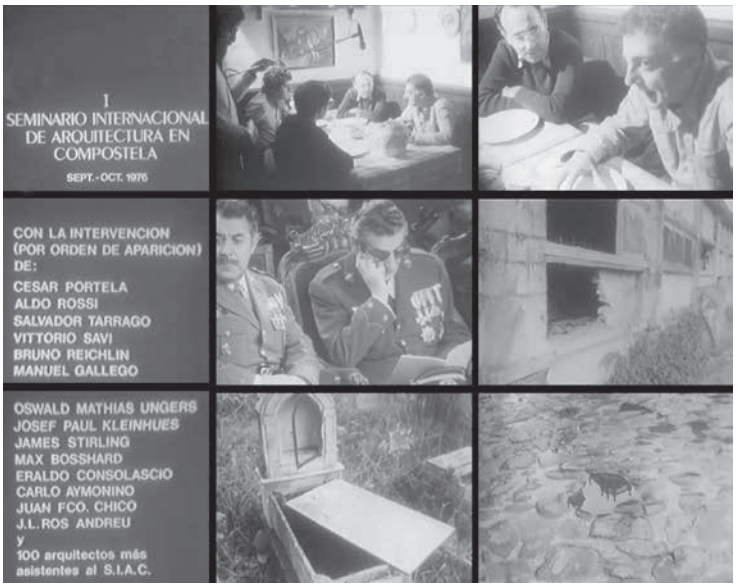
15. Salvador Tarragó y Lorenzo Soler, fotogramas del film *I Seminario Internacional de Arquitectura en Compostela*. Barcelona: Laboratorios Fotofilm, 1976.

más grande que el que cada gesto personal o fatalmente individual comporta"[34]. La ausencia del arquitecto americano Peter Eisenman resulta elocuente, más si tenemos en cuenta las principales denuncias que desde el I SIAC se arremitieron contra las prácticas de algunas arquitecturas del presente: "*Frente a las refinadas técnicas de creación y apropiación del pluvalías, a los costes sociales derivados de soluciones técnicas irracionales –transgresión de la topografía y el territorio, alardes tecnológicos para proteger y fomentar intereses privados– y a la venta como mercancía de lo que por derecho pertenece a todos, la conciencia del técnico es la primera condición para que su trabajo pueda ser comprensible, verificable sobre la realidad y se convierta en antítesis de las ideologías dominantes*"[35]. Cuáles son las ideologías que imperan y contra las que luchan los SIAC paracen obvias. Una claridad contestataria que contrasta con la creciente ambigüedad del discurso de Rossi, que poco a poco parece alejarse de la inicial militancia de la década anterior. En ediciones posteriores, el italiano únicamente clausuraría la reunión de Sevilla en 1978. A Barcelona, en el año 1980, ya ni tan siquiera acudió, mientras la radicalidad de las tesis de Tarragó avanzaban hacia la creación de la *Asociación para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea* (APAC). Sus tres últimas siglas aun resuenan como el *déjà vu* de la vanguardia arquitectónica española de los años treinta de cuyo fracaso y limitaciones también se hacían eco los integrantes del grupo *2C* al advertir del "*desafío que representa tratar de realizar colectivamente un proyecto en un plazo tan breve de tiempo*"[36].

Un proyecto colectivo cuyos desacuerdos también quedaron reflejados en la publicación del I SIAC y que evidencian lo titánico de conjugar al unísono la voz de más de centenar de arquitectos, entre los que se encontraban Siza, Aymonino, Kleihues, Peña Ganchegui, Stirling o Ungers. El prólogo, firmado por Portela, Rossi y Tarragó, insistía en esa diáspora: "*En Santiago no hemos codificado nada, ni indicado el camino a seguir*"[37]. Una Babel entre la que destaca la aportación de Mario Gandelsonas con su ponencia "La arquitectura entre la memoria y la amnesia" y que debe ser medida como la interferencia final que, desde el relato de la experiencia de Rossi en USA tan sólo unos meses antes del encuentro de Santiago, muestra la arquitectura de Manhattan como una "*lectura con intención de extraer y desarrollar un conjunto de nociones analíticas*". Nociones analíticas desde la pura visualidad y que recuerdan demasiado las lecturas de las estructuras del lenguaje arquitectónico que como base programática llevaron a cabo los arquitectos americanos de los *Five*, herederos de la idea venturiana de la crítica arquitectónica como crítica literaria de estilo. Una postura que si bien en 1966 mereció el rechazo de Rossi al considerar que toda aportación que no fuera histórica resultaba estéril, ahora, diez años más tarde, se revela como el origen de su fortuna arquitectónica en los USA.

Parte de esta fortuna dependerá de la labor que como embajador llevará a cabo Peter Eisenman, el gran ausente del I SIAC y principal interlocutor de *Arquitecturas Bis* desde su primer encuentro en el *symposium* de Castelldefels. Eisenman, tras la labor pionera de Moneo en *Oppositions*, presentará a Rossi al público americano como el creador de un profundo imaginario: "*Mientras en Europa su práctica ha sido considerada desde una totalidad –arquitectura y texto reforzando su enigmática poética del dibujo– en América ha sido el poder de sus imágenes lo que ha causado un profunda impresión*"[38]. La portada

34. Ibídem. p.23.
35. Ibídem. pp.52–66.
36. Ibídem. pp.64–65.
37. Portela, César; Rossi, Aldo; Tarragó, Salvador: "Prólogo". En op. cit. p.9.
38. Eisenman, Peter: "Preface". En *Aldo Rossi in America: 1976 to 1979.* New York: The Institute of the Architecture and Urban Studies, 1979, p.1.



15

de la publicación de 1979 pone el acento en los dibujos, tantas veces señalados por Carles Martí como el origen de una "infección sentimental" que parece ocupar los días de un Rossi volcado, desde entonces, a la escritura de su *A Scientific Autobiography* (MIT 1981) como el acto literario de renuncia final frente a la claudicación americana (figura 14).

Mientras, en Barcelona, desde el desenlace del I SIAC, las disidencias se acentúan desde nuevos proyectos editoriales, como el nacimiento de *Carrer de la Ciutat* (1977–1980) bajo la dirección de Beatriz Colomina y con ensayos de Juan José Lahuerta[39] o Santiago Planas[40] sobre la obra de Rossi. La crítica radical se abre paso desde las páginas de una revista estrictamente universitaria a medida que la disciplina arquitectónica abandona las ideas para irrumpir en la pura y mera operatividad. De esa radicalidad también tomará parte el último número de la revista *2C*[41], que en el año 1985 ya no encuentra consuelo entre sus contemporáneos y necesita fijar su mirada en el ala radical del racionalismo europeo de los años 20 y 30.

Y desde la entrevista realizada por Luís Mariño y Carles Martí a Rossi con motivo del I SIAC que podemos ir concluyendo[42]. En ella el italiano descubre las ciudades en ruinas tras la II Guerra Mundial como inmensos *monumentos nihilistas*, o bien la cultura como un *enigma sin resolver*. A propósito de esas palabras, acude a la película *La Vía Láctea* (1962) de Luís Buñuel como el mejor ejemplo de "*una ambigua desacralización en un film extraordinario sobre el Camino de Santiago. También para los peregrinos lo que contaba era el recorrido: la explicación del viaje desde Ítaca hasta Santiago estaba en el propio viaje*"[43]. No sabemos si guiados por las intuiciones de Rossi, Tarragó y Lorenzo Soler realizarán un film sobre el encuentro mantenido en Compostela y que consigue, gracias a la idea del montaje, traducir las verdaderas conclusiones del seminario en un viaje cuya lógica surrealista pretende acercar realidades demasiado alejadas entre sí (figura 15): una discusión sobre los planes directores de una ciudad y el trasiego cotidiando de una taberna, un discurso militar y el recorrido por un cementerio abandonado o bien osarios al aire libre que se confunden con los reflejos de la ciudad de Compostela. Imágenes que se suceden en una clara pretensión de desacralización de la historia desde la vida.

Quizás la verdadera honestidad de la trayectoria de Rossi y sus temporales intercambios con el grupo *2C* resida en lo que queda también de ese viaje. De Milán a Nueva York, a medio camino entre la memoria y la amnesia, Barcelona fue el escenario de un encuentro que aunó las esperanzas de una lucha, que aún es la de muchos, pero se redujo finalmente a una mera cuestión literaria. Nunca se estuvo *tan lejos* y *tan cerca* a la vez. ■

39. Lahuerta, Juan José: "Personajes de Aldo Rossi". En *Carrer de la ciutat*. Octubre 1980, Nº12. Barcelona: Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. 1980. pp. 16–27.

40. Planas, Santiago: "El Teatro del Mondo, de Aldo Rossi, o el "lenguaje de las cosas mudas"". Ibíd, pp. 4, 10–15.

41. Martí, Carlos; Monteys, Xavier: "La línea dura. El ala radical del racionalismo 1924–1934". En *2C: construcción de la ciudad*. Abril 1985, Nº22. Barcelona: Novo Graphos. 1985. pp.2–17.

42. Mariño, Luís; Martí, Carlos: "Proyecto y ciudad histórica. Entrevista a Aldo Rossi". En *El País*. 10 octubre 1976. Madrid: Promotora de Informaciones, Sociedad Anónima.

43. Ibídem.

Bibliografía:

AA.VV. *Proyecto y ciudad histórica. I Seminario Internacional de Arquitectura en Compostela.* Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia; director: Aldo Rossi; edición a cargo de Salvador Tarragó y Justo G. Beramendi, Santiago de Compostela: COAG, 1976.

AA.VV. *Architettura razionale*. Milano: Franco Angeli, 1973. Traducción al castellano a cargo de J.F. Chico y J.C. Theilacker. En *Arquitectura racional*. Madrid: Alianza Forma, 1979.

AA.VV.: *Desde Barcelona: arquitecturas y ciudad, 1958-1975*. Antonio Pizza, Josep M. Rovira, editores. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña, 2002.

Bohigas, Oriol: "Cap a una arquitectura realista". En *Serra d'Or*. 1962, Nº5. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. 1962. p.18.

Bohigas, Oriol: "Hacia una arquitectura realista". En *Hogar y Arquitectura*. Julio/Agosto 1963, Nº47. Barcelona: Ediciones y Publicaciones populares. 1963. pp.43-44.

Bohigas, Oriol: "Gregotti. O una estructura teórica desde la práctica proyectual". En *Arquitecturas* Bis. Noviembre 1974, Nº4. Barcelona: La Gaya Ciencia. 1974. pp.15-22.

Coddou, Flavio: "La génesis de Arquitecturas Bis". En *Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda*. Pamplona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Pamplona. Universidad de Navarra, 2012. pp.411-418.

Eisenman, Peter: *Aldo Rossi in America: 1976 to 1979*. New York: The Institute of the Architecture and Urban Studies, 1979.

García Estévez, Carolina B.: "La Spagna in Aldo Rossi, 1964-1984. La fine di un viaggio". En *La lezione di Aldo Rossi. Convegno Internazionale, Bologna, Cesena, Modena, 21-23 febrero 2008*. Bologna: Bononia University Press, 2008. pp.128-135.

García Mercadal, José: *Viajes de extranjeros por España y Portugal: desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, 1999.

Gomez de la Serna, Gaspar: *Los viajeros de la ilustración*. Madrid: Alianza Editorial, 1974.

Laborde, Alexandre: *Voyage pittoresque et historique de l'Espange*. Paris: P. Didot, 1806-1820.

Lahuerta, Juan José: "Personajes de Aldo Rossi". En *Carrer de la ciutat*. Octubre 1980, Nº12. Barcelona: Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. 1980. pp. 16-27.

Leci, Marco: "Aldo Rossi e la Spagna. L'esperienza del 'grupo 2C'". En *La lezione di Aldo Rossi. Convegno Internazionale, Bologna, Cesena, Modena, 21-23 febrero 2008*. Bologna: Bononia University Press, 2008. pp.140-145.

Llorens, Tomàs: "Arquitecturas Bis, Lotus, Oppositions. Convención en Cadaqués. Septiembre de 1975". En *Arquitecturas* Bis. Noviembre 1975, Nº10. Barcelona: La Gaya Ciencia. 1975. pp.30-31.

Lobsinger, Mary Louise: The New Urban Scale in Italy: On Aldo Rossi's *L'architettura della città*. Journal of Architectural Education [en línea]. Febrero 2006, Nº59 [citado 14 diciembre 2013], pp.28–38. Disponible en internet: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1531-314X.2006.00031.x/full>. DOI: 10.1111/j.1531-314X.2006.00031.x. ISSN: 1531-314X.

Mariño, Luís; Martí, Carlos: "Proyecto y ciudad histórica. Entrevista a Aldo Rossi". En *El País*. 10 octubre 1976. Madrid: Promotora de Informaciones, Sociedad Anónima.

Martí, Carlos; Monteys, Xavier: "La línea dura. El ala radical del racionalismo 1924-1934". En 2C: *construcción de la ciudad*. Abril 1985, Nº22. Barcelona: Novo Graphos. 1985. pp.2-17.

Mazzoni, Cristiana: *La Tendenza. Une avant-garde italienne, 1950-1980*. Marsella: Parenthèses, 2013.

Moneo, Rafael: "Gregotti & Rossi". En *Arquitecturas* Bis. Noviembre 1974, Nº4. Barcelona: La Gaya Ciencia. 1974. pp.1-4.

Moneo, Rafael: "Il Giardinetto de Correa/Milà". *Arquitecturas* Bis. Mayo 1974, Nº1. Barcelona: La Gaya Ciencia. pp.17-21.

Moneo, Rafael: *La idea de arquitectura en Rossi y el cementerio de Modena*. Barcelona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 1974.

Moneo, Rafael: "Aldo Rossi: The Idea of Architecture and the Modena Cemetery". En *OPPOSITIONS*. Summer 1976, Nº5. New York: The Institute for Architecture and Urban Studies, 1976. pp.1-34.

Moneo, Rafael: "Estancias en Barcelona". Intervención en el seminario *Arquitecuras, Madrid-Barcelona: acercamientos, afirmaciones, intercambios*. Dirección y coordinación a cargo de Josep M. Rovira y Carolina B. García. Barcelona: Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Barcelona, 17 junio 2014.

Moreno, Joaquín: "Arquitecturas Bis (1974-1985). From publication to public action". En *Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda*. Pamplona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Pamplona. Universidad de Navarra, 2012. pp.711-718.

Piñón, Helio: "Actitudes teóricas en la reciente arquitectura de Barcelona". En *Arquitecturas* Bis. Mayo-Junio 1976, Nº13-14. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1976. p.30.

Pizza, Antonio: El debate arquitectónico en Barcelona en las postrimerías del franquismo. Revista Crítica de Ciências Sociais [en línea]. 2010, Nº91 [citado 8 febrero 2014], pp.107-117. Disponible en internet: <http://rccs.revues.org/4173>. DOI: 10.4000/rccs.4173. ISSN-e: 2182-7435.

Planas, Santiago: "El Teatro del Mondo, de Aldo Rossi, o el *lenguaje de las cosas mudas*". En *Carrer de la ciutat*. Octubre 1980, Nº12. Barcelona: Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. 1980. pp. 4,10-15.

Poëte, Marcel : *Introduction a l'urbanisme, l'evolution des villes, la leçon de l'antiquité*. París, 1925. Ed. italiana Torino, 1958.

Quetglas, José: "Rossi: dos 'construcciones' (Casa Bay, Gallaratese 2)". En *Arquitecturas* Bis. Noviembre 1974, Nº4. Barcelona: La Gaya Ciencia. 1974. pp.5-9.

Red.: "Conversación con Aldo Rossi". En *2C. Construcción de la ciudad*. Junio 1972, Nº0. Barcelona: Movo Graphes. 1972. pp.8-13.

Red.: "Rossi y Venturi frente a frente o Rossi y Venturi frente a Taut". En *Arquitecturas* Bis. Noviembre 1974, Nº4. Barcelona: La Gaya Ciencia. 1974. p.32.

Red.: "Proyectos recientes de Aldo Rossi: sección de arquitectura de la XV Trienal de Milán". En *2C: construcción de la ciudad*. Abril 1975, Nº2. Barcelona: Novographos. 1975. pp.12-15.

Red.: "Ecos de Italia en la primavera de Barcelona". En *Arquitecturas* Bis. Julio 1975, Nº8. Barcelona: La Gaya Ciencia. 1975. p.32.

Red.: "Opinión". En *2C. Construcción de la ciudad*. Noviembre 1982, Nº20-21. Barcelona: Novographos. 1982. pp.78-79.

Rossi, Aldo: *L'architettura della Città*. Padova: Marsilio editori, 1966. Traducción al castellana por José Mª Ferrer-Ferrer y Salvador Tarragó. En *La Arquitectura de la Ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1971.

Rossi, Aldo: "Mi exposición con arquitectos españoles". En *2C. Construcción de la ciudad*. Marzo 1977, Nº8, Barcelona: Novographos. 1977. p.23.

Rossi, Aldo: *A Scientific Autobiography*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1981. Traducción del italiano de Juan José Lahuerta. En *Autobiografía Científica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.

Sainz Gutiérrez, Victoriano: La batalla de las ideas. Arquitectura, ciudad y pensamiento en los escritos de Aldo Rossi. Thémata. Revista de filosofía [en línea]. 1998, Nº19 [citado 21 junio 2014], pp. 153-186. Disponible en internet: <http://institucional.us.es/revistas/themata/19/07%20Sainz%20Gutierrez.pdf>. ISSN-e: 2253-900X.

Tarragó, Salvador: "Prólogo a la edición castellana". En *La Arquitectura de la Ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1971.

Tarragó, Salvador; Soler, Lorenzo: Film I Seminario Internacional de Arquitectura en Compostela [en línea]. Barcelona: Laboratorios Fotofilm, 1976 [captura 21 junio 2014]. Disponible en internet: < http://vimeo.com/29308522>

Tort, Joan: "Nova conversa amb Salvador Tarragó". En *Salvador Tarragó. Miscelània*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya. Iniciativa Digital Politècnica, 2013.

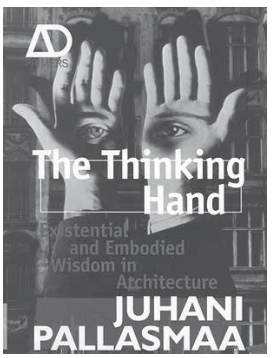
Vasumi Roveri, Elisabetta: "Aldo Rossi e L'architettura della città. 1963-1965: il 'cantiere' del libro". En *La lezione di Aldo Rossi. Convegno Internazionale, Bologna, Cesena, Modena, 21-23 febrero 2008*. Bologna: Bononia University Press, 2008 pp.200-205.

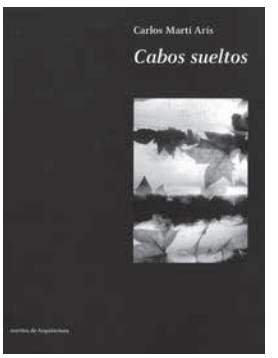
Vasumi Roveri, Elisabetta: *Aldo Rossi e l'Architettura della città. Genesi e fortuna di un testo*. Umberto Allemandi & C. 2010.

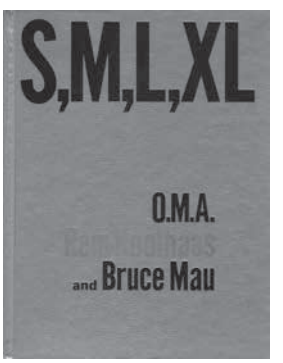
Venturi, Robert: *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: The Museum of Modern Art, 1966. Versión castellana de A. Aguirregoitia, E. de Felipe y E. Rimbau. En *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.

Carolina Beatriz García Estévez (Barcelona, 1980). Dra. Arquitecta. Profesora de Historia del Arte y la Arquitectura. Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura (ETSAB-UPC). Miembro del equipo de investigación *Historia de la arquitectura catalana en el contexto internacional* (2014 SGR 451). Ha publicado numerosos ensayos sobre el arte y la arquitectura del siglo XIX y XX, entre los que destacan: *Sert, 1928-1979. Medio siglo de arquitectura* (Fundación Miró, 2005), GATCPAC. Una nueva arquitectura para una nueva ciudad, 1928-1939 (Museo de Historia de la Ciudad de Barcelona, 2006), *A.C. La revista del GATEPAC* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008), *Santiago Roqueta, el oficio de lo efímero* (FPC, 2009), *Casa Bloc* (Mudito&Co. 2011), *Enric Miralles, 1972-2000* (Fundación Caja de Arquitectos, 2011), *Las Catedrales de Francia* (Abada, 2014).

BIBLIOTECA *TEXTOS VIVOS*







PPA N04: Jane Jacobs: MUERTE Y VIDA DE LAS GRANDES CIUDADES – Juhani Pallasmaa: LOS OJOS DE LA PIEL. LA ARQUITECTURA DE LOS SENTIDOS – Leonardo Benevolo et alt: LA PROYECTACIÓN DE LA CIUDAD MODERNA / **PPA N05**: Carlo Aymonino: LA VIVIENDA RACIONAL. PONENCIAS DE LOS CONGRESOS CIAM – Le Corbusier: CÓMO CONCEBIR EL URBANISMO – Daniel Merro Johnston: EL AUTOR Y EL INTÉRPRETE. LE CORBUSIER Y AMANCIO WILLIMAS EN LA CASA CURUTCHET / **PPA N06**: Juhani Pallasmaa: THE THINKING HAND: EXISTENTIAL AND EMBOIDIED WISDOM IN ARCHITECTURE – Lewis Mumford: LA CIUDAD EN LA HISTORIA. SUS ORÍGENES, TRANSFORMACIONES Y PERSPECTIVAS – Reyner Banham: LA ARQUITECTURA DEL ENTORNO BIEN CLIMATIZADO / **PPA N07**: Carlos Martí Arís: CABOS SUELTOS / **PPA N08:** Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour: LEARNING FROM LAS VEGAS / Serena Mafioletti: ARCHITTETURA, MISURA E GRANDEZA DELL'UOMO. SCRITTI 1930-1969 / **PPA N09:** R. D. Martienssen: LA IDEA DEL ESPACIO EN LA ARQUITECTURA GRIEGA / **PPA N10:** Rem Koolhaas: SMALL, MEDIUM, LARGE, EXTRA–LARGE - Rem Koolhaas**:** DELIRIO DE NUEVA YORK. UN MANIFIESTO RETROACTIVO PARA MANHATTAN

reseña bibliográfica TEXTOS VIVOS

Nuestra época está sometida a transformaciones hasta ahora insospechadas a cuya aparición no somos ajenos y que afectan a la forma de entender y practicar la arquitectura.
El entendimiento y la acción en la nueva arquitectura no deben abordarse solo desde la racionalidad del proyecto sino desde la reconstrucción crítica de la memoria de nuestra cultura y de nuestra participación en ella a lo largo del tiempo y en la evolución de la sociedad.
Cada tiempo, y el nuestro también, decide qué arquitectos y cuáles textos y obras han de ser rescatados y recalificados como clásicos.
Mediante el diálogo con ellos, los arquitectos actuales nos alinearemos en la tradición arquitectónica de la que, hoy, de manera perentoria, no es posible ni razonable prescindir.
PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA destina esta sección a realizar un repaso propositivo y abierto a esos textos.

G. ASPLUND, W. GAHN, S. MARKELIUS, G. PAULSSON, E. SUNDAHL, U. ÅHRÉN: ACCEPTERA

Tiden. Estocolmo, 1980. Edición original: *Acceptera*. Tiden. Estocolmo, 1931.

Pablo López Santana,
Dr. Arquitecto. Asistente Honorario del Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla
Persona de contacto: santana@santanayvicente.com

En general, algo que me resulta bastante molesto en las citas bibliográficas es el empleo de la locución *et alii* para compendiar toda una lista de nombres tras el primero citado. Aún pudiendo entenderlo en su valor económico me resulta un reduccionismo inadmisible en términos de autoría. En mayor medida si cabe en el facsímile que se reseña, pues reunió a toda una serie de hombres de la cultura de una época y una localización muy determinadas sin que –por su resultado colectivo– se perdiera la individualidad de cada uno de ellos. Es por esto que me parecía más que conveniente escribir esta reseña para este número de *arquitecturas en común* porque lo *común* y el *grupo* no son –en ningún modo– lo mismo. Y traigo esto a colación porque una de las mayores controversias de la cultura socio–política sueca del s.XX desde sus orígenes es en qué medida lo colectivo que propugnaba el espíritu de la socialdemocracia debía dejar paso a lo individual de cada sujeto. Mientras que la otra cuestión por excelencia, extensible a toda Europa allá por el principio del siglo, era la convivencia entre la tradición y una novedad emergente denominada vanguardia.

En esta encrucijada de caminos se publica en 1931 *Acceptera*. Puede parecer una ironía histórica el hecho de que el primer manifiesto de la modernidad sueca fuera publicado en el preciso instante en que las vanguardias europeas –según señala Tafuri en su *Proyecto y utopía* (1973)– comenzaban una descomposición irreversible. Y es evidente que, en muchos aspectos, el manifiesto sueco está profundamente arraigado en las discusiones de estas vanguardias sobre planificación urbana; pero, por otro lado, muestra un énfasis inusual y distinto sobre una nueva forma de ingeniería social que no sólo pretendía adaptar la modernidad a un contexto nacional, sino también retratar su teoría misma como un fenómeno específicamente sueco a diferencia del carácter absoluto que pretendía el movimiento en el resto del continente.

En este sentido existe una diferencia fundamental entre *Acceptera* y otros manifiestos similares como *Vers une architecture* (1923) de Le Corbusier o *Gorßstadtarkitektur* (1927) de Hilberseimer: en su versión sueca, la modernidad no fue percibida como una ruptura con la tradición sino como un programa de reconexión con los valores tradicionales del desarrollo contemporáneo. Dicho de otro modo, pretendía crearse un puente entre pasado y presente, en lugar de una oposición entre el moderno progreso y la persistencia de la tradición. Lo cual era referido en otro texto de Gustaf Näsström publicado el mismo año del manifiesto, *Svensk funktionalism* (1931).

Aún así, la presentación y composición de los fotomontajes del interior reforzaba la idea de *Acceptera* como un manifiesto radical. No en vano existe una resonancia visual innegable entre el diseño gráfico del manifiesto –obra de Uno *Åhrén*– y la revista de la vanguardia danesa dirigida por Poul Henningsen, *Kritisk revy* (1926–28), en la que colaboraba el propio Åhrén (especialmente en su número 3 de julio de 1928). Ahora bien, a pesar de las apariencias, *Acceptera* abandonó cualquier postulado agresivo o utopía; su propósito era –como Gregor Paulsson señalaba en una carta a Sven Markelius en diciembre de 1930– presentar los principios del diseño moderno de un modo optimista, exponiendo los argumentos "con calma y tono positivo, sin controversias" y, como se evidencia en numerosos momentos del texto y sus fotomontajes asociados, "a veces con sentido del humor". Es más, contrariamente a como se ha tendido a traducir el título a menudo –como un imperativo ¡Aceptad!– la aceptación incitada estaba vinculada a la adquisición de unos nuevos resortes para la arquitectura no tanto desde una urgencia por agitar algo que conmocionase o rompiera un *status quo* morfo–tipológico, sino más bien desde una creencia de que *su* tiempo debía ser aceptado como el resultado inevitable de unas circunstancias históricas. Así el título destacado en letras rojas de la portada, formaba parte de la publicidad de la política de vivienda

socialdemócrata del gobierno de Per Albin Hansson: "Acceptera–Tiden" (Aceptad los Tiempos). Y es que la conciencia social en la vivienda era algo que se venía desarrollando desde el cambio de siglo como signo de una cultura igualitaria en el seno de uno de los países con mayor grado de hacinamiento de la Europa del momento. En este sentido una propuesta de estandarización del proceso productivo que no limitara la personalización de la obra fue la idea desarrollada en el ensayo de Gregor Paulsson, *Vackrare vardagsvara* (1919), estableciéndose este como uno de los paradigmas de la modernidad sueca, embrión fundacional a nivel social, político y económico de la Exposición de Arte Industrial celebrada en Estocolmo en 1930, base orgánica del manifiesto, y continuación de la Exposición del Hogar (1917). De este modo la exposición de 1930 pretendía redirigir la antigua producción al mensaje central de la publicación de Paulsson, mientras simultáneamente trataba de extender la importancia socioeconómica de la producción industrial de objetos del hogar a fin de acercar el acceso a la vivienda a todas las clases sociales. No en vano el contenido más innovador de la muestra resultó ser la sección de vivienda.

Así las cosas, los seis autores de *Acceptera* se vieron involucrados en la exposición: Paulsson –director desde 1924 de la Svenska Slödföreningen (Sociedad Sueca de Artes y Oficios), sociedad organizadora de la exposición– fue comisario jefe de la misma; Asplund –ya internacionalmente reconocido como el arquitecto sueco más importante de su generación– fue designado coordinador de la ordenación y arquitecto de los edificios principales; Sundahl –arquitecto jefe de la Kooperativa Förbundet (Cooperativa de Mayoristas)– presidía el comité de trabajos; Gahn –por aquel entonces director de la revista de arquitectura más importante de Escandinavia, *Byggmästaren*– fue designado asesor del comité organizador; Markelius –tras Asplund el arquitecto con mayor prestigio internacional– desarrolló varios apartamentos y casas modelo de la exposición; y Åhrén –prodigioso investigador que sucedió a Gahn como editor jefe de *Byggmästaren* –formó parte en uno de los comités específicos de la exposición, siendo el investigador jefe de su sección de vivienda, en la que él mismo contribuyó con varias casas. Incluso algunas de las investigaciones estadísticas de Åhrén se volcaron directamente en el manifiesto posterior, de tal forma que la mayoría de los escritos de *Acceptera* fueron realizándose en paralelo al proceso que suponía la exposición, aunque bien es cierto que el proceso de escritura del texto es algo confuso que no se ha podido esclarecer hasta la fecha. No obstante es conocido que varios capítulos fueron desarrollados por cada autor tras una reunión inicial (*e.g.* Paulsson se encargó de las introducciones y Åhrén de las conclusiones), que estos capítulos circularon y fueron discutidos en común, y que este proceso colaboracionista parece haber continuado unos meses tras la exposición bajo la dirección de Paulsson y Asplund. Además buena parte de los capítulos rezuman claras influencias que ofrecen señales certeras de autoría. A saber.

Una conexión inequívoca se produce en los capítulos "Forma", "Lo viejo y lo nuevo" y "La ciudad" en los que se expone la necesidad del cambio en el lenguaje arquitectónico como expresión de la época del momento, entendiendo así la ciudad como un organismo vivo en el tiempo que va acumulando capas y substratos coexistentes. Subyacen aquí las ideas expuestas por Oswald Spengler en su ensayo *La decadencia de occidente* (1918), en el que se presenta la historia mundial del desarrollo de las distintas civilizaciones y sus conexiones en todos los ámbitos culturales según los tiempos de cada una de ellas. Publicado en Suecia en 1923, Asplund expondría estas teorías en su toma de posesión como docente en 1931, discurso publicado bajo el título *Vår arkitektoniska rumsuppfattning*.

Parece igualmente manifiesta la relación entre el capítulo "Industria y artesanía" y las teorías expuestas por Åhrén en su artículo *Standardisering och personlighet* (1929) en el que la relación entre lo personalizado

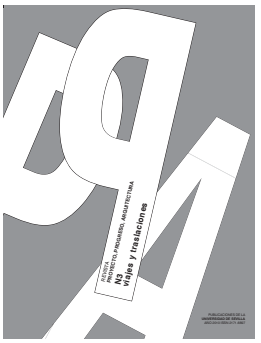
y lo estandarizado la reconduce hacia la tradición, que no es sino el conocimiento objetivo del producto, de modo que el individuo desarrolle una universalización de su criterio que le permita acceder al colectivo a través del producto. Por su parte los capítulos "La sociedad que estamos construyendo", "Qué se requiere para vivir" y "La producción industrializada en la vivienda" conceden una serie de principios y datos de investigación que fundamentaban las nociones básicas sobre las que se asentó la sección de vivienda de la Exposición de Estocolmo bajo la premisa repetida en numerosas ocasiones en el texto de "la naturaleza de la vivienda ha cambiado". De tal modo que las condiciones económicas y sociales que se presentan en los capítulos introductorios del manifiesto, desarrollan su especificidad arquitectónica en estos tres posteriores, haciéndose eco de los artículos *Elementär stadsbyggnadsteknik* (1929), *Den moderna bostadens krav* (1928) y *Bostadsområde vid Dessau–Törten* (1927), escritos por Åhrén, Sundahl y Markelius respectivamente.

Ahora bien, entre estos dos bloques de capítulos bastante diferenciados – los segundos relacionados con la muestra de 1930 de forma directa y los primeros de Asplund – existe un capítulo por el que guardo especial predilección. "Forma" probablemente sea el texto más brillante del manifiesto – probablemente escrito por Asplund, ya que las ilustraciones las realizaron colaboradores de su estudio. Supone el momento en el que todos estos escritos alcanzan un común denominador en la especificidad de la modernidad sueca, a través de la superación de la distinción tradicional entre tecnología y arte que deriva finalmente en que las ciudades modernas pueden preservar sus capas históricas, y "combinar lo viejo y lo nuevo, siempre que no creemos algo viejo y nuevo al mismo tiempo". Algo así como decir que ser moderno es configurar una cotidianeidad que llegue a ser verdadera en relación a una localización histórica.

No es necesario insistir más para comprobar en qué medida *Acceptera* no sólo es una rareza bibliográfica de escritos "en común", oculta casi incluso en su propio país, sino una anomalía moderna, una sinrazón supina que enuncia que avanzar es también desplazarse hacia atrás a las verdaderas raíces, que regresar a la auténtica tradición también es avanzar. ■

PPA N01

PPA N02



PPA N03

PPA N04

PPA N05

PPA N06

PPA N07

PPA N08

N01. EL ESPACIO Y LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA (mayo, 2010) / N02. SUPERPOSICIONES AL TERRITORIO (mayo 2010) / N03. VIAJES Y TRASLACIONES (noviembre 2010) / N04. PERMANENCIA Y ALTERACIÓN (mayo 2011) / N05. VIVIENDA COLECTIVA: SENTIDO DE LO PÚBLICO (noviembre 2011) / N06. MONTAJES HABITADOS: VIVIENDA, PREFABRICACIÓN E INTENCIÓN (noviembre, 2012) / N07. ARQUITECTURA ENTRE CONCURSOS (mayo 2013) / N08. FORMA Y CONSTRUCCIÓN EN ARQUITECTURA (noviembre 2013)

PPA N09 HÁBITAT Y HABITAR (AÑO IV, noviembre 2013)

R. Mª. Añón Abajas - S. Gromark - D. Movilla Vega; C. Espegel Alonso - F. Nieto Fernández - P. L. Gallego Fernández - J. P. Sanz Alarcón; M. Centellas Soler; P. García Martínez - A. Varea Oro - P. Sendra - M. Prieto Peinado - J. L. Trillo de Leyva

PPA N10 GRAN ESCALA (AÑO V, mayo 2014)

A. Ramos Carranza - J. Duiker - F. González de Canales - A. Virseda Aizpún - I. García Odinaga; I. Begirstain Mixelena - I. Sendra Fernández-Miranda - S. Colmenares Villata - L. Palacios Labrador - A. Millán Gómez - A. del Pozo y Barajas - R. Mª Anón Abajas

Autor imagen y fuente bibliográfica de procedencia

Información facilitada por los autores de los artículos: página 18, 1 (GATEPAC, *AC Documentos de Actividad Contemporánea*, número 4, p. 24), 2 (LLOBET, Xavier, 2007: *Hilberseimer y Mies. La metrópolis como ciudad* jardín. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, p. 67); página 19, 3 (GATEPAC, *AC Documentos de Actividad Contemporánea*, numero 13), 4 (Le Corbusier, [1935] 1964: *La ville radieuse*. París: Ed. Vincent, p. 34); página 20, 5 (GATEPAC, *AC Documentos de Actividad Contemporánea*, numero 7), 6 ("КОМИНТЕРНОВСКА", en *SA Sovremennaia Arkhitektura*, 1930, n. 3); página 22, 7 (VVAA, *AC La revista del GATEPAC 1931-1937*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, p. 203), 8 (TERÁN, Fernando de: *Historia del Urbanismo en España: siglos XIX y XX*. Ed. Cátedra, 1999); página 23, 9 (Archivo fotográfico, Fondo GATEPAC del COAC-Barcelona), 10 (LE CORBUSIER, [1935] 1964: *La ville radieuse*. París: Ed. Vincent, p. 307); página 27, 1 (Fotografia original cedida por Eduardo Matos (elemento da ODAM)), página 31, 2 (Amorim, Delfim: "A minha casa". Em *RA: Revista de Arquitectura*. Outubro 1987, Nº 0. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto), 3 (Losa, Arménio; Barbosa, Cassiano: "Edificio da Carvalhosa". Em *Arquitectura. Revista de Arte e Construção*, 2.ª série, ano XX. Junho 1953, Nº 47. Lisboa: s.e.); página 32, 4 (Martins, Luís Oliveira "Habitação para uma família da classe média". Em *RA: Revista de Arquitectura*. Outubro 1987, Nº 0. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto); página 33, 5 (Fotografia Edite Rosa. Costa Cabral, F.R.G, "Viana de Lima", 1953, Porto, Portugal. FAUP/CDUA/Fundo Viana de Lima), 6 (Fotografia Edite Rosa); página 34, 7 (Fotografia Edite Rosa. Arquivo Histórico Municipal do Porto, processo camarário, licença nº14 - 8081/51), 8 (Fotografia Edite Rosa), 9 (Pereira da Costa, Francisco: "Imóvel de habitação". Em *RA: Revista de Arquitectura*. Outubro 1987, Nº 0. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto); página 35, 10 (Desenhos cedidos por Cristiano Moreira do Arquivo João Andersen); página 36, 11 (Groupe CIAM Porto, Painel 2. Em *Arquitectura. Revista de Arte e Construção*, 2.ª série, ano XX. Janeiro-Fevereiro 1959, Nº 64. Lisboa: s.e.), 12 (Groupe CIAM Porto, Painel 3. Em *Arquitectura. Revista de Arte e Construção*, 2.ª série, ano XX. Janeiro-Fevereiro 1959, Nº 64. Lisboa: s.e.); página 37, 13 (Desenho cedido por José Carlos Loureiro), 14 (Fotografia Edite Rosa); página 38, 15 (Desenhos cedidos por Fernando Távora); página 43, 1 (María Villanueva Fernández, Héctor García-Diego Villarías); página 44, 2 (*A.C. Documentos de Actividad Contemporánea);* página 45, 3 (Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya); 4 (María Villanueva Fernández, Héctor García-Diego Villarías a partir de Silla Joyería Roca (Museu Nacional d'Art de Catalunya) y sillón Standard (A.C. Documentos de Actividad Contemporánea)); página 46, 5 (*A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*); página 47, 6 (*Viviendas: Revista del hogar*), 7 (*A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*); página 48, 8 (*A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*), 9 (Mari, Bartomeu: *Raoul Hausmann: architecte = architect: Ibiza 1933-1936.* Bruxelles: Archives d'architecture moderne, 1990); página 49, 10 (*A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*), 11 (Gutmann, Robert; Koch, Alexander: *Ausstellungsstände: exhibitionstands*. Stuttgart: Koch. 1964); página 50, 12 (María Villanueva Fernández, Héctor García-Diego Villarías); página 54, 1 (Vidotto, Marco: *Alison + Peter Smithson, Obras y Proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009. © *The Alison and Peter Smithson Archive, Special Collections. Frances Loeb Library, Graduate School of Design. Harvard University, Cambridge*), 2 (Louis I. Kahn Collection, Architectural Archives of the University of Pensylvania, no publicado. © Louis I. Kahn Collection. *Architectural Archives of the University of Pennsylvania, Philadelphia*); página 55, 3 (Van den Heuvel, Dirk; Risselada, Max: *Team 10: In Search of a Utopia of the Present*. Rotterdam: NAi Publishers, 2005. © Centre Pompidou Archives, Paris); página 56, 4 (*This is tomorrow*, Whitechapel Art Gallery, 1956. © The Alison and Peter Smithson Archive, Special Collections. Frances Loeb Library, Graduate *School of Design. Harvard University, Cambridge*), página 57, 5 (Brownlee, David, *In The Realm of Architecture*, Rizzoli, 2005. © Louis I. Kahn Collection. *Architectural Archives of the University of Pennsylvania, Philadelphia*), 6 (Woods, Shadrach: *The Man in the Street. A Polemic on Urbanism*. Londres: Penguin Books, 1975. © Shadrach Woods Archive. *Avery Library Special Collections. Columbia University, New York*); página 57, 7 (Curtis, William: *Le Corbusier. Ideas and Forms*. Londres: Phaidon, 1986. Original en la Fondation Le Corbusier de Paris. © *Fondation Le Corbusier, Paris*), 8 (Smithson, Alison y Peter: *The Charged Void: Architecture.* Nueva York: The Monacelli Press, 2001. © The Alison and Peter Smithson Archive, Special Collections. Frances Loeb Library, Graduate *School of Design. Harvard University, Cambridge*); página 60, 9 (Smithson, Alison: *Team 10 Primer*. Cambridge: MIT Press, 1968. © The Alison and Peter Smithson Archive, Special Collections. Frances Loeb Library, Graduate *School of Design. Harvard University, Cambridge*), 10 (Woods, Shadrach: *The Man in the Street. A Polemic on Urbanism*. Londres: Penguin Books, 1975. © Shadrach Woods Archive. *Avery Library Special Collections. Columbia University, New York),* 11 (Woods, Shadrach: *The Man in the Street. A Polemic on Urbanism*. Londres: Penguin Books, 1975. © Shadrach Woods Archive. *Avery Library Special Collections. Columbia University, New York*); página 61, 12 (Smithson, Alison y Peter: *The Charged Void: Urbanism.* Nueva York: The Monacelli Press, 2005. © The Alison and Peter Smithson Archive, Special Collections. Frances Loeb Library, Graduate *School of Design. Harvard University, Cambridge*); página 62, 13 (Ronner, Heinz: *Louis I. Kahn: Complete Work 1935-1974*. Zurich: Institute for the History and Theory of Architecture, 1987 (primera edición 1977), p. 70. © Louis I. Kahn Collection. *Architectural Archives of the University of Pennsylvania, Philadelphia*); página 67, 1 (Fotográfo Jan Versnel. Strauven, Francis: *Aldo van Eyck. The Shape of Reality*. Ámsterdam: Architectura & Natura, 1998, p.203), 2 (Créditos fotográficos de Kors van Bennekem. Ligtelijn, Vincent: *Aldo van Eyck. Works*. Basel: Boston; Berlín: Birkhaüser, 1999, p. 179); página 68, 3 (Stokvis, Willemijn: *Cobra. Movimiento artístico internacional de la segunda postguerra*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., 1987, p.75); página 68, 4 (Stokvis, Willemijn: *Cobra. Movimiento artístico internacional de la segunda postguerra*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., 1987, p.37), 5 (Créditos fotográficos de Har Oudejans. Ligtelijn, Vincent: *Aldo van Eyck. Works*. Basel; Boston; Berlín: Birkhaüser, 1999, p.72); página 70, 6 (Créditos fotográficos de la Colección Gemeentemuseum Den Haag. AAVV: *Playgrounds, reinventar la plaza*. Madrid: Siruela 2014, p.141), 7 (Créditos fotográficos Ámsterdam Fotomuseum. Ligtelijn, Vincent: *Aldo van Eyck. Works*. Basel; Boston; Berlín: Birkhaüser, 1999. p.105); página 71, 8 (Fotografía de J. D´Oliviera. Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis: *Aldo van Eyck. Writings. Collected articles and other Writings 1947-1998*. Ámsterdam : Sun, cop. 2008, pp.61-78), 9 (Fotografía Violette Cornelius. Strauven, Francis: *Aldo van Eyck. The Shape of Reality*. Ámsterdam: Architectura & Natura, 1998, p. 398); página 72, 10 (Eyck, Aldo van: *Projekten 1948-61*. Gromingen: Johan van de Beek, 1983, p.80), 11 (Créditos fotográficos Ligtelijn, Vincent: *Aldo van Eyck. Works*. Basel; Boston; Berlín: Birkhaüser, 1999, p.122), 12 (Fotografía y créditos Aldo van Eyck. Ligtelijn, Vincent: *Aldo van Eyck. Works*. Basel; Boston; Berlín: Birkhaüser, 1999, p.122); página 73, 13 (Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis: *Aldo van Eyck writings. The Child, the City and the Artist. Collected articles and other Writings 1947-1998*. Ámsterdam : Sun, cop. 2008, p. 131), 14 (Eyck, Aldo van*: Projekten 1948-61*. Gromingen: Johan van de Beek, 1983, pp.15-17); página 74, 15 (Eyck, Aldo van*: Projekten 1948-61*. Gromingen: Johan van de Beek, 1983, pp.15-17); página 78, 1 (Archivo *Nueva Forma,* Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Valladolid); página 79, 2 (*Architecture Principe.* Febrero 1966, Nº 1. París. *Architecture Principe.* Marzo 1966, Nº 2. París. Portada), 3 (*Architecture Principe.* Marzo 1966, Nº 2. París. pp.7-8), 4

(Archivo *Nueva Forma,* Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Valladolid); página 80, 5 (Fullaondo, Juan Daniel (Ed.): *Claude Parent y Paul Virilio, 1955-1968, arquitectos.* Madrid: Alfaguara, 1968. Portada), 6 (Archivo *Nueva Forma,* Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Valladolid); página 81, 7 (Parent, Claude; Virilio, Paul: "Nevers". En *Nueva Forma*. Abril 1968, Nº27. pp. 44-45), 8 (Archivo *Nueva Forma,* Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Valladolid); página 82, 9 (Parent, Claude; Virilio, Paul: "Charleville". En *Nueva Forma*. Marzo 1968, Nº26. pp. 66-67); pagina 83, 10 (Colección particular familia Fullaondo-Buigas), 11 (Archivo *Nueva Forma,* Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Valladolid); página 84, 12 (*Nueva Forma*. Febrero 1968, Nº 25. Madrid. p. 77), 13 (*Nueva Forma*. Febrero 1968, Nº 25. Madrid. p. 70); página 85, 14 (Archivo *Nueva Forma,* Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Valladolid); página 87, 15 (*Nueva Forma.* Julio-agosto 1972, Nº 78-79); página 92, 1 (Fuente online: Archigram Archival Project http://archigram.westminster.ac.uk/); página 95, 2 (Fuente online: Archigram Archival Project http://archigram.westminster.ac.uk/), 3 (Cook, Peter (Ed.): *Archigram*. New York: Praeger Publishers, 1973; 26); página 97, 4 (Warren Chalk: "Space Probe!", *Archigram*. Op. Cit.; 27. "Okay, Hot-Shot, Okay! I'm Pouring!" (1963). Flickr, galería de cllo2, abril de 2005; *Strange Tales* nº 92 (Marvel Comics, enero de 1962); *Mystery in Space* nº 74, pág. 6 (DC Comics, marzo de 1962); *Mystery in Space* nº 80, pág. 27 (diciembre de 1962); *Magnus Mystery in Space* nº 86 pág. 8 (DC Comics, septiembre de 1963); *Magnus*, *Robot Fighter* nº 4 (Gold Key Comics, noviembre de 1963); página 99, 5 (*Action Comics* nº 203 (DC Comics, abril de 1955), 6 (*Mystery in Space* nº 86 (DC Comics, septiembre de 1963), 7 (Cook, Peter: *Archigram*. Op. Cit.; 27); página 100, 8 (Cook, Peter (Ed.): *Archigram*. New York: Praeger Publishers, 1973; 126-7), 9 (*Amazing Archigram 4*, Op. Cit.), 10 (Cook, Peter (Ed.): *Archigram*; 23); página 102, 11 (VV.AA (Warren Chalk, Peter Cook; Dennis Crompton, Ben Fether, Rae Fether, David Green, Ron Herron, Mike Webb et al): *Archigram: Metropolis* (otoño de 1964). Página 17 (desplegable)), 12 (Fuente online: Archigram Archival Project http://archigram.westminster.ac.uk/), 13 (Fuente online: Wikimedia Commons), 14 (Fuente online: http://www.lunadude.com/); página 105, 1 (De derecha a izquierda: AA.VV.: *La lezione di Aldo Rossi*. Bologna: Bononia University Press, 2008, p.141; *2C. Construcción de la Ciudad*. Abril 1975, Nº2. Barcelona: Novographos, 1975, portada; *2C. Construcción de la Ciudad*. Octubre 1975, Nº5. Barcelona: Novographos, 1975, portada; *2C. Construcción de la Ciudad*. Diciembre 1979, Nº14. Barcelona: Novographos, 1979, portada); página 106, 2 (Izquierda, arriba: Archivo Lluís Domènech; abajo: archivo Lluís Clotet; derecha: *Arquitecturas Bis.* Mayo 1974, Nº1. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1974, portada), página 107, 3 (Mapa: Carolina B. García. Imágenes procedentes de: *2C. Construcción de la ciudad*. Junio 1978, Nº11. Barcelona: Novographos, 1978, p.26; Casanovas, Jordi; Quílez, Francesc M.: *El viatge a Espanya d'Alexandre de Laborde (1806-1820). Dibuixos preparatoris*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2006, p. 134; Rossi, Aldo: *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, pp. 255, 298, 300); página 108, 4 (Arriba: *2C. Construcción de la ciudad*. Junio 1978, Nº11. Barcelona: Novographos, 1978, p.26; abajo: Ferlenga, Alberto: *Aldo Rossi. Architetture 1959-1987*. Milano: Electa, 1987, p. 51), 5 (*Controspazio*. Diciembre 1973, Nº6. Bari: Edizioni Dedalo. 1973. Portada y p.28); página 110, 6 (AA.VV. *Arquitectura racional*. Madrid: Alianza Forma, 1979, pp.107, 110, 115, 116), 7 (Izquierda: [En línea, 12 junio 2014]. <http://www.archiexpo.es/prod/bd-barcelona-design/campanas-extractoras-pared-50941-1246767.html> Derecha: [En línea, 12 junio 2014]. Disponible en internet: http://www.youtube.com/watch?v=YCV7HK8mmuE); página 111, 8 (Izquierda: *Arquitecturas Bis*. Noviembre 1974, Nº4. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1974, portada; derecha: *Arquitecturas Bis*. Enero 1975, Nº5. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1975, portada), 9 (*Oppositions*. Summer 1976, Nº5. New York: The Institute for Architecture and Urban Studies, 1976. Portada y página interior); página 112, 10 (Bescós, Ramón: *Bankinter 1972-1977*. Edición a cargo de Enrique Granell. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería, 1994), 11 (*2C Construcción de la Ciudad*. Marzo 1977, Nº8. Barcelona: Novographos, 1977); página 113, 12 (*2C. Construcción de la ciudad*. Marzo 1977, Nº8. Barcelona: Novographos, 1977. pp.24-25, 29, 36), 13 (AA.VV. *Actas del I Seminario Internacional de Arquitectura Contemporánea (SIAC), Santiago de Compostela, 27 septiembre - 9 octubre 1976*. Santiago de Compostela: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1976, portada y pp.118-119); página 114, 14 (De izquierda a derecha: Eisenman, Peter; Rossi, Aldo: *Aldo Rossi in America: 1976 to 1979*. New York: The Institure of the Architecture and Urban Studies, 1979, portada; Rossi, Aldo: *The Architecture of the City*. Cambridge: Oppositions Books, The MIT Press, 1984, portada; Rossi, Aldo: *A Scientific Autobiography*. Cambridge: Oppositions Books, The MIT Press, 1981, portada), página 115, 15 (Salvador Tarragó y Lorenzo Soler, fotogramas del film *I Seminario Internacional de Arquitectura en Compostela* [en línea]. Barcelona: Laboratorios Fotofilm, 1976 [21 junio 2014]. Disponible en internet: < http://vimeo.com/29308522>)

REVISTA PROYECTOPROGRESOARQUITECTURA AÑO V

11

• EDITORIAL • **UN FUTURO COMÚN** / A FUTURE IN COMMON. Juan José López de la Cruz • ARTÍCULOS • **¿EXISTE UN URBANISMO DEL GATCPAC SIN LE CORBUSIER? /** CAN WE TALK ABOUT A GATCPAC URBANISM WITHOUT LE CORBUSIER'S INFLUENCE?. Roger Joan Sauquet Llonch • **ODAM – A CONSTRUÇÃO DO MODERNO EM PORTUGAL: ENTRE O UNIVERSAL E O SINGULAR /** ODAM – THE CONSTRUCTION OF THE MODERN IN PORTUGAL: BETWEEN UNIVERSAL AND SINGULAR. Edite Maria Figueiredo e Rosa • **LA SILLA DEL GATEPAC: UN VIAJE COLECTIVO DE IDA Y VUELTA /** THE GATEPAC CHAIR: A COLLECTIVE JOURNEY THERE AND BACK AGAIN. María Villanueva Fernández; Héctor García–Diego Villarías • E**L ESPACIO INTERMEDIO Y LOS ORÍGENES DEL TEAM X /** The Space Between and the origins of Team X. Antonio Juárez Chicote; Fernando Rodríguez Ramírez • **PENSAMIENTOS COMPARTIDOS. ALDO VAN EYCK, EL GRUPO COBRA Y EL ARTE /** SHARED THOUGHTS. ALDO VAN EYCK, THE COBRA GROUP, AND ART. Esther Mayoral Campa • **CLAUDE PARENT EN *NUEVA FORMA*: LA RECEPCIÓN DE *ARCHITECTURE PRINCIPE* EN ESPAÑA /** CLAUDE PARENT AT *NUEVA FORMA*: THE READING OF *ARCHITECTURE PRINCIPE* IN SPAIN. Lucía C. Pérez Moreno • **CONSTRUYENDO UNA UTOPIE AUTRE [AMAZING ARCHIGRAM! – 50 AÑOS DE ZOOM!/ ZZZZRRTT!/ THUD!/ BLAAM!] /** BUILDING A UTOPIE AUTRE [AMAZING ARCHIGRAM! – 50 YEARS OF ZOOM!/ ZZZZRRTT!/ THUD!/ BLAAM!]. Luis Miguel Lus Arana • **TAN CERCA, TAN LEJOS: ALDO ROSSI Y EL GRUPO 2C. ARQUITECTURA, IDEOLOGÍA Y DISIDENCIAS EN LA BARCELONA DE LOS 70 /** SO CLOSE, SO FAR: ALDO ROSSI AND THE 2C GROUP. ARCHITECTURE, IDEOLOGY AND DISSENTS IN THE BARCELONA OF THE 70S. Carolina Beatriz García Estévez • RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS • **G. ASPLUND, W. GAHN, S. MARKELIUS, G. PAULSSON, E. SUNDAHL, U. ÅHRÉN: ACCEPTERA.** Pablo López Santana

PROYECTO PROGRESO ARQUITECTURA
GI HUM-632 UNIVERSIDAD DE SEVILLA
UNIVERSIDAD DE SEVILLA
SECRETARIADO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD D SEVILLA