

Encontros do CEAA / 7

APROPRIAÇÕES DO MOVIMENTO MODERNO APROPRIACIONES DEL MOVIMIENTO MODERNO

Zamora, Fundación Rei Afonso Henriques

23-25 Junho/Junio 2011



CEAA | Centro de Estudos Arnaldo Araújo (FCT uID 4041)
Escola Superior Artística do Porto

Encontros do CEAA / 7

APROPRIAÇÕES DO MOVIMENTO MODERNO

APROPRIACIONES DEL MOVIMIENTO MODERNO

Livro de Actas

Editores

Alexandra Trevisan, Ana Lúcia Virtudes, Daniel Villalobos,

Fátima Sales, Josefina González Cubero e Maria Castrillo Romón

Título:

*Apropriações do Movimento Moderno / Apropriaciones del Movimiento Moderno.
Encontros do CEAA/7. Livro de Actas.*

Editores:

Alexandra Trevisan, Ana Lúcia Virtudes, Daniel Villalobos, Fátima Sales,
Josefina González Cubero e Maria Castrillo Romón

© dos autores e CESAP/ESAP/CEAA, 2011

Arranjo gráfico:

Jorge Cunha Pimentel e Joana Couto

Edição:

Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP

Composição:

Joana Couto

Propriedade:

Cooperativa de Ensino Superior Artístico do Porto

Financiamento:

Fundos Nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia
no âmbito do projecto estratégico PEst-OE/EAT/UI4041/2011

Impressão e acabamento:

Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP
Porto, Portugal

1ª edição, Porto, Setembro de 2012

Tiragem: 150 exemplares

ISBN: 978-972-8784-41-6

Os textos publicados datam de Junho de 2011

A obtenção dos direitos de reprodução das imagens é da exclusiva responsabilidade
dos autores dos textos a que as mesmas estão associadas.

CEAA | Centro de Estudos Arnaldo Araújo
Escola Superior Artística do Porto
Largo de S. Domingos, 80
4050-545 PORTO – PORTUGAL
Telef: 223392130 / Fax: 223392135
e-mail: ceaa@esap.pt

www.ceaa.pt

Encontros do CEAA / 7

APROPRIAÇÕES DO MOVIMENTO MODERNO

APROPRIACIONES DEL MOVIMIENTO MODERNO

Organização:

Grupo de Investigação de Teoria, Crítica e História da Arquitectura
CEAA | Centro de Estudos Arnaldo Araújo
Escola Superior Artística do Porto, Portugal

Instituto Universitario de Urbanística
E.T.S. Arquitectura
Universidad de Valladolid, España

Departamento de Teoria de la Arquitectura y Proyectos Arquitectonicos
E.T.S. Arquitectura
Universidad de Valladolid, España

Local:

Zamora, Fundación Rei Afonso Henriques, 23-25 Junho 2011

APROPRIAÇÕES DO MOVIMENTO MODERNO

APROPRIACIONES DEL MOVIMIENTO MODERNO

O Centro de Estudos Arnaldo Araújo tem vindo a promover desde há alguns anos diversas actividades académicas e de investigação em torno do Movimento Moderno. Entre estas actividades, encontram-se vários dos Encontros do CEAA, dedicados à diversidade de interpretações que concita esta corrente arquitectónica fundamental do século XX. Foi assim que estes Encontros tiveram como lema *Ler Le Corbusier* (Porto, Junho 2009) *Januário Godinho – Leituras do Movimento Moderno* (Porto, Novembro 2009), *Approaches to Modernity* (Budapest, Outubro, 2010) e, em 2011, se convoca um novo Encontro do CEAA sob título *Apropriações do Movimento Moderno*.

Pretende-se neste Encontro, que terá lugar em Zamora, no início de Julho de 2011, construir uma reflexão colectiva em torno da relação do Movimento Moderno com as tradições e correntes arquitectónicas e urbanísticas de diferentes épocas e lugares e, mais concretamente, a possível condição do Movimento Moderno como encruzilhada na História da arquitectura e do urbanismo. De facto, a referência que se faz no título do Encontro às “apropriações do Movimento Moderno” assume plenamente a ambigüidade da expressão e procura englobar os seus possíveis sentidos: as apropriações em que o Movimento Moderno foi sujeito e aquelas em que foi objecto.

No primeiro sentido, é já conhecida a contradição entre a apresentação de uma arquitectura nova, em ruptura total com a História e as representações e transposições feitas por alguns célebres arquitectos modernos, de conceitos oitocentistas (como o caso, por exemplo, da relação entre o falanstério de Fourier e a Unidade de habitação de Le Corbusier). O Encontro trataria aqui de aprofundar o conhecimento e compreensão das transposições ou reinterpretaciones nas obras do Movimento Moderno de elementos e conceitos provenientes de outras correntes arquitectónicas e urbanísticas ou de outros contextos culturais.

El Centro de Estudios Arnaldo Araújo (CEAA) viene promoviendo desde hace varios años diversas actividades académicas y de investigación en torno al estudio del Movimiento Moderno. Entre estas actividades, se han consolidado los Encontros del CEAA dedicados a la diversidad de interpretaciones que concita esa corriente arquitectónica y urbanística fundamental del siglo XX: *Ler Le Corbusier* (Porto, Junio 2009) *Januário Godinho – Leituras do Movimento Moderno* (Porto, Noviembre 2009), *Approaches to Modernity* (Budapest, Octubre, 2010). Dentro de esta serie, para 2011, se convoca un nuevo Encontro del CEAA bajo el título *Apropriações del Movimiento Moderno*.

En este encuentro que tendrá lugar en Zamora a principios del mes de julio de 2011, se pretende construir una reflexión colectiva en torno a la relación del Movimiento Moderno con las tradiciones y corrientes arquitectónicas y urbanísticas de diferentes épocas y lugares y, más concretamente, a la posible condición del Movimiento Moderno como encrucijada en la Historia de la arquitectura y del urbanismo. De hecho, la referencia que se hace en el título del encuentro a las “apropiaciones del Movimiento Moderno” asume plenamente la ambigüedad de la expresión y busca englobar sus dos posibles sentidos: las apropiaciones realizadas por el Movimiento Moderno y las apropiaciones de las que el Movimiento Moderno fue objeto.

En el primer sentido, es ya conocida la contradicción entre la pretensión de una arquitectura nueva en ruptura total con la Historia y las reinterpretaciones y trasposiciones hechas por algunos célebres arquitectos modernos de conceptos decimonónicos (caso, por ejemplo, de la relación entre el Falansterio de Fourier y la Unidad de habitación de Le Corbusier). El encuentro trataría aquí de profundizar en el conocimiento y comprensión de las trasposiciones o reinterpretaciones en las obras del Movimiento Moderno de elementos y conceptos provenientes de otras corrientes arquitectónicas y urbanísticas o de otros contextos culturales.

No segundo dos sentidos acima mencionados, a reflexão orienta-se para os elementos que, sendo próprios e originais do Movimento Moderno, foram recuperados, transpostos ou reinterpretados em obras e correntes arquitetónicas e urbanísticas recentes. Benévolo assinalou o carácter profundo desta impressão do que domina “arquitectura de tradição moderna”, se bem que caberia perguntar-se também por um possível rasto moderno no que denomina “arquitectura inovadora”

Os objectivos do Encontro, neste caso, orientar-se-iam não só para o reconhecimento das apropriações do Movimento Moderno na arquitectura e no urbanismo recentes, mas também, muito particularmente, para a sua compreensão, quer dizer, a identificação dos seus limites e alcances, a caracterização do seu contexto legitimativo, as modalidades e mecanismos de apropriação.

En el segundo de los sentidos arriba mencionados, la reflexión se orientaría hacia los elementos que, siendo propios y originales del Movimiento Moderno, han sido recuperados, traspuestos o reinterpretados en obras y corrientes arquitectónicas y urbanísticas recientes. Benévolo, por ejemplo, ha señalado el carácter profundo de esta impronta en la que él denomina “arquitectura de tradición moderna”, aunque cabría preguntarse también por un posible rastro moderno en la que la que el mismo autor denomina “arquitectura innovadora”.

Los objetivos del encuentro, en este caso, se orientarían no sólo al reconocimiento de las apropiaciones del Movimiento Moderno en la arquitectura y el urbanismo recientes sino también, muy particularmente, a su comprensión, es decir, a la identificación de sus límites y alcances, la caracterización de su contexto legitimatorio, las modalidades y mecanismos de apropiación.

Índice

Conferências

ALVAREZ MORA, Alfonso – *La Ciudad del Capital y las Propuestas Urbanísticas del Movimiento Moderno.* 13

VILLALOBOS, Daniel – *El Mito de la Capilla Notre-Dame-Du-Haut en Ronchamp: Le Corbusier en los Límites del Movimiento Moderno.* 33

Comunicações

ALMONACID Canseco, Rodrigo – *Paralíticos ó Epilépticos: La ciudad del Movimiento Moderno en la dialéctica Asplund versus Le Corbusier.* 51

ALONSO García, Eusebio – *La Iglesia de Firminy y la Machine a Emouvoir de Le Corbusier.* 63

ALVES, Margarida Brito – *Revisitações, Citações e Apropriações. Da proximidade entre Arte e Arquitectura.* 71

ALLEN, Pablo – *Mies van der Rohe: Elkaresansui como Apropiación de la Arquitectura Tradicional Oriental.* 78

ARES Álvarez, Óscar M. – *La Modernidad Alternativa: Mediterráneo y Forma.* 102

CARDOSO, Alexandra; MAIA, Maria Helena – *Arquitectura e Poder. Para uma historiografia do Movimento Moderno em Portugal.* 113

CEBRIÁN Renedo, Silvia – *Fernando Távora: La organización del espacio portugués contemporáneo.* 121

FERNÁNDEZ Villalobos, Nieves – *La Respuesta Brutalista al Movimiento Moderno.* 137

FERNÁNDEZ-CARRACEDO, Daniel – *Peter Celsing y la Evolución del Movimiento Moderno. La Casa de Cultura de Estocolmo.* 157

GONZÁLEZ Cubero, Josefina – *Doble, Escenografía y Clon del Movimiento Moderno.* 168

JIMÉNEZ, Marina; CASTRILLO Romón, María A. – *El Potencial del Verde Moderno: Entre el "todo verde" y el hoy llamado "Landscape Urbanism". Entre la V7 hecha materia viva de trabajo en Chandigarh, los sistemas de parques de antes y los corredores verdes de después.* 185

MARTINS, Ana Maria Tavares; VIRTUDES, Ana Lúcia; SAMPAYO Mafalda Teixeira de – *Arquitectura de Luis Barragán. Apropriação e influências na contemporaneidade.* 207

MOREIRA, César Machado – *Hidroeléctrica do Cávado 1945-1964. Uma ideia de Paisagem na arquitectura de Januário Godinho.* 227

PÉREZ Barreiro, Sara – *Relaciones y Derivaciones. Entre la Modernidad Ortodoxia y la Heterodoxia de los Espacios Urbanos.* 244

PINTO, Miguel Moreira – <i>João Andresen: O Projecto da Casa Ruben A.</i>	250
RAMOS, Rui Garcia – <i>A formulação da descontinuidade na crítica de arquitectura contemporânea ou a transitoriedade da tradição.</i>	259
RINCÓN Borrego, Iván I. – <i>Principios Orientales En La Arquitectura Doméstica Moderna Escandinava.</i>	280
RUILOBA Quecedo, Cecilia – <i>La Influencia de las Ciencias de la Salud en la Arquitectura del Movimiento Moderno. El Sanatorio Antituberculoso de Paimio.</i>	298
SALES, Fátima; COUTO, Joana – <i>Monumentos Modernos: Da Inquietude da Preexistência à Materialidade da Transformação.</i>	315
TORRES Tovar, Carlos Alberto – <i>Le Corbusier y el Movimiento Moderno en Bogotá. Trazas relevantes en el urbanismo.</i>	332
TREVISAN, Alexandra; PIMENTEL, Jorge – <i>Persistências e Apropriações no Espaço Urbano e Arquitectura do Porto na Década de 40.</i>	349
Organização	
Comissões	365

CONFERÊNCIAS

LA CIUDAD DEL CAPITAL Y LA URBANÍSTICA DEL MOVIMIENTO MODERNO

Alfonso Álvarez Mora

Instituto Universitario de Urbanística
Universidad de Valladolid, España

Abstract

It is about dealing with, at least, two questions: that the Modern Movement, and fundamentally the figure of Le Corbusier, did not add anything, that was not already known and experienced, in relation to the "Models of Cities" that he proposed; and that, in the case of such propositions acknowledged as urbanistic novelties, helped by concrete investigations, those move themselves in a strictly architectonic plane, ignoring those presuppositions that, by intellectual need or identified interests, exclusively, in the subject of architecture. Those bond with the concrete practice of urbanism in sum a so called "urbanistic" of the Modern Movement, is a deviation perhaps a change of scale, from the architectonic practice, whose fundamental aim was to place in the scene the residential production of "masses" framing of an "urban morphology", of a de-structured territory, that collects what was already a city, still regulating its form limiting its contents and subtracting the reached complexity.

Los cinco puntos de una nueva arquitectura como referentes urbanísticos

La Urbanística del Movimiento Moderno se configura, de alguna manera, como una traslación a la ciudad de sus principios arquitectónicos. Fue en 1929, en efecto, cuando Le Corbusier y P. Jenneret expusieron los cinco puntos, cinco invariables técnico-espaciales, que deberían actuar como referentes, a partir de entonces, de los nuevos métodos sobre los que basar el Proyecto de Arquitectura. Estamos hablando de los "pilotis", "terraza jardín", "planta libre", "fachada libre" y "ventana longitudinal"¹.

Son cinco puntos que se aplican a la arquitectura, pero que, también, se traducen estructuralmente en un tipo de ciudad diversa, aquella que excluye la inserción del edificio en las mallas bloqueadas de las metrópolis decimonónicas. Se está plateando, queremos decir, la desvinculación del edificio de la alineación a calle, desechando la identificación entre la "línea de fachada" y la "línea de calle, poniendo en escena, en una palabra, el

¹ La referencia escrita a estos "cinco puntos", que he utilizado para este ensayo, aparece en "Le Corbusier. 1938-46". Oeuvre complete. Les Editions d'Architecture Zurich. Publiée par W. Boesiger. Edition Girsberger. 1966. Zurich. 5ª Edición.

concepto de “bloque libre”, con las repercusiones que una actitud semejante van a tener, sobre todo, en la forma de la ciudad, en su estructura morfológica final.

La Ville Savoye, proyectada tras años más tarde, es casi la automática traducción de estos cinco puntos a una actuación concreta, a una nueva manera de contemplar la lógica del proyecto arquitectónico. Este edificio, como en su día lo fue el templo de San Pietro in Montorio, proyectado por Bramante en los primeros años del siglo XVI, constituye un auténtico manifiesto en el que se establecen los cánones a seguir por la nueva arquitectura. Pero, la Ville Savoye representa algo más que una simple muestra arquitectónica. Se trata, en efecto, de una estructura físico-espacial cuyos criterios compositivos son, programática y estructuralmente, coherentes con un nuevo tipo de organización urbana².

Su aplicación a una primera realidad urbana proyectada: La Ville Radieuse

Esta traducción de los “cinco puntos” de la nueva arquitectura a una concreta realidad urbana aparece claramente expresada en la propuesta de la Ville Radieuse. En este proyecto, se dice, el 100% del suelo pertenece al peatón, consecuencia de su caminar constante sobrevolando el suelo, ya que la ciudad es soportada por un sistema continuo e ininterrumpido de “pilotis”. En estas condiciones, se asegura, jamás se encuentra el peatón con el vehículo, al plantearse, ambas movibilidades, en planos diferentes. Los inmuebles residenciales sólo cubren el 12% del suelo, gracias al sistema continuo de “pilotis” que soportan a dichos inmuebles. Ese 12% de “suelo ocupado”, sin embargo, se recupera en su totalidad al convertir las terrazas de los edificios en otras tantas zonas libres. Más suelo libre, por tanto, que el racionalmente disponible: un 112% resultado de sumar al 100% de la “planta-terreno”, ya que así lo permiten los “pilotis”, el 12% restante del que se dispone en las “terrazas-jardín”.

Ser plantea, por tanto, una traslación de los “códigos arquitectónicos” al proyecto de ciudad, entendiéndose esta como una recreación arquitectónica, y contemplándose componentes físico-medioambientales como referencias de proyecto, tanto para la ciudad decimos, como para la arquitectura. Nunca más, se proclama, los patios, ni las calles, eliminando el “edificio

² Las referencias bibliográfico-documentales de las que hemos hecho uso para argumentar nuestras hipótesis, han sido extraídas de las obras completas de Le Corbusier editadas por Les Edition D'Architecture Zurich, Edición Girsberger, publicadas por Max Bill architecte Zurich, W. Boegiger, en 1965, 8ª edición (*Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre Complete 1910-1929*); en 1964, 7ª edición (*Le Corbusier et Pierre Jeannere. Oeuvre Complete 1929-34*); en 1964, 7ª edición (*Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre Complete 1934-1938*); en 1966, 5ª edición (*Le Corbusier.Oeuvre Complete 1938-1946*); 1966, 5ª edición (*Le Corbusier. Oeuvre Complete 1946-1952*); 1966, 4ª edición (*Le Corbusier et son atelier rue de Sevres 35. Oeuvre Complete 1952-1957*); 1965 (*Le Corbusier et son atelier rue de Sevres 35. Oeuvre Complete 1957-1965*).

colmena” a favor del “bloque libre”, soleado, ocupando un mínimo de suelo, lo que, aunque parezca contradictorio, no elimina las altas densidades por las que, decididamente, se apuestan. La ciudad aparece, de este modo, como un “discontinuo construido” que camina sobrevolando un inmenso parque que, en palabras de Le Corbusier, “...se extiende delante de las paredes de vidrio de los apartamentos...parques infinitos...extendidos como la capa de un mar....un mar verde”.

Esta es la propuesta concreta que se plantea como alternativa a la, por entonces, “ciudad existente”. Pero, en realidad, ¿qué significados encierra u oculta?; ¿qué consecuencias se derivan de la misma?; ¿estamos hablando de una ciudad novedosa, de una propuesta original o, simplemente, del “escenario futuro” hacia el que se dirigía, por entonces, la ciudad de hace casi cien años?.

Pensamos que Le Corbusier, original y novedoso en sus propuestas arquitectónicas, apenas lo fue cuando se enfrentó al proyecto de ciudad. La ciudad que plantea, el “proyecto urbano” en el que se empeñó, resulta más cercano a un compromiso arquitectónico descontextualizado, es decir, posible en todo tiempo y lugar, que a una propuesta alternativa desvinculada de presupuestos urbanísticos decimonónicos ya consumados. El “proyecto de ciudad”, en efecto, puede entenderse como una “variante arquitectónica” a otra escala, concebido al margen de su componente histórico-temporal, lo que permite que una misma propuesta pueda ser materializada, con escasa y poco significativas modificaciones, en lugares tan distintos, valga de ejemplo, como Río de Janeiro, Argel o París.

Vamos a plantear, en este sentido, una serie de hipótesis con las que pretendemos caracterizar el alcance del “proyecto urbano” que planteó Le Corbusier, calificándolo, como punto de partida, como una propuesta vinculada a un quehacer arquitectónico fuera de contexto.

Primera Hipótesis

Las variables que utiliza Le Corbusier para analizar la ciudad del pasado, frente a la cual contrapone una alternativa radical, se reducen a: Densidades, anchos de calles, superficies libres plantadas y existencia, o no, de patios. Esto es, al menos, lo que se deduce la propuesta que llevó a cabo, en 1922, en el marco del documento denominado “*París y una Ciudad Contemporánea*”. En dicho documento compara, teniendo en cuenta sólo las variables citadas, tres manifestaciones urbanas históricas: La ciudad del siglo XV, la del

siglo XVIII y la del siglo XX, reservándose el siglo XX para formular lo que debería ser la ciudad una vez superadas las anomalías que la vinculan con su pasado.

En la ciudad del siglo XV, nos dice, la densidad alcanzaba cotas máximas muy próximas a los 200 habitantes por hectárea, mientras las calles apenas superaban los 7 metros de anchura, no apreciándose, por último, ninguna superficie libre plantada. En la ciudad del siglo XVIII apenas observamos cambios significativos contribuyesen a la creación de mejores condiciones de vida. Han aumentado las densidades, hasta los 400/800 habitantes por hectárea; también se aprecian mayores anchos en las dimensiones de las calles, hasta los 11 metros; aparecen patios interiores en las viviendas, aunque no contribuyen a la salud de sus habitantes, mientras las superficies libres plantadas siguen sin aparecer, si exceptuamos, añadimos nosotros, aquellas que se identifican con posesiones reales o las que están disponibles para los grupos sociales más cercanos al poder aristocrático. El siglo XIX, por su parte, y siempre según Le Corbusier, representó un paso importante, aunque no suficiente, de cara a la dotación de componentes físico-espaciales más notables para la ciudad. Los Bulevares propuestos por Haussmann, en París, alcanzan anchuras de 35 metros, mientras las superficies libres plantadas ya suponen el 5% de la superficie total de la ciudad. Aún queda pendiente, sin embargo, el hecho de que proliferen los patios interiores insanos.

Esta “reseña histórica” permite a Le Corbusier publicitar su “modelo de ciudad alternativa” en la que las densidades de población podrían alcanzar hasta los 1200 habitantes por hectárea, sin que ello signifique someter a la ciudad a tensiones inadecuadas, ya que dichas densidades se manifestarían en un territorio en el que el 95% de su superficie estaría plantada y donde los patios se configurarían, también, como espacios libres, proporcionando, todo ello, las condiciones medioambientales adecuadas que garanticen una ciudad saludable. Realmente, este es el objetivo: Proporcionar un medio que evite las contradicciones que surgen del uso que se hace de la ciudad para que esta ejerza como categoría que hace posible la producción material.

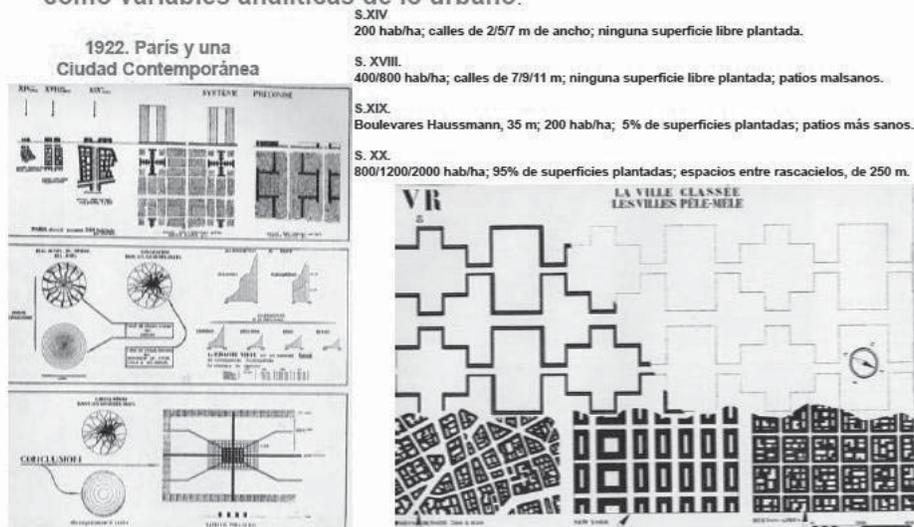
Le Corbusier, en este sentido, reduce la ciudad, su comprensión y entendimiento, a unos parámetros físicos claramente insuficientes, sin considerar aquellos otros aspectos que tienen que ver con su construcción histórica como entidad social. No tiene en cuenta, por tanto, sus contenidos sociales, tampoco aquellos componentes que delatan la complejidad de sus espacios. Ignora la ciudad como categoría histórica construida generación tras generación. La ciudad no sólo hay que referirla a sus calles, espacios libres, patios, densidades, sino a sus componentes sociales, también económicos, que han procurado un “modelo urbano” en el que lo considerado por Le Corbusier, para su hipotético

entendimiento, son sólo algunas de sus manifestaciones externas, en ningún caso su razón de ser.

LA CIUDAD COMO UN COMPROMISO ARQUITECTÓNICO DESCONTEXTUALIZADO

1. Primera Hipótesis.

Ancho de Calles, Dimensión de Patios, Densidad y el Verde,
como variables analíticas de lo urbano.



Segunda Hipótesis

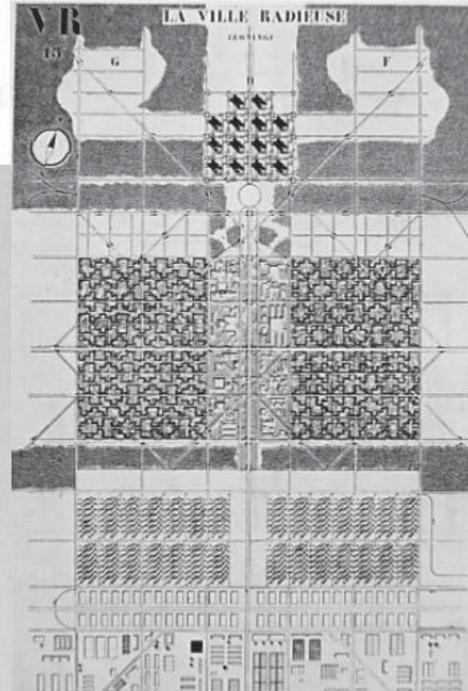
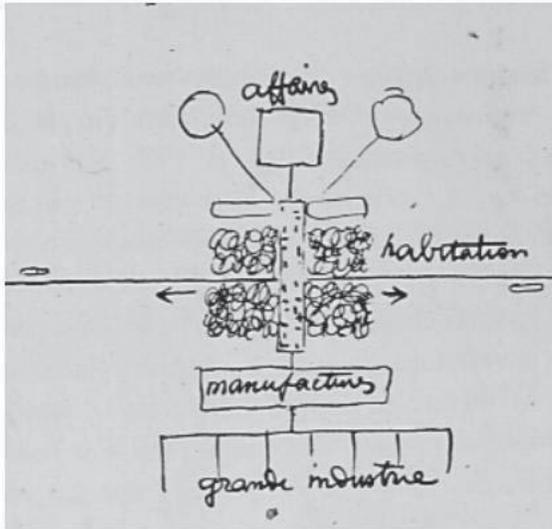
Nos referimos a la organización funcional que se propone como estructura morfológica de la ciudad así proyectada, es decir, a la “zonificación” como conductora del proyecto. El Movimiento Moderno hace de la “zonificación” el referente básico de la ciudad. Una ciudad que no está zonificada, bajo el punto de vista de Le Corbusier, no merece tal nombre. Acogiéndose a dicha categoría, en la ciudad propuesta por el Movimiento Moderno se aíslan las funciones de la sociedad humana, del individuo que las estructura y se conduce en función de sus presupuestos económicos y sociales, separándolas de las “incoherencias” y de las “contaminaciones” en cuyas redes, argumentan, se han visto atrapadas, para hacerlas converger en actividades separadas, espacial y temporalmente hablando. En la línea de esta actitud científico-positivista, la división del trabajo se presenta como un paradigma, como una exigencia de la producción material. La “zonificación”, en este sentido, no es más que la respuesta espacial a la necesidad que emana del capital, que exige su desarrollo y reproducción, en el sentido de que es imprescindible, para que dicha reproducción se verifique, separar los “medios de producción” de la “fuerza de trabajo”. La “zonificación” se presente, de este modo, como la respuesta espacial más acorde con dicha

exigencia. Es en este sentido cómo podemos argumentar que se está proyectando, en el marco disciplinar del Movimiento Moderno, la Ciudad del Capital.

2. Segunda Hipótesis.

La “zonificación” como único referente estructural, como expresión espacial de la “división social” del trabajo.

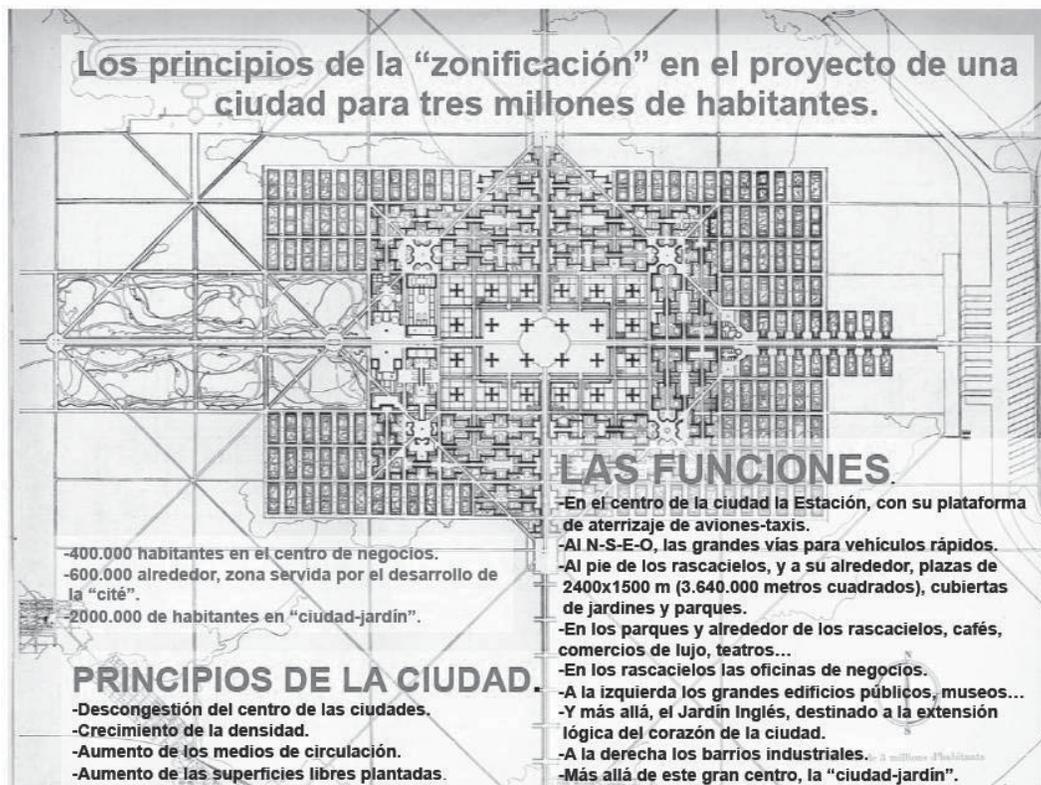
Ciudad para un individuo del que se cuantifican sus necesidades según un axioma igualitario bio-psicológico universal. Se describen sus comportamientos típicos, deduciendo de ellos espacios y funciones que resulten congruentes con los mismos. La familia, y el individuo ante todo, se estudian bajo el signo de lo biológico más que bajo el aspecto político.



Ciudad para individuos de los que se cuantifican sus necesidades según un axioma igualitario de tipo biológico-psicológico universal. Para ello, se describen sus comportamientos típicos, los más habitualmente vinculados con la producción material, con la condición de la persona como “productora”, procurando un escenario donde se asegure un marco para la “reproducción social”, para que no pierda aquella condición como ente productor, deduciendo de todo ello espacios y funciones que resulten congruentes con la misma. La familia, y el individuo ante todo, se estudian bajo el signo de lo biológico más que bajo el aspecto político.

Estos principios de la “zonificación” alcanzan su proyección formal más depurada en la propuesta de una “*Ciudad para tres millones de habitantes*”. Lo primero que llama la atención es la distribución espacial de estos habitantes: En el Centro de Negocios se concentran 400.000, donde, se supone, trabajan y viven, ejerciendo como capas dirigentes, gestores de la ciudad del capital. En torno a este “centro” se agrupan 600.000 nuevos habitantes, en una zona servida por el desarrollo de la “*cit *”, por el Centro de Negocios. Y más allá, los dos millones restantes, esparcidos por lo que se denomina “*ciudad-jardín*”.

La “zonificación”, presente en este tipo de organización urbana, es estricta y precisa. En el centro se encuentra la Estación, con su plataforma de aterrizaje para aviones-taxis; al norte, sur, este y oeste, las grandes vías para vehículos rápidos; al pie de los rascacielos, y a su alrededor, plazas de 2400x1500 metros, es decir, unos 3.640.000 metros cuadrados, cubiertas de jardines y parques; en los parques y alrededores de los rascacielos, cafés, comercios de lujo y teatros; en los rascacielos las oficinas de negocios; a la izquierda, los grandes edificios públicos, museos; y, más allá, el Jardín Inglés, destinado a la extensión lógica de la ciudad; a la derecha, los barrios industriales; más allá de este centro, la ciudad-jardín.



Aunque a otra escala diferente, y considerando las diferencias que separan a una situación histórica de otra, ¿no podemos considera a este “escenario” como una de las culminaciones posibles del proceso de transformación urbano-territorial que se inició allá por la segunda mitad del siglo XIX, momento en el que se estaban gestando las nuevas modalidades espaciales acordes con el desarrollo, producción y reproducción del capital?

Tercera Hipótesis

La ciudad como espacio de la “reproducción social”. La ciudad del capital no se configura únicamente como un espacio para producir, para desarrollar la producción material, sino, también y sobretodo, como un ámbito espacial que garantice la “reproducción social”. Así es como está planteado por Le Corbusier: La persona tiene que contar con unos espacios, y con unos medios para desplazarse de unos a otros, que hagan posible su reproducción día a día. A todo ello contribuye no sólo un hábitat higiénico y dotado del mínimo espacial indispensable, medido, sobre todo, en metros cúbicos, sino, a su vez, de aquellos servicios que contribuyan a establecer un equilibrio entre la vida laboral y el derecho al descanso. En este sentido, si importante es la vivienda también lo es el tiempo de desplazamiento al trabajo, las horas de descanso, la duración de la jornada laboral.

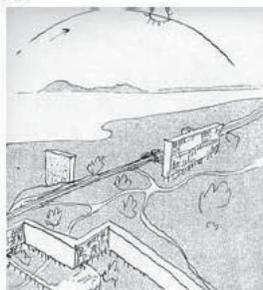
VARIABLES, todas ellas, que están planteadas no tanto en su relación con la condición del individuo como “ciudadano libre”, sino con su responsabilidad como “productor”. Se está pensando en una organización urbana que permita la “producción material” en todas sus dimensiones, adaptando la persona a aquella, en ningún caso poniéndola a su servicio. Llama la atención, en este sentido, el frío análisis que hace Le Corbusier de la jornada solar como “recorrido económico” que debe realizar el trabajador para que la actividad productiva esté asegurada en paralelo con su supervivencia personal.

Horas de sueño controladas y cuantificadas; tiempo de transporte medido en sus justos términos; unas horas de trabajo adecuadas; un tiempo de ocio suficiente para encauzar la jornada laboral con energía y optimismo. Se está pensando, en suma, en una ciudad para hacer posible una racional reproducción social que asegure la producción material.

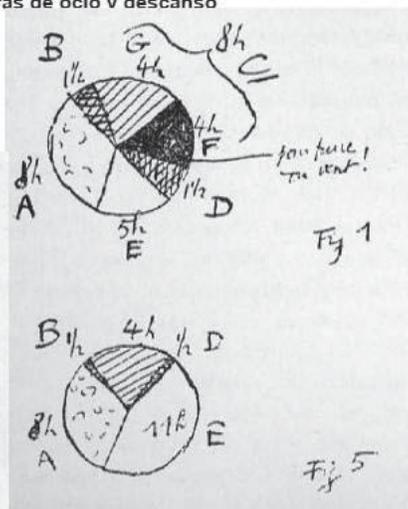
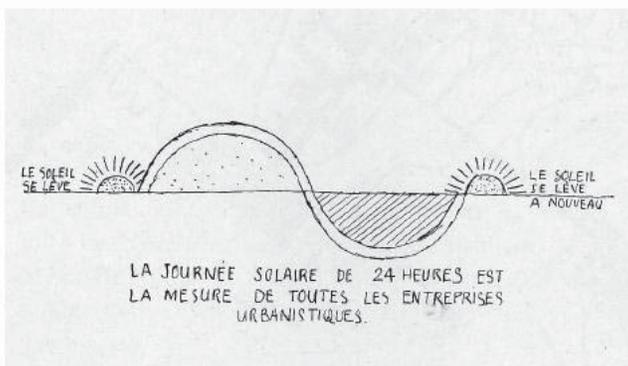
3. Tercera Hipótesis.

La Ciudad como espacio de la “reproducción social”.

La correlación entre el ciclo del sol, la circulación y el descanso, formulada como proceso que realiza y asegura la “reproducción social” como requerimiento de la “producción material”



Jornada solar hoy
8 horas de sueño(A); 1-1/2 horas de transporte(B);
8 horas de trabajo(C); otra 1-1/2 de transporte;
5 horas de ocio y descanso familiar.
Jornada solar mañana.
8 horas de sueño(A); 1/2 horas de transporte(B);
4 horas de trabajo; 1/2 horas de transporte;
11 horas de ocio y descanso



En un escrito, titulado “Le Grand Gaspillage”³, expone los principios que deben guiar la jornada laboral de los trabajadores, jornada que está planteada como una “*correlación entre el ciclo del sol, la circulación y el descanso*”, formulada, por tanto, como proceso que realiza y asegura la “reproducción social”, requerimiento indispensable para la realización, decimos, de la “producción material”. Para dicha exposición se sirvió de unos gráficos, a manera de círculos, con los que procede a expresar una comparativa entre la “*jornada solar hoy*” y la “*jornada solar mañana*”. Dicha jornada, tal y como se desarrollaba por entonces, suponía utilizar una hora y media de transporte para ir a trabajar y otro tanto para la vuelta a casa, es decir, tres horas, como mínimo, de tiempo invertido en moverse; ocho horas de sueño; cinco horas de ocio y descanso familiar. Esta distribución de la “jornada solar”, léase “laboral”, le parece a Le Corbusier no sólo un disparate sino, sobre todo, un despilfarro. Se supone que se trata de un despilfarro económico, ya que no predispone al trabajador para una jornada laboral enteramente productiva. A esta jornada solar pensada para el despilfarro, Le Corbusier propone aquella otra en la que el tiempo consumido en desplazarse al trabajo se reduce a una hora; el trabajo, propiamente dicho, sólo sería necesario desarrollarlo durante cuatro horas, resultando de todo ello un tiempo dedicado al

³ Traducido como “El Gran Despilfarro”, expuesto en Chicago y aparecido, en forma de ensayo, en “Le Corbusier et Pierre Jeanneret 1934-1938”, Les Editions d’Architecture Zurich, publicado por Max Bill architecte Zurich. 1964, 7ª edición.

ocio y descanso de nada menos que de once horas, sin contar las dedicadas al sueño que serían las ocho reglamentarias. Todo esto sería posible, pensaría Le Corbusier, si contásemos con un tipo de organización urbana en la que los aspectos referidos a la comunicación, a la circulación y movilidad, favoreciesen un consumo del tiempo de desplazamiento reducido a su mínima expresión.

Cuarta Hipótesis

La base referencial de la ciudad del Movimiento Moderno está representada por la arquitectura, y cuyo elemento diferencial más destacado es la Unidad de Habitación, único artefacto que garantiza, en palabra de Le Corbusier, una óptima movilidad y un mejor reparto de la población en el espacio. De hecho, la Unidad de Habitación surge en el marco de una conversación que mantuvo Le Corbusier con el Subprefecto de Policía de Nueva York, al que le propone cómo regular el tráfico en las ciudades⁴.

En dicha conversación, Le Corbusier le dice que en las calles trazadas a medida del paso de la caballería circulan un millón y medio de automóviles cada día. Si se continúan construyendo inmuebles de renta, le sigue diciendo, sobre la base de una escalera central, sirviendo a dos apartamentos, incluso a cuatro, por rellano, el número de habitantes que se pueden alojar es bastante bajo. Con este tipo de inmuebles, los accesos a ellos estarán muy próximos entre sí, y los medios de locomoción se pararán muy a menudo para dejar a la población que transportan a sus casas. Automóviles y peatones, afirma Le Corbusier, estarán, en estas condiciones, ocupando un mismo circuito, a cuatro kilómetros por hora estos, y a cien kilómetros por hora aquellos. Es necesario, concluye, separar la suerte del peatón de la del automóvil. *¡Este ese el problema!*

¿Cómo se llega a esto, y cómo hacer que los medios de transporte no se detengan de manera tan frecuente?. Le Corbusier está planteando, por tanto, una movilidad a mayor velocidad, lo que condiciona esa separación propuesta entre peatones y automóviles. Pasar rápidamente para llegar pronto y deteniéndose lo mínimo, con escasas paradas frente a las viviendas. Para ello lo que debe cambiar, asegura Le Corbusier, es el tipo de vivienda, la manera de habitar en la ciudad. ¿Cómo deben ser, por tanto, estas viviendas, y cómo tendrían que insertarse en un “medio urbano” que, necesariamente, tiene que ser distinto?.

⁴ Se trata de un desayuno de trabajo, entre Le Corbusier y M. Harold Fawler, Subprefecto de Policía de Nueva York, que tuvo lugar en el Police Headquarter Centerstreet. Dicha conversación está transcrita, aunque convertida en un ensayo por Le Corbusier, con el título “*L’Autorité est mal renseignée*”, en “*Le Corbusier et Pierre Jeanneret 1934-1938*”. Les Editions d’Arqchitecture Zurich, publicado por Max Bille architecte Zurich. 1964, 7ª edición.

Dice Le Corbusier: “*Construyamos inmuebles que contengan 2500/3000 habitantes, con ascensores de día y de noche, y calles corredores. Una tal aglomeración representa una Unidad de Habitación. Si 3000 habitantes entran por una puerta, la próxima estará muy alejada. Y así sucesivamente. La solución está ahí. Delante de la puerta del edificio se extiende el auto-puerto para la llegada y estacionamiento de los vehículos. Auto-puerto ligado con las auto-estradas, ambos por encima del suelo, a cinco metros. El inmueble también está a cinco metros del suelo, sobre pilotis*”.

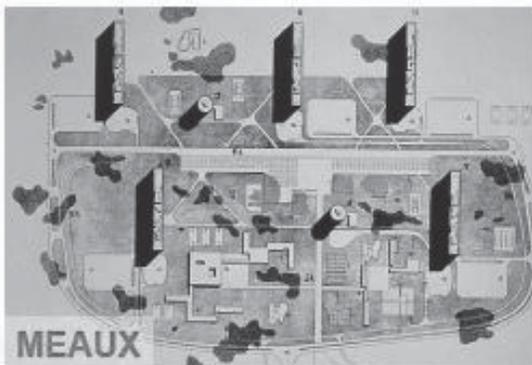
¡Vuelta, por tanto, a la traducción, en clave urbanística, de los puntos que definen la nueva arquitectura!. De todo lo cual, queda un principio: La necesidad de alcanzar unas garantías suficientes para que funcionen las grandes aglomeraciones urbanas. La locura, según Le Corbusier, es responder a estas garantías apostando por densidades propias de ciudades o aldeas, es decir, de 150, 300 o 500, habitantes por hectárea. “*¡Es el gran despilfarro!. Hay que apostar por los 1000 habitantes por hectárea, con el 12% del suelo ocupado y el 88% para parques donde practicar el deporte, una de las llaves del problema de los placeres inminentes*”.

4. Cuarta Hipótesis.

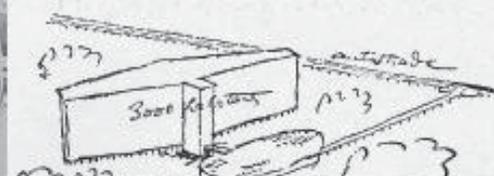
De la ORDENACIÓN DE LA CIRCULACIÓN a la UNIDAD DE HABITACIÓN.
La ciudad como “suma de arquitecturas” en el marco de un territorio dominado por el “verde” y las “rutas”.



"Hasta 1935, el surgimiento de los acontecimientos modernos, la conquista de la altura. Los rascacielos son muy pequeños y las casitas permanecen al pie de los rascacielos. Acontecimiento moderno sobre un Régimen cardíaco pre-maquinista. Es la agonía de hoy"



De la "ciudad compacta" a la "Unidad de Habitación".



Pero, entonces, le pregunta el Subprefecto de Policía, ¿es necesario demoler las ciudades?. "Querido señor, le contesta Le Corbusier, os voy a dibujar las dos metamorfosis ya cumplidas por Nueva York, y la tercera que resta por cumplir para la salud de la ciudad.

Hasta 1900, la ciudad des siempre, y de todas partes, ciudad que responde a periodos anteriores a las velocidades mecánicas. Hasta 1935, es cuando surgen los acontecimientos modernos, la conquista de las alturas. Los rascacielos son muy pequeños y las casitas permanecen al pie de los rascacielos. Acontecimiento moderno sobre un régimen cardíaco pre-maquinista. Es la agonía de hoy. La tercera metamorfosis implica el programa de grandes trabajos prudentes sobre un Plan justo a la escala de los tiempos modernos”.

A la pregunta de si es necesario demoler nuestras ciudades, aunque Le Corbusier no contestó adecuadamente, resulta obvio decir que, realmente, sí era imprescindible. Esas demoliciones necesarias se perfilaban como la respuesta, el mecanismo ineludible, para realizar las “rentas urbanas” que exigía el capital. Nada novedoso en le marco de las dinámicas urbanas que asistían a la ciudad que, por entonces, estaba observando Le Corbusier. El Plan de Saneamiento que propuso para París es una prueba de ello.

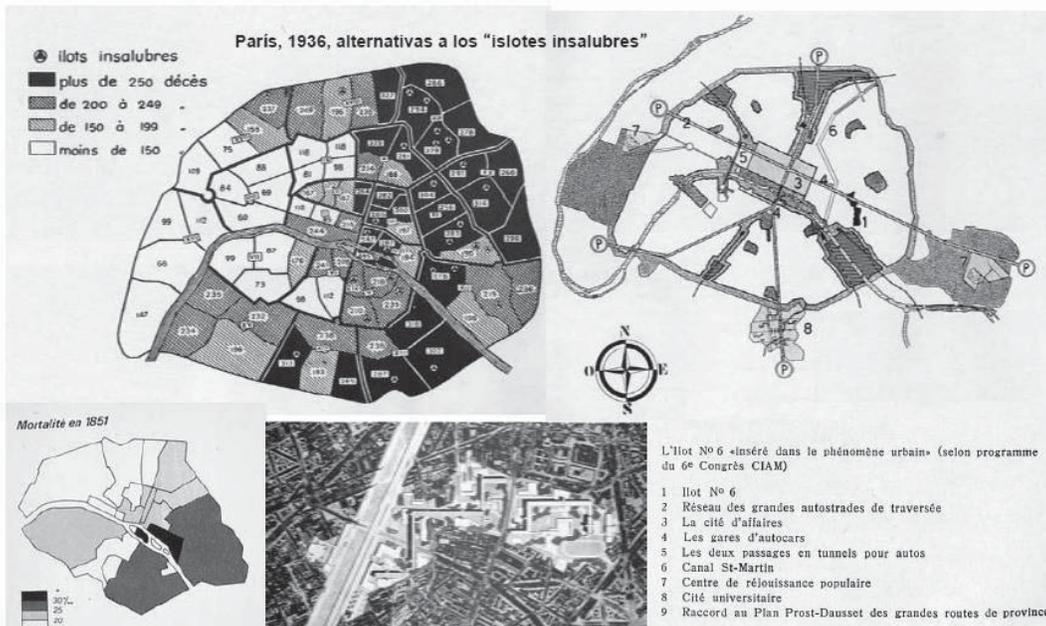
Quinta Hipótesis

Las propuestas de Le Corbusier, aunque están planteadas, en general, para proceder a la construcción de nuevas ciudades, o para programar, u ordenar, ampliaciones que definen concretos espacios periféricos, cuando se encuentra con la ciudad consolidada apuesta, decididamente, por su transformación radical. Lo más destacado de todo ello, sin embargo, es que las transformaciones que propone no han superado, desde el punto de vista de los métodos e instrumentos que utiliza, presupuestos ya sancionados en aquellas maneras de hacer ciudad que se consolidaron allá por la segunda mitad del siglo XIX.

El Plan de París, formulado en 1936, sigue este camino. Dicho Plan plantea, como no podía ser de otra manera, un gran “centro de negocios”, en la misma línea del Plan Voisin de 1925, así como la intervención, entre otras, en un “islote insalubre”, lo que delata decimos, un entendimiento de la ciudad como un ámbito sujeto a operaciones de saneamiento. Plantea, en este sentido, un proceso de transformación, de “renovación urbana”, para el llamado “Islote número 6”, un barrio clasificado como insalubre y, por tanto, destinado a ser demolido. Propone una cuestión semejante a manera de experiencia piloto, como modelo a seguir, no concibiéndola como una acción aislada, sino contemplándola en el marco general de un Plan, de unas previsiones de conjunto.

5. Quinta Hipótesis.

El encuentro con la ciudad consolidada-existente, su propuesta de transformación, desde la ideología decimonónica del “saneamiento urbano”.



Las intervenciones por “islotos insalubres” representan, en cualquier caso, el complemento necesario que acompaña a aquellas otras intervenciones, de carácter general, que se aplican al conjunto de la ciudad, procurando la reconversión de dichos ámbitos hacia situaciones acordes con lo que se está pensando que cumplan en su calidad de lugares centrales, es decir, espacios destinados a usos preferentemente terciarios, única manera para realizar las “rentas de posición” que exige la ciudad del capital. Estas intervenciones de “saneamiento”, el hecho de que Le Corbusier las contemplase en su pensamiento, constituyen la constatación de que podrían ser no realizables aquellas otras que estaban implicadas, quizá, con transformaciones más radicales, las que afectaban a la totalidad del territorio. La alternativa a esta radicalidad podría encauzarse desde la actuación por partes, recreándose aquellos principios generales desde operaciones puntuales que van incorporando, aunque a retazos, contenidos ideológicos esbozados desde la globalidad. Al final, resulta más eficaz, también más realista, ir actuando desde lo particular, transformado, ámbito a ámbito, la realidad existente. Es decir, lo que ya se venía haciendo desde la segunda mitad del siglo XIX, lo que, en suma, inauguró el Prefecto Haussmann para proceder a la transformación del París decimonónico, sirviéndose, para ello, del mismo modo que procedió Le Corbusier años más tarde, de presupuestos vinculados, técnica y legislativamente hablando, con el saneamiento de las ciudades.

Sexta Hipótesis

A pesar de cierto talante humanista que, hipotéticamente, se advierte en el pensamiento de Le Corbusier, entendido, en cualquier caso, como un marco de referencia al que remitirse para comprender la relación que solía establecer entre un “nuevo urbanismo” y una “nueva sociedad”, lo que no deja lugar a dudas es la supeditación de sus propuestas a componentes económicos, pareciendo más que lo que está planteando es un “modelo espacial” que sirva a la reproducción del sistema económico capitalista y no tanto al establecimiento de una alternativa al mismo.

6.Sexta Hipótesis.

El proceso de desarrollo y construcción de la ciudad como componente esencial del sistema económico

“Urbanizar es valorar. Urbanizar no es gastar dinero, sino ganar dinero, hacer dinero”.

“El centro de las ciudades representa un valor inmobiliario formidable que puede doblarse, multiplicarse, puesto que las técnicas modernas permiten construir sobre 60 plantas y nunca más sobre 6....el centro de París, actualmente amenazado de muerte, amenazado de abandono, es en realidad una mina de diamantes...debe reconstruirse sobre si mismo...”.



En el Plan Voisin, de 1925, ya aparecen estos presupuestos económicos que están expuestos con una rotunda claridad. El mismo Le Corbusier considera a este Plan como un trabajo de laboratorio, como una conclusión teórica, como una “doctrina del urbanismo”. Es a través del Plan Voisin cómo propone lo que debe ser, ideológicamente hablando, el nuevo urbanismo. Le Corbusier, apoyándose en este Plan, pide un Colbert⁵ para solucionar todas y cada una de las cuestiones que tienen que ver con la nueva doctrina del urbanismo. La

⁵ Jean-Baptiste Colbert (1619-1683) fue ministro de Louis XIV y protegido de Mazarino, convirtiendo la economía francesa en una de las más prósperas de su época. Durante su mandato se demolieron las murallas medievales de París, trazándose sobre el suelo que dejaron los primeros bulevares modernos.

doctrina del urbanismo moderno, proclama, significa que “*urbanizar es valorar; urbanizar no es gastar dinero, sino ganar dinero, hacer dinero*”.

“*Hay en el centro de las ciudades, nos dice, una mina de diamantes que el Estado podrá explotar desde ahora si una legislación oportuna interviene, si un programa existe, si una doctrina sana inspira este programa. Abandonar a su suerte el centro de París es desertar del enemigo*”. Lenguaje bélico que pareciese augurar un destino dramático para nuestras ciudades, el mismo al que hoy día asistimos.

Le Corbusier recoge, aunque llevándolo a su máxima expresión, el lenguaje económico que pesa sobre las ciudades desde que estas comenzaron a incorporarse y a expresarse, sus dinámicas y procesos de desarrollo, como ámbitos espaciales capaces de interpretarse como productos. Le Corbusier no cortó con esta tradición, continuándola y haciendo de ella el motivo para que el capital contemplase la posibilidad de hacer del espacio urbano, también del territorio no urbanizado, un producto económico de primera necesidad, de incorporar, en una palabra, la producción del espacio a la estructura económica de la sociedad, de extender dicha producción del espacio a todo el territorio. Posibilidad esta que nos introduce en la última de las hipótesis que estamos planteando.

Séptima Hipótesis

Urbanizar el mundo, propuesta de Le Corbusier que se deduce de su obra “*Los Tres Establecimientos Humanos*”⁶. La idea consiste en procurar una función-uso, determinada y específica, a cada uno de los ámbitos geográficos del planeta que mantengan algún tipo de relación con lo existente-urbanizado, ampliando la ocupación espacial en función de una “triangulación” cuyos vértices los hace coincidir con las ciudades radio-concéntricas existentes donde concentra las funciones de gobernabilidad y gestión del territorio. Los centros de dichos triángulos los ocupan las actividades-residencias de los agricultores.

De esta manera, los “*Tres Establecimientos Humanos*”, está constituido por los siguientes ámbitos:

- *La Unidad de Explotación Agrícola*. Se trata de las Villas-Granjas instaladas fuera de las rutas de comunicación principales. Son centros cooperativos, donde tiene lugar la revitalización de la tierra, técnica y moralmente hablando. Allí se localizan, a su vez,

⁶ Ver “*La Cité Lineaire Industrielle*”, en “*Le Corbusier. Oeuvre Complete. 1938-46*”, les Editions d’Architecture Zurich, publicada por W. Boesiger, Edition Girsberger. 1966.

Escuelas Rurales, cumpliendo su condición de nuevas formas de Escuelas Primarias, en las que se forman a hombres campesinos.

- La *Ciudad Linear Industrial*. Donde se reúnen y confluyen las tres vías fundamentales de comunicación, es decir, los Canales, el Ferrocarril y las Autopistas. Todas ellas, para el transporte de mercancías. Allí se encuentran, también, los establecimientos industriales, las residencias de los obreros en contacto con la naturaleza y el campo, sin olvidar la “ciudad jardín”, tanto en su forma vertical como horizontal. “¿Arrancará esta ciudad, se pregunta Le Corbusier, el maleficio de las ciudades tentaculares?. Si Renault se traslada, ¿dónde irá?. ¿Hay una doctrina para dirigir el lugar del éxodo?. Ciudades de máquinas, deslumbrantes, ordenadas, chispeantes, optimistas. Alegría de vivir en las fábricas verdes”.

- La *Ciudad Radio-Concéntrica*. Es la ciudad de los intercambios, del gobierno, del pensamiento, del arte, del comercio. Los grandes lechos de circulación, centros administrativos, cívicos, religiosos, de diversión.

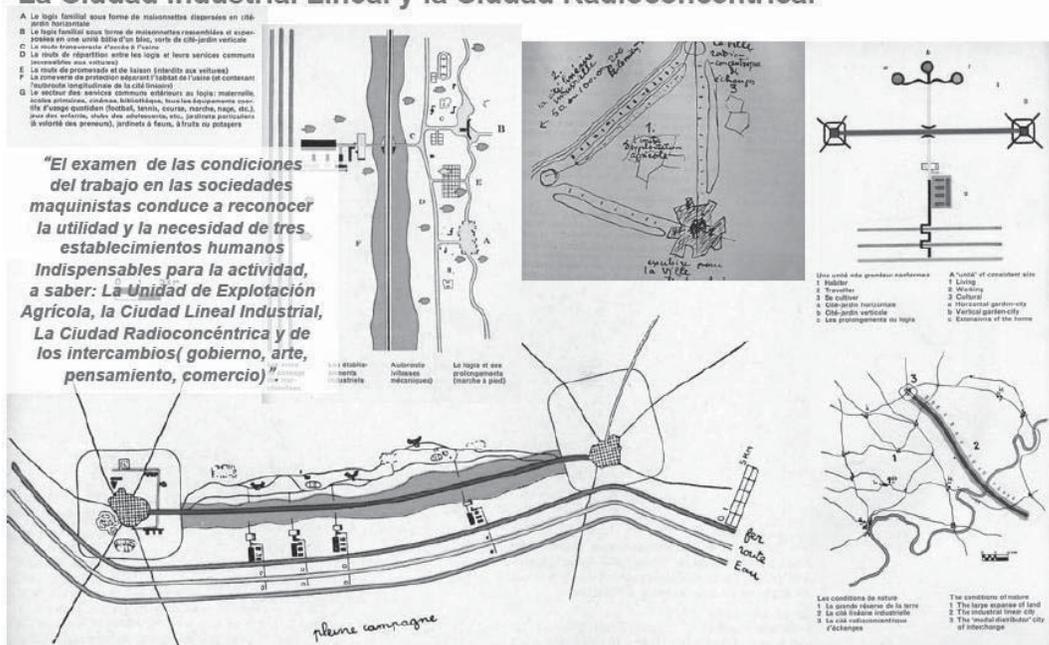
Los “Tres Establecimientos Humanos, concluye Le Corbusier, deben servir de marco a la civilización maquinista. Esta biología renovada, según los imperativos de las velocidades mecánicas que en cien años han hecho la revolución en el mundo, ¿cómo se instalarán en la geografía?”.

Estos “tres establecimientos” parecen mostrar, una vez más, esta vez a nivel planetario, la obsesión por fijar a las personas en lugares concretos en los que ejerzan aquellas actividades que los encadenen a ellos. El campesino en la “unidad de explotación”; el obrero, en la “ciudad linear industrial”; el dirigente, en la “ciudad radio-concéntrica”. Ámbitos espaciales programados, ordenados, para cumplir funciones concretas y para individuos que las ejerzan. Recordemos, en este sentido, los 400.000 habitantes asignados para vivir en el “centro de negocios” de la Ciudad para Tres millones de Habitantes.

Relación sociedad-espacio que Le Corbusier la entiende como una sujeción, como un encadenamiento, no con la versatilidad, el encuentro y la diversidad que confluyen consumando lo más preciado de la ciudad: Su condición de entidad espacial compleja.

7. Séptima Hipótesis.

La Urbanización total del Territorio en el marco de los “Tres Establecimientos Humanos”: La Unidad de Explotación Agrícola, La Ciudad Industrial Lineal y la Ciudad Radioconcéntrica.



Conclusiones

1. Consideramos a la Ciudad del Movimiento Moderno como referente y extensión de un “modelo urbano” que ya estaba en construcción. Se trata de aquel “modelo” que comenzó a ser una realidad, a pensarse, a proyectarse y a construirse, allá por la segunda mitad del siglo XIX, coincidiendo con un momento histórico en el que la ciudad, su proyecto, rompió con presupuestos socio-espaciales aristocráticos, emergiendo, a partir de entonces, la ciudad del capital que se identifica con los intereses de la burguesía como nueva clase social dirigente. La Ciudad del Movimiento Moderno se configura como uno de los escenarios posibles de este “modelo”.

2. Se trata, en suma, del “modelo urbano de la renta del suelo”, es decir, de la ciudad entendida como asiento de la producción, como espacio de “reproducción social”, y como producto derivado de su condición de espacio objeto de mercantilización y consumo. La ciudad, como nos dice Lefebvre, de ser asiento de la producción se decanta hacia aquella otra condición que la identifica como objeto producido. Aspecto este que en, el marco teórico-propositivo del Movimiento Moderno, alcanza su caracterización más depurada.

3. La propuesta urbanística del Movimiento Moderno, conducida por Le Corbusier, representa, decimos, uno de los escenarios posibles a conformar, no el único, actuando como referencia disciplinar, como un “nuevo urbanismo”, y no tanto como una nueva ciudad. Ciudad que comenzó conformándose, allá por las segunda mitad del XIX, como un ámbito geográfico donde el “centro” representaba el lugar en el que la producción de rentas urbanas debería alcanzar su máxima expresión, en contraposición con la “periferia” como lugar donde dichas rentas se diversifican en función de la, a su vez, dispersión de contenidos sociales que la caracterizan. La Ciudad del Movimiento Moderno encuentra sus raíces en este “modelo”, reelaborándolo y confirmando sus presupuestos de partida.

Bibliografía

Las referencias bibliográfico-documentales de las que hemos hecho uso para argumentar nuestras hipótesis, han sido extraídas de las obras completas de Le Corbusier editadas por

Les Edition D'Architecture Zurich, Edição Girsberger, publicadas por Max Bill architecte

Zurich, W. Boegiger, en los siguientes siete libros:

“*Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre Complete 1910-1929*”. 1965, 8ª edición.

“*Le Corbusier et Pierre Jeannere. Oeuvre Complete 1929-34*”, 1964, 7ª edición.

“*Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre Complete 1934-1938*”, 1964, 7ª edición.

en 1966, 5ª edición.

“*Le Corbusier. Oeuvre Complete 1938-1946*”, 1966, 5ª edición.

“*Le Corbusier. Oeuvre Complete 1946-1952*”, 1966, 5ª edición.

“*Le Corbusier et son atelier rue de Sevres 35. Oeuvre Complete 1952-1957*”, 1966, 4ª edición.

“*Le Corbusier et son atelier rue de Sevres 35. Oeuvre Complete 1957-1965*”, 1965.

Otras referencias las hemos extraído de:

SICA, Paolo. “*L'Architettura e l'Urbanistica nel ventennio fra le due guerre mondiali*”, especialmente el apartado “*La Città del Movimento Moderno*”. En “*Storia dell'Urbanistica. Il Novecento*”, Laterza, Bari-Roma, 1978.

BENEVOLO, Leonardo. “*La aproximación a los problemas urbanísticos*”. En “*Historia de la Arquitectura Moderna*”, Barcelona, Gustavo Gili, 1974.

ALEXANDER, Christopher. “*La Ciudad no es un árbol*”. En “*Tres aspectos de matemáticas y diseño*”. Barcelona, Tusquets, 1969.

ALFONSO ÁLVAREZ MORA. Arquitecto, 1972, por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Doctor Arquitecto, por la Universidad Politécnica de Madrid, 1976. Catedrático de Universidad, desde 1984, con destino en la Universidad de Valladolid. Becario del Ministerio de Educación, con estancias en el M.I.T de Cambridge, U.S.A; Investigador en Paris; en la Universidad “La Sapienza” de Roma; Investigador del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica. Director de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid desde 1993 a 1996. Director del Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid. Director de la Revista “Ciudades” que edita el Instituto de Urbanística. Los tres últimos libros publicados versan sobre la “*Geografía del Quijote. Paisajes y Lugares en la Narrativa Cervantina*”, “*La Construcción Histórica de Valladolid. Proyecto de Ciudad y Lógica de Clase*”, y “*El Mito del Centro Histórico. El Espacio del Prestigio y la Desigualdad*”.

En la actualidad estoy realizando un trabajo de investigación, I+D+I, a propósito del impacto residencial que, en los últimos años, se ha producido en los Centros Históricos que se reparten por el territorio del Estado, así como la evaluación de los Políticas Urbanísticas que se han aplicado.

EL MITO DE LA CAPILLA NOTRE-DAME-DU-HAUT EN RONCHAMP:

Le Corbusier en los límites del Movimiento Moderno

Daniel Villalobos Alonso

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid, España

Abstract

This work analyses the conditions that are found in this building simultaneously contradictory and distant from the Modern Movement's purist approaches, and refines the diverse limits, where Le Corbusier moves himself in the Project. So, an approach is developed starting from questions that attend a variety of recesses and inversions as: the traditional history reference to a specific religious space; the inclusion of similarities to roman spaces from the 2nd century, the game of perspective questions as much as spatial and volumetric; certain readings that include conditions of the vernacular tradition and even crossing the races of plastic approaches, as sculptural and graphics; and the creation of a new abstract language, personal and silent. In the sequence of these inclusions, the work keeps back in the search of an explanation for any modern architecture premises, attending much more to the symbolic mystic and emotional themes derived from inherent architecture and art values.

On the other hand, the architectonic path includes itself in the last connection and the culmination of the nearing to the building's borders. Of course not only in itself, architectonic or mystic, exterior and interior, but linking interior-exterior process, interior-exterior that attends to one world of contrasts and fundamental visual sensations, but also tactile and sonorous.

The study ends with a reading of the building as a metaphysical experience, enunciating the sequential steps, parts where one develops, characters and elements that have a voice in the formulation of living space as experience that transforms man and enunciates, from the artifice, a reflexion about reality, dreams and beliefs.

Imagínate una caverna subterránea, que dispone de una larga entrada para la luz a todo lo largo de ella, y figúrate unos hombres que se encuentran allí ya desde la niñez, atados por los pies y el cuello, de tal modo que hayan de permanecer en la misma posición y mirando tan solo hacia adelante,.... Pon a su espalda la llama de un fuego que arde sobre una altura a distancia de ellos, y entre el fuego y los cautivos un camino flanqueado por un muro... a lo largo de ese muro unos hombres que llevan objetos de toda clase que sobresalen sobre él, y figuras de hombres o de animales...
— ¡Extrañas imágenes describes —dijo— y extraños son también esos prisioneros!
—Sin embargo, son semejantes en todo a nosotros...
Esos hombres tendrían que pensar que lo único verdadero son las sombras.
Platón (1988: 778)

El creador oculto

Sobre Le Corbusier, Miguel Fisac contaba una anécdota narrada en tercera persona, en la cual se describía a dos arquitectos, de habla castellana y con cierto renombre internacional, de visita en su estudio del 35 Rue de Sèvres en el París de la década de los años cincuenta¹. Los dos arquitectos, más jóvenes que “el maestro”, fueron conducidos a una zona de espera de ese estudio instalado en un primitivo monasterio jesuítico donde en un largo y estrecho corredor (4 x 25/28 m.) se alineaban más de una decena de tableros de dibujos, taburetes, sillas, caballetes...etc. y todo tipo de material de dibujo. Una puerta pequeña separaba la algarabía del trabajo diario, a menudo acompañada de música de Bach o de los cantos gregorianos provenientes de la aneja iglesia monacal, del espacio privado reservado para el trabajo personal e íntimo del arquitecto². Los visitantes pasaron un plazo generoso de tiempo a la espera de ser recibidos por un “invisible” arquitecto, tiempo que según se explicaba llegó a ser muy prolongado. Tras esa larga y ya molesta demora, hizo su entrada Le Corbusier en la sala de espera; les saludó haciéndoles una pregunta directa: “¿Saben por qué Dios es tan importante?”, y ante la muda respuesta de los dos jóvenes, él mismo argumentó: “Porque no se le ve”. Tras lo cual y sin más conversación se despidió de sus perplejos visitantes.

¹ Esta narración se describía en relación al interés que un joven y receptivo Miguel Fisac había mostrado por las obras de los arquitectos prestigiosos de la Modernidad, y que él había visitado con ojos muy críticos; entre las que se encontraban ejemplos ya famosos como la casa Farnsworth de Mies van der Rohe (1945-1950), o el Pabellón Suizo de Le Corbusier en la Ciudad Universitaria de París (1930-1931).

² La descripción del Estudio de Le Corbusier la aporta Jerzy Soltan, arquitecto polaco que trabajó allí cuatro años desde agosto de 1945. Cita incluida en William J. R. Curtis (1987: 163).

Esa extraña cita sobre Dios y su invisibilidad, además de apoyar el incierto carácter religioso de Le Corbusier, nos deja... —como a los jóvenes arquitectos— ¡perplejos! ¿Qué quiso decir Le Corbusier con esa afirmación?, ¿Manifestar con indolencia una opinión escéptica sobre la existencia de Dios?, o más bien, ¿la inaccesibilidad de la razón del hombre hacia un único Creador? o, de modo aparatoso, ¿se comparó él mismo como un inaprensible arquitecto creador con lo inabordable de la comprensión de un Dios?

Cualquiera de las respuestas, u otra de las posibles explicaciones, nos ofrecerán un testimonio significativo de la dificultad de acercarnos a la obra más extraña y compleja de Le Corbusier, la capilla de Nôtre-Dame-du-Haut en Ronchamp, desde sus posibles creencias o incredulidades religiosas. Como ha referido William J. R. Curtis, Le Corbusier no poseía ninguna fe religiosa concreta, si bien no carecía de cierto sentido para las «cosas elevadas». A una pregunta sobre sus creencias en relación a la Capilla de Ronchamp contestó: “Ignoro el milagro de la fe, pero veo a menudo el del espacio inefable...” (Curtis, 1987: 163). En este sentido —tomamos nota— vamos a acercarnos a la explicación de ese espacio sagrado —el más desconcertante de Le Corbusier, e incluso del siglo XX— desde la comprensión del artificio de arquitecto para crear lo sublime, partiendo de la razón del pensamiento creador para ofrecer al espectador una obra maravillosa: el espacio emotivo desde el dogma religioso, o únicamente desde la creencia de la arquitectura como exaltación máxima de las obras del hombre, como auténtica obra de arte total en la que como gran arte se aunó con la pintura, la escultura e incluso la música.

La cualidad espacial

Todo ello para una construcción arquitectónica, la de un mundo artificial en contraste con lo verdadero sólo existente en la naturaleza, sin embargo no disgregado de ella, al contrario en estricta relación con el mundo natural. De su maestro L’Eplattenier había recibido su enseñanza basada en las ideas de John Ruskin, las cuales se depositaron en Le Corbusier, entonces un joven discípulo llamado Charles-Éduard Jeanneret. Se aceptaba que la obra del hombre tiene que estar en coherencia con la naturaleza y los materiales. En sus capítulos “La lámpara de la Fuerza” y “La lámpara de la Belleza” J. Ruskin (1987: 75 y ss.) reflexiona sobre el esfuerzo creador del hombre en la búsqueda de la belleza como fuerza análoga a una forma natural, como único y justo camino para alcanzarla. Pensamientos que parece inexcusable incluir como primera justificación a la audacia de esta propuesta, porque Le Corbusier en la capilla de Ronchamp se alejó de los planteamientos maquinistas e incluso racionalistas de su primera época, encorsetada en los principales principios que ofrecieron una coherencia al Movimiento Moderno, para ensayar una nueva experiencia

formal, a la sazón anticipo de las posteriores tendencias brutatistas (Vd. Rodríguez Llera, 2006: 241). Pasó de fomentar el carácter universal (internacional) de sus proyectos, para ceñirse a la respuesta individual que derivaría en una obra atemporal y enigmática por su planteamiento: es una extraña cueva cercana a un refugio natural cavernoso en contra de cualquier principio de la entonces llamada Arquitectura Moderna. Evocación de cueva, de espacio natural en el interior de la tierra que sugieren entre otros S. Kostof (1988: 1283): “evocando en ellas cuevas...”, W. Curtis (1987: 177): “Se entra en una cueva de otro mundo...”, y Chr. Norberg-Schulz (1983: 215): “interior en forma de gruta”.

El mundo artificial que construye Le Corbusier es en apariencia una cueva, un edificio singular, irreplicable, arquetipo de la caverna natural (Vd. Cortés, 1991: 26 y ss). Un continente interior de referencia al lugar, frente a la “verdadera” naturaleza —al mundo real— pero en continuidad con ella. Este otro mundo, artificial, —universo de saberes y de sueños— se urde mediante artificios y apariencias. Es un falso espacio natural, un espacio de engaño arquitectónico, continente de sensaciones inefables que ofrece esta arquitectura.

A pesar de su innegable innovación, la arquitectura cavernosa proyectada en Ronchamp presenta evidentes cercanías con la experiencia expresionista desarrollada por Rudolf Steiner para su segundo Goetheanum, en Dornach (1924-1028). Ante el mito expresionista y poético del cristal, como evocación de lo sublime y utópica, e inspiración arquitectónica y poética para Bruno Taut y Paul Scheerbart, se contrapuso la energía de la tierra y la armonía del hombre con su espíritu: la arquitectura sería un apéndice de la naturaleza (Vd. Pehnt, 1975). R. Steiner incorporó a la arquitectura de este edificio, homenaje a Johann W. Goethe, las sensaciones escultóricas ofrecidas por el singular tratamiento de su acabado de hormigón, obra de arte total, y por medio de sus espacios cavernosos y volúmenes de geometrías rocosas; un diálogo con la naturaleza. El edificio fue la imagen construida de una doctrina filosófica-religiosa, la Antroposofía, de la que el arquitecto se convirtió en su guía de orientación espiritual. Para él, la arquitectura tenía que armonizar, mediar entre el espíritu del hombre y el del mundo. La hermética doctrina religiosa fue reflejada en los textos de las conferencias pronunciadas en 1913 ante el exclusivo auditorio de miembros de la Sociedad Antroposófica, reunidos en su texto *El Quinto Evangelio*, el *Evangelio del Conocimiento* como Rudolf Steiner lo llamó. En este texto y otros se pretendía el acceso al Conocimiento de los “Mundos Superiores”. A la arquitectura se le otorgaba el papel mediador en la armonía del hombre con el mundo y su conexión con las regiones superior de saberes, la gran realidad obtenida mediante la Ciencia Oculta (Steiner, 1982).

Entre ambos ejemplos existen tanto coincidencias formales, como de idea, en relación a la caverna como abrigo y relación con el mundo de las creencias y los sueños. En el caso de

R. Steiner fueron creencias herejes, e incluso, en el caso de nuestro edificio, resulta coincidencia casual con la antigua herejía cátara a la que estuvieron vinculados los antepasados de Le Corbusier.

Los artificios constructivos del arquitecto

Nunca en la historia moderna ha concurrido tanta intensidad en la creación de una obra contradictoria con su realidad constructiva. La capilla hueca ofrece en conjunto la imagen masiva y pesada de un objeto elástico de gran densidad. Los muros se ensanchan en el arranque, y el apoyo se abre como si hubieran surgido de un grandioso molde de postre cuando ofrece su producto dúctil y esparramado sobre el plato por su propio peso. No únicamente el conjunto, también sus partes: muros, torres y cubierta sugieren la condición de ser volúmenes compactos. En los muros, en los cuerpos ciegos de las torres y aún más en la visión de su cubierta, se aplican toda serie de recursos para ofrecen una sensación de carga mediante distintos sistemas constructivos en los que únicamente se utilizan delgadas y ligeras membranas de hormigón. Ofrecen una lectura de haber empleado técnicas masivas derivadas de los sistemas de construcción tradicional.

Alguno de este tipo de juegos de apariencia muraria ancha y masiva frente a la realidad de muros delgados y ligeros, ya había sido experimentado en México por su discípulo Luís Barragán (Vd. Villalobos, 2002). El arquitecto mexicano utilizó el proyecto para su propia vivienda y la construcción de ésta como campo de experiencias en las que conciliar el sistema estructural moderno, de poco espesor, con su arquitectura vernácula de muros gruesos. En esta obra del barrio de Tacubaya de 1947, desarrolló el artificio de plegar los cierres delgados para ofrecer al espectador la apariencia de masa (Xavier Monteys: 42-50). Le Corbusier lo empleó curvándoles en sus extremos para atesorar las capillas en el interior, mostrando una apariencia maciza al exterior.

El segundo de los refinamientos de arquitecto se aplica en el método constructivo y estructural del muro de acceso. Fue construido mediante ligeras costillas de hormigón armado, de sección variable y decreciente —como las alas de avión que tanto le sedujeron en sus primeras obras puristas (Vd. Le Corbusier, 1978: 81-101) — para después espesarse ocultando su vacío. Esta cuestión se manifiesta evidente en la maqueta del segundo estudio para la capilla, donde la ligereza de toda la estructura se define mediante alambres que son recubiertos por papel del modo en que se realizaban en las primeras décadas del siglo XX los fuselajes y alas de los aviones (Le Corbusier, 1985, v. 5: 96 y 97).

Es en la cubierta donde más se explicita estas inversiones. Concebida como una gran tela arqueada por su propio peso, ofrece sus lados sur y este la volumetría convexa de una gran masa maciza —como asimismo en el interior—, siendo la forma abierta y esparramada de los muros, donde aparentemente apoya de manera lineal, lo que le confiere el carácter volumétrico, masivo y pesado. Es en realidad una gran vela de embalse que recoge y canaliza el agua vertiéndolo poéticamente sobre el estanque donde formas-islas sonorizadas por el agua, hablan de un recóndito lenguaje de escultor. El sistema estructural de la cubierta, como avisa Kenneth Frampton (1987: 231), tuvo un anticipo en 1937 en la cubrición del Pabellón de los Temps Nouveaux para la Exposición de París. La estructura de sección de catenaria ofrecida por el peso propio de la estructura estaba colgada mediante cables. En Ronchamp, la curvatura se prolonga desde el apoyo hasta la arista asimismo doblemente curvada de sus marquesinas. Una crea el dosel que protege la entrada y el gran muro, la otra se trasforma en el baldaquín del ábside que resguarda el presbiterio exterior.

De uno u otro modo, estas exploraciones formales y estructurales fueron aplicadas de muy diversas maneras en obras posteriores. Sin dejar a un lado la volumetría de las capillas del Convento de la Tourette (1953-57), el Pabellón Philips para la Exposición Universal de Bruselas de 1954, la Iglesia Saint-Pierre de Firminy-Vert (1960), o la Sala de Conferencias del Palacio de la Asociación de Hiladores de Ahmedabad (1954); el desarrollo de muchas de estas ideas tendrán su resultado más brillante en los edificios para el Capitolio de Chandigarh en la India (Álvarez, 2009).

La idea del edificio-mito

Sobre el proceso de creación de la idea —en este caso de la que surge el edificio para la capilla en Ronchamp— existe un significativo encuentro entre el desarrollo utilizado y explicado por Le Corbusier y la disquisición de cómo surge una idea en el pensamiento de Platón. El filósofo griego a una edad madura de más de setenta años reflexiona en una carta a sus parientes y amigos de Dión sobre los pasos del nacimiento de una idea en la que “No hay, en efecto, ningún medio de reducirlos a formulas”; y el primer paso es reflexionar durante tiempo dejando que el cerebro lo desarrolle de modo independiente una vez se haya podido haber “frecuentado durante largo tiempo estos problemas”; y así después, “cuando se ha convivido con ellos” surge la idea “como chispa brota la luz, y enseguida crece por sí misma” (Platón, 1988:1581). Por su parte, Le Corbusier lo explica en

los siguientes términos: El primer paso cuando se presenta un trabajo, en sus palabras, “lo guardo en la memoria, sin permitir hacer ningún croquis”, para después explicar que “durante varios meses seguidos. Así es como está hecha la cabeza humana... donde se puede echar los elementos de un problema... y luego dejarlos «flotar», «hacerse», «fermentar»”, tras lo cual surge la idea “un buen día... procede de dentro, se levanta una presa; coges un lápiz un carboncillo, algunos lápices de colores... y das a luz en una hoja de papel. La idea sale,... nace” (Curtis, 1987: 179).

En el proceso platónico, la idea que brota sobre el papel que garabatea Le Corbusier es un escueto croquis en el que se reflejan tres elementos: Una torre semicilíndrica convexa cuya cubrición está en continuación de su envolvente semicircular, un muro cóncavo creciente en altura y plagado de huecos de formas independientes. Ambos elementos están separados generando un hueco vertical que muestra la entrada tras un camino ascendente. La unión de ambos, torre y muro, se formaliza mediante el volumen de la cubierta como un gran toldo sujeto entre el vértice del muro y el cilindro de la torre. Como fondo el paisaje y una cruz en «T», o sobre la torre que enuncia la determinación del edificio.

Mas este caso es algo más complejo que como se puede desprende de sus ideas platónicas. Los “elementos” de donde debió germinar la idea fueron anteriores al propio problema y el edificio será la excusa tardía con la cual resolvió un enigma anterior. El encargo, “problema”, se le planteó a Le Corbusier a principios de 1950 por parte del canónigo dominico Ledeur, de Besançon, gracias a la amistad del arquitecto con el padre Alain Couturier (Benévolo, 1974: 868); sin embargo la memoria de Le Corbusier hacia años que retenía flotando intuiciones sin materializarse. Tres primordiales podemos incorporar al estudio de la prehistoria de la idea origen de la capilla de Nôtre-Dame-du-Haut. La primera corresponde a su memoria de los paseos de su juventud con L’Eplattenier por los montes de Jura, en la primera década del siglo XX, y a la relación de los edificios con el genius loci (Curtis. 1987: 179), con su precondition solar sagrada que ya tenía atribuida la colina de Ronchamp con anterioridad a la dominación romana. Sus visitas a España entre 1928 y 1933 (Vd. Lahuerta, ed., 2010: 199 a 209), tras las que en 1936 dibujó, como segunda de nuestras referencias, una pequeña capilla catalana. En ella se señalan gráficamente los dos primeros elementos, la torre y el muro, pero en este caso formalmente invertidos, la primera cóncava y el muro convexo. La tercera y más reconocida acerca nuestra capilla a la arquitectura adrianea. El emperador Adriano construyó cerca de la actual Tívoli, al sur de Italia, su villa comenzada a partir del 118 d.C. (Perkins, 1989: 105 y ss), visitada y estudiada por Le Corbusier con motivo de su viaje a Oriente. Con dibujos y anotaciones llenó las páginas de todo un cuaderno de viaje con la intensidad por el aprendizaje del espacio romano. Entre esos dibujos hay varios que demuestran con elocuencia gráfica el interés que

le ocupó el Serapeum, al final del gran eje acuático del Canopo, y cuyo sistema de iluminación fue el aplicado finalmente para el interior de las capillas (Álvarez, 2004: 15 a 32, ver p. 20 y ss).

Estas referencias ya fueron expuestas por William J. R. Curtis, y sus consecuencias claramente se han generalizado en la explicación formal del edificio, aunque no el cómo se reúnen. A nuestro juicio, en la “fermentación” de su idea está la construcción del Serapeum romano como desencadenante formal de su edificio: la gruta del templo de Serapis está dibujada en octubre de 1910, más de cuarenta años antes de ser usada como indicación de su proyecto. En dos esquemas que estudia el sistema de iluminación solar del fondo de la cueva, y otros dos dibujos en perspectiva representan el interior y el exterior, respectivamente. Se dibujan tres elementos: El primero, “le dehors”, el exterior que señala en planta el gran muro curvo rematado mediante una gran bóveda de nueve gajos alternamente cóncavos y planos, y que Le Corbusier en este dibujo, no como claramente los refleja en su cuaderno, representa de manera simplificada mediante un segmento esférico. Con términos como el “fond de la caverna” y “le rocher”, se rotula un segundo componente, el interior a la vez caverna y roca con su característica más sorprendente: el cómo la iluminación solar está al fondo de la caverna: “la lumière solaire est au fond de la caverne”, señalándola en los esquemas, “← ici la lumière solaire”. El tercero, el más enigmático de todos, se rotula como “un tron de mystère”, como agujero misterioso señala la oscura hornacina excavada al fondo de la gruta.

Todos los elementos ahora se espejan sobre El Canopus, el canal artificial que surge de la gruta cavernosa, así denominado por el nombre del gran santuario de Serapis cerca de Alejandría. Entonces, el canal-estanque permanecía enterrado y oculto entre la maleza que Le Corbusier tuvo que recorrer para llegar al santuario encriptado en el terrero. La construcción romana que fascinó al arquitecto de la modernidad es a la vez santuario y gruta, exterior e interior, lóbrega y luminosa, solar y subterránea, abierta e íntima, independiente e incrustada en el lugar; condiciones contradictorias que se reflejan del mismo modo en la capilla de Nôtre-Dame-du-Haut. El Serapeum de la Villa del emperador Adriano, no es únicamente la inspiración del sistema con el que iluminó las capillas interiores de Ronchamp, es el manantial mismo en donde “flotó” en esencia la idea de Le Corbusier.

En el modo de agrupar su plan con esos mismos elementos, está la divergencia con la obra adrianea y su contestación moderna. En el caso romano, el plan generador, como medio de control de los impactos visuales que producen planos y volúmenes, se origina según una secuencia lineal, un ritmo perceptivo que es una ecuación de simetría, continuidad y

recorrido a lo largo de un único eje que culmina en su final con el pequeño agujero-hornacina, punto fijo final. Le Corbusier explicó cómo el plan lleva a la esencia de la sensación en la tercera de las “Tres advertencias a los señores arquitecto. III El Plan”³. Asimismo critica, por contraria a la biología humana, el abuso en la utilización de los ejes como ordenación arquitectónica, y así en su Mensaje a los estudiantes de Arquitectura los sentenció al recordar cómo nuestros ojos nos guían fuera del seguimiento de una línea recta: “Realidad de nuestra biología, suficiente para condenar tantos planes que ruedan alrededor de un eje abusivo” (Le Corbusier, 1973: 32). Y es aquí donde se mezcla la enseñanza clásica con el ejemplo de la pequeña capilla catalana en donde dibujó los elementos, pared curva y torre semicilíndrica, uno al lado del otro sin aplicación en el plan de ningún eje. Un segmento esférico les une materializando la cubierta, como el mismo, pero invertido, que dibujó en la villa como cubrición del muro curvo “exterior”.

De la tercera referencia, los paseos y dibujos por la naturaleza como discípulo de L’Eplattenier, incorporó el modo zigzagueante de acercarse al santuario, asimismo fuera de todo eje. Y eso se manifestó de modo gráfico en el camino cargado de fieles dirigiéndose hacia el hueco entre torre y muro, el paso del exterior al mundo cavernoso interior.

Los factores de la arquitectura

Serapis, dios del Egipto del último período, en la época Ptolemaica⁴, identificado como Osiris-Apis, desarrolló su culto por egipcios y griegos a la vez, cuyos templos se levantaron en muchos lugares del mundo helenístico e incluso romano. La deidad a la que se advocó el santuario de Adriano y que sedujo a Le Corbusier, reunía en un solo dios las virtudes de dos: las de Hades⁵ el dios helénico de los muertos, soberano del tenebroso inframundo, del interior cavernoso de la tierra y de la oscuridad; y al mismo tiempo las del dios egipcio Osiris⁶, identificado con el mismo sol. Oscuridad y sol son para la obra de Le Corbusier, del mismo modo necesarios por contrapuestos, los factores primarios para la percepción del espacio arquitectónico; y el ojo principal órgano desencadenante de la emoción.

³ El texto perteneció a una serie de artículos, más de diez, que por primera vez utilizando la firma de Le Corbusier se difundieron entre 1920 y 1921 en la revista *Esprit Nouveau*. Los artículos agrupados en un volumen fueron publicados en 1923 bajo el título *Hacia una Arquitectura*. Vd. Le Corbusier (1978: 31-48).

⁴ Este último período corresponde a las Dinastías Macedónica y Lágida, reinantes entre el 332 y 30 a.C., año, éste último, en que Egipto es vencido por Roma y se convierte en una de sus provincias.

⁵ Hades fue hijo de Crono y Rea, hermano de Zeus y Poseidón. Con ellos se repartió el Universo tras la victoria de los Olímpicos frente a los Titanes, y recibió el mundo subterráneo y cavernoso, el de los infiernos.

⁶ Osiris, hermano y esposo de Isis. A ambos se les identificó con el sol y la luna.

Éstos son los tres ingredientes para sentir la arquitectura; los dos primeros están relacionados a su vez biunívocamente con el exterior y el interior de la capilla, sol y oscuridad y las sensaciones en el paso del mundo exterior al mundo interior —recalquemos, un falso espacio natural adentrado en la tierra, cavernoso—, del verdadero residido por el sol al interior presidido por la oscuridad y las sombra; para de nuevo, a su regreso, volver a percibir la luz directa y el mismo sol. En ambos pasos, del exterior/sol al interior/oscuridad y del interior/oscuridad al exterior/sol, tanto es el contraste de luz que el ojo tiene la misma respuesta: queda cegado súbita y temporalmente. Durante un tiempo parecerá que no vemos y permaneceremos desligados de la sensación visual.

El ojo como órgano de la visión del hombre, adquiere un papel primordial en la comprensión del edificio con el lugar. Bien podría estar pensando Le Corbusier en esta capilla cuando no habiendo trascurrido dos años desde su consagración, se refería al sitio en relación directa con los ojos como factor primordial para sentir el edificio ligado en su sitio, instalada en él y a su vez expresándole. “El sitio, compuesto de extensión y elevamiento del suelo..., abierto a perspectivas, cercado de horizontes, es el pasto ofrecido por nuestros ojos a nuestros sentidos, a nuestra sensibilidad, a nuestra inteligencia a nuestro corazón”⁷. En esta acepción arquitectónica, la vista es presentada como el sentido que conecta el mundo exterior del edificio expresado en su relación con el lugar, con el resto de los sentidos y nuestro mundo interior de la razón y de los sentimientos. Es el punto de encuentro y de fusión del lugar como pasto con la llama interior. De nuevo estas ideas sobre el ojo expresadas por el arquitecto del siglo XX resuenan a las del filósofo del siglo V a.C., en este caso vertidas en el *Timeo*, o de la *Naturaleza*, así “...el fuego puro que reside dentro de nosotros y que es hermano del fuego exterior se colara a través de nuestros ojos de una forma sutil y continua..., cuando la luz del día envuelve esa corriente de visión, lo semejante se encuentra con lo semejante..., transmite sus movimientos a través de todo el cuerpo hasta el alma y nos proporciona esta sensación que nos hace decir que vemos” (Platón, 1988: 1144).

En ambos casos el ojo adquiere valores de relación entre el lugar exterior, y tras participar con el interior lo ofrece al mundo interior de inteligencia, corazón y espíritu; adquiere valores interiores y subjetivos. Por otro lado, nos parece sugerente acompañar estas ideas con las que, sobre la experiencia visual de los mortales en relación a la visión más allá que la de un sentido biológico, Bartolomé Rimbertino publicó en la Italia del siglo XV. Un texto en el cuál de un modo metafísico se le atribuyen tres particulares de orden superior: “luz más intensa, color más nítido y mejor proporción” (Baxandall, 1978: 132).

⁷ Le Corbusier, 1978 (1957): 29. Las palabras en cursiva “... por nuestros ojos...” están suscritas en el texto original.

La visita al escenario místico

Tras la entrada surge el espacio místico interior. Una vez los ojos se adecúan a la penumbra, se percibe la luz lineal de los límites de los muros en su encuentro con la cubierta, en donde una grieta continua dibuja de modo nítido los límites superiores del espacio. Con una percepción más intensa de los colores, descubrimos los dibujos en los cristales como sombras en azules, rojos, amarillos..., los colores determinados detalladamente por el Le Corbusier pintor que se proyectan por la luz solar sobre la profundidad de los nichos, colmando el gran muro de imágenes y palabras extrañas. Al fondo, en el ábside convexo y oscuro, dentro de una hornacina, como un agujero luminoso “del misterio”, se dibuja el perfil de la efigie de Nôtre-Dame. La imagen de la Virgen ocupa el espacio del fondo del Santuario —como el icono de Serapis habitó la hornacina/agujero “de misterio” del Serapeum de Adriano— y por su contraste de luz, con dificultad, los ojos del observador percibe únicamente algo más que el contorno. A los pies de la nave, ocupando el interior de la torre y al lado de la epístola, las paredes se repliegan, y ocultan en su interior tres capillas aéreamente iluminadas por medio de la luz del sol que desciende de modo vaporoso, coloreada e introducida a lo a través de una grieta vertical —del modo en que se situaron los cierres de los arcos termales que también dibujó Le Corbusier en la Villa romana—. Como atados al fondo, los visitantes creyentes en el misterio de la religión, o en los de la arquitectura, se ven obligados a mirar esas extrañas sombras tras el muro y el perfil de la figura de madera de la Virgen. También desconocidos sonidos procedentes del exterior, se introducirían redoblando sus voces como ecos en los muros interiores. Le Corbusier quería que la colina se llenara de extraña música electrónica, tronando a horas concretas en el trascurso del día.

Una vez liberados de la fascinación de ese espacio cavernoso, desatados de su hechizo, la salida es aún más dolorosa que la entrada. Los ojos ya habituados a la luz interior en penumbra, se enfrentan de nuevo a la cegadora del sol. Son unos instantes en los que no se puede distinguir las formas del mundo real deslumbrados por el resplandor del astro rey.

Es en el exterior donde se ofrecen una diversidad de lecturas guiadas por la utilización de multitud de sus orientaciones. Se producen claramente seis: La correspondiente al acceso y gran muro de acogida hacia el sur, si bien la volumetría del edificio como quilla de barco marca la dirección sureste, y es desde la Pirámide donde se posiciona hacia suroeste. La entrada que se marca desde el norte se fija por la única simetría parcial del exterior; siendo la caída del agua de la gárgola, la brújula que alinea el volumen hacia el oeste; y en la orientación contraria, el altar exterior mira hacia el este para las celebraciones rituales al aire libre.

La lectura metafísica de la capilla

Siendo el edificio más desconcertante de todos los construidos durante el siglo XX, no sería menos la variedad de sus interpretaciones, más aún ahora, en la segunda década del siglo XXI, cuando nos hemos comprometido en la revisión del Movimiento Moderno ya cerrado hace más de treinta y cinco años. Las primeras que se hicieron de la obra, ya superado el colapso del Mo. Mo., fueron tendenciosas y partidistas, reivindicando la metáfora visual del edificio como forma⁸. Charles Jencks en *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna* (1980: 48-49) constriñe sus razonamientos a diversas lecturas donde la metáfora visual fascina y ocupa el descubrimiento de —no podía ser de otra manera— un principio de lenguaje formal; aunque, se sugiere, encadenado con connotaciones de rituales “como si fuera el templo de alguna secta terriblemente complicada que ha alcanzado un alto grado de sofisticación metafísica” (Jencks, 1980: 48-49). Por nuestra parte consideramos altamente reduccionista cualquier cercanía a la explicación del edificio desde esos planteamientos. Así, el seguimiento de este trabajo con la lectura del mito de la caverna de Platón, junto a los análisis paralelos Platón—Le Corbusier, en cuanto al proceso de la idea y a los factores que intervienen en la sensación visual, nos dispone a proponer nuestra lectura del edificio como una secuencia metafísica, más allá de un paseo arquitectónico, que habla de un mito, el del hombre y su destino: de dos mundos, el real y el universo de saberes, imágenes y sueños, y del paso de un mundo al otro y su regreso.

El hilo conductor de este trabajo ha sido el mito de la caverna de Platón, una de las páginas más gloriosas de la Historia del pensamiento del hombre que ocupa un lugar destacado en los símbolos y mitos incrustados en nuestro acervo común. Y el guía de este trabajo en el universo de las ideas de Platón es el filósofo Emilio Lledó, quien, en *La memoria del Logos*⁹, ofrece un análisis actual del mito en el que se desmigajan sus escenas, las partes del escenario, los personajes y los elementos que intervienen. A su vez nosotros hemos reestructurado el análisis de la capilla de Ronchamp en estas mismas divisiones aunque de un modo desordenado, el que ha requerido su discurso, el cual ahora nos disponemos a reorganizar.

La primera secuencia del mito habla de una caverna como prisión oscura, un espacio fuera de la luz real, un mundo donde se suceden visiones encaminadas a mostrar a sus

⁸ Hillel Schocken, en un Seminario sobre “Semiótica arquitectónica” en la Architectural Association, mostró esquemas sobre el edificio de metáforas visuales de literalidad formal.

⁹ Emilio Lledó, 1989 (1984) - *La memoria del Logos*. Madrid: Ed. Taurus., Cap. I “El prisionero de la caverna (Platón, *República*, VII, 514^a, ss.). pp. 15 a 33. En este texto se hace una serie de visiones del mito clásico que van desde una lectura política, social, psicoanalítica, televisiva y trágica.

habitantes cautivos una falsa realidad, la de las sombras que se proyectan al fondo curvado de la caverna. Allí, y desde la niñez están los engañados que se ven permanentemente obligados a mirar esas formas proyectadas, como si de una linterna mágica se tratara, y persuadidos de que las sombras y los sonidos que refleja el fondo de la caverna son la verdad, y no una simulación. La idea de esta lectura nos la sugirió la actitud análoga adoptada por todos los visitantes en el interior de la capilla —creyentes en la religión y/o adeptos de la arquitectura, o viceversa— situados en el fondo de la capilla-caverna dirigián su mirada fija al frente, hacia el ábside convexo y los muros de luces de colores. El espacio se ordena hacia el ábside, como se aprecia en sus planos donde surge un eje de simetría que corrobora esta afirmación. La nave se orienta hacia el punto desde donde nace el sol, el este, por medio de una fuga invertida, y superpuestos los muros en una trama de proporción 1/2. Existe una coincidencia entre este tratamiento espacial con el del tipo basilical, ya incluso en sus modelos civiles romanos, y en este caso asimismo coincidente con los principios derivados del Concilio de Trento que impuso el espacio de orientación obligada hacia el ábside como dominante. Lo cual encadena la mirada de los visitantes del mismo modo en que está dirigida la de los personajes del mito platónico.

En este comienzo del mito se describen las partes del escenario: el más profundo, donde están nuestros personajes encadenados; un segundo espacio del simulacro del engaño. En él, sobre un muro se mueven representaciones, figuras de hombres y animales, que desde una hoguera más alejada proyectan las sombras de las imágenes al interior de la caverna y entran los extraños sonidos del exterior; de modo similar a cómo en los muros construidos por Le Corbusier se proyectan imágenes al interior de la capilla y resuenan la extraña música predispuesta por Le Corbusier. Y la salida hacia el exterior, hacia el mundo real; nuestra entrada al edificio.

La segunda escena del mito muestra la huida, la salida desde ese mundo de engaños, de sombras y ecos, al mundo real. En el encuentro con el exterior, surge la ceguera temporal que el huido termina superando. Poco a poco su vista se adecúa a la luz solar y contempla la verdad y los objetos reales, y hasta el mismo sol. Está liberado fuera de la caverna conociendo el mundo real y, por primera vez en su vida, moviéndose en total libertad, del mismo modo en que el entorno de la capilla no ofrece ninguna dirección dominante y el hombre se fascina por la visión de la arquitectura y el lugar.

Los factores del mito asimismo se enuncian en la arquitectura: el sol, la oscuridad y el ojo que contempla los elementos causantes de las sensaciones.

¿Y los personajes? En primer lugar los prisioneros atados desde niños que se describen, protagonistas del mito, y en nuestra aplicación del mito a la comprensión de la capilla, esos

creyentes en misterios de la religión o en de la arquitectura, nosotros mismos. En un segundo orden aparecen los engañadores que caminan incesantes entre la hoguera y el muro portando las figuras y hablando entre sí. Y explica E. Lledó que parecen más libres pero sólo son engañadores engañados que no ven más allá de la senda por donde van y su función es la de hacer funcionar la rueda de la mentira. No son otros, en nuestra lectura arquitectónica, que la propia Institución que hace el encargo de Le Corbusier y mantiene el uso religioso y arquitectónico del edificio.

Queda un último personaje según la explicación del filósofo E. Lledó. El personaje ausente, que no aparece y no se le ve, el creador de ese engaño que alimenta la hoguera, urde la mentira y dirige a los paseantes: es el que crea el enigma. En nuestras las primeras ideas recordábamos la anécdota de Miguel Fisac sobre el Creador invisible, ausente, al que de un modo desconcertante para sus interlocutores Le Corbusier le otorga la potestad máxima, y cuyo papel, en nuestra explicación, únicamente podemos atribuir al propio arquitecto. Le Corbusier, el invisible arquitecto, crea el enigma, se sirve de la Institución para elaborar un artificio arquitectónico que su mente guardaba latente desde muchos años antes del encargo. Con un fin, el de crear para “los prisioneros de la arquitectura” un artificio que les permitiera meditar sobre la existencia de otros mundos cercanos a los sueños, sus fantasías y, claro está, las creencias que tienen como hombres.

Bibliografía

ÁLVAREZ, Dario 2004 – *La arquitectura como viaje: Le Corbusier en la India*, en Daniel Villalobos, 2004, *Hasta los pies del Himalaya*. Cuadernos de dibujos de viaje. Valladolid: Ed. C.O.A.C.Y.L.E. Valladolid. Embajada de la India en España y otros.

ÁLVAREZ, Dario 2009 – *O parque do Capitólio de Chandigarh*. Oporto: Ed. Centro de Estudios Arnaldo Araújo.

BAXANDALL, Michael 1978 (1972) – *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili.

BENÉVOLO, Leonardo 1974 – *Historia de la arquitectura moderna*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona.

CORTÉS, Juan Antonio 1991 – *La repetición en la arquitectura moderna*. En: *Escritos sobre arquitectura contemporánea*. Ed. COAM. Madrid.

CURTIS, William J. R. 1987 (1986) – *Le Corbusier: Ideas y Formas*. Ed. Hermann Blume.

FRAMPTON, Kenneth 1987 (1981) – *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

JENCKS, Charles 1980 (1977) – *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

KOSTOF, Spiro 1988 (1985) – *Historia de la arquitectura*. Vol.3. Madrid: Ed. Alianza Forma.

LAHUERTA, Juan José – *Espagne*, en Salvador Guerreño (ed. a cargo de). 2010 - *Le Corbusier*. Madrid, 1928. *Una casa-un palacio*. Catálogo publicación de la Exposición del mismo nombre.

Madrid: Ed. Amigos de la Residencia de Estudiantes y otros.

LE CORBUSIER, 1973 (1957) – *Mensaje a los Estudiantes de Arquitectura*. Buenos Aires: Ed. Infinito.

LE CORBUSIER, 1978 (1964) – *En hacia una arquitectura*: Ed. Poseidón.

LE CORBUSIER, 1985 (1953) – *OEuvre complète 1946-1952*. Publiée par W. Boesiger. Volumen 5. Les Editions d'Architecture Zurich: Ed. Girsberger.

LLEDÓ, Emilio 1989 (1984) – *La memoria del Logos*. Madrid: Ed. Taurus.

MONTEYS, Xavier – *Meros muros de colores*. Revista Arquitectura. nº 277. "El Color".

NORBERG-SCHULZ., Chr. 1983 (1979) – *Arquitectura occidental: La arquitectura como historia de formas significativas*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

PEHNT, Wolfgang 1975 – *La arquitectura expresionista*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

PERKINS, John B. Ward 1989 (1980) – *Arquitectura romana*. Madrid: Ed. Aguilar.

PLATÓN 1988 – *Carta VII* en Obras Completas. Ed. Aguilar. (Traducción del griego de 1966-69).

PLATÓN 1988 – *La República, o de la justicia*. Libro séptimo, en Obras Completas. Ed. Aguilar. (Traducción del griego de 1966-69).

PLATÓN 1988 – *Timeo, o de la naturaleza*, en Obras Completas. Ed. Aguilar. (Traducción del griego de 1966-69).

RODRÍGUEZ Llera, Ramón 2006 – *Breve historia de la arquitectura*. Madrid: Ed. Libsa.

RUSKIN, John 1987 (1849) – *Las siete lámparas de la Arquitectura*. Barcelona: Alta Fulla.

STEINER, Rudolf 1982 – *El Quinto Evangelio según la Crónica del Akasha*. Cinco conferencias pronunciadas en Cristianía (actual Oslo) del 1 al 15 de octubre de 1913. Buenos Aires: Ed. Kiert.

VILLALOBOS, Daniel 2002 – *El Color de Luís Barragán*. Valladolid: Ed. Morés.

DANIEL VILLALOBOS. Doctor, Profesor Titular de la E.T.S. Arquitectura de Valladolid. Autor de libros sobre arquitectura moderna, como "La Mirada de Fisac" (2008), "Doce edificios de arquitectura moderna en Valladolid" (2006). "Veintiún edificios de arquitectura moderna en Oporto", o "Le Corbusier e a identidade do lugar...", etc. Ha impartido cursos de doctorado sobre arquitectura moderna en España, Portugal, Venezuela, México y Argentina. Obtiene numerosos premios entre los que se destacan: tres Premios Castilla y León de Arquitectura en los bienios 2004-06 y 2006-08. Es Miembro por Castilla y León Este en el Comité Internacional de expertos DO.CO.MO.MO. Ibérico. Así como miembro del Comité Internacional Asesor del Concurso y Construcción del de la sede de la Fundación Princesa Cristina de Noruega en España. Ha sido Comisario de Exposiciones sobre arquitectura moderna como: Chandigarh 50 años de vida (2001-2002), Arquitectura Noruega 1995-2000. (2004), o La Mirada de Fisac (2008).

COMUNICAÇÕES

PARALÍTICOS Ó EPILEPTICOS:

La ciudad del movimiento moderno en la dialéctica Asplund *versus* Le Corbusier

Rodrigo Almonacid Canseco

Arquitecto y Profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Valladolid, España

Abstract

Around 1922, two big masters from the Modernist Movement, the Swedish E. G. Asplund and the Franco-Swiss Le Corbusier had already defined their ideas of city. Besides the various theoretical proposals and some built fragments, Asplund made his urban proposal to ministerial buildings of the Real Chancellery of Stockholm. And, simultaneously Le Corbusier had finished its model Ville Contemporaine, an integral proposal of city that would follow its "practical application" at Plan Voisin (1925) to the historic centre in Paris.

The retrospective analysis of the modern city evolution allows us to understand it since the dialectic has established the relating urban models: as the Nordic world defended itself through a deep respect for the historical continuity, in the central European countries, one could sense the inevitable destiny of history when understanding city as "overthrown scenario", real flat tabula where to implement the rationalist postulate.

Nevertheless the apparent divergence of the two urbanistic oppositions initially placed ("continuity" versus "rupture") one finds authentic common points, making up without knowing the integrating, hybrid model from the historical past e from the upcoming dazzling. Just like this it is possible to understand the nuances that the messianic Le Corbusier introduced to the "realist" proposal of Plan Voisin, realising certain reknown pieces from the historical Paris and place them in his ambitious space. And symmetrically we explain the urban drawing that Asplund made to the residential block at Norr Mälarstrand of Stockholm (1931-1932), following the lines of direction of Zeilenbau, a little before the intention's proposal from the Swiss masters to the island of Norrmaalm (1933) as valid application of the urbanistic model (the famous Ville Radieuse, 1930) at the Swedish capital. At the architectonic plane we observe a similar convergence, even if in the opposite direction, whose common origin surprisingly resides at the traditional Japanese house architecture.

En *La rebelión de las masas* (1929), el filósofo español Ortega y Gasset reflexionaba acerca de la importancia de la memoria, señalando a ésta como rasgo distintivo del ser humano respecto de otros de inteligencia similar como el chimpancé o el orangután¹. Si Nietzsche

¹ ORTEGA Y GASSET, José: *La rebelión de las masas*. Madrid, 1929. (Para el discurso se ha consultado la edición a cargo de Thomas Mermall. Ed. Castalia, 1998). En realidad, la alusión al

definió al hombre superior como el ser “*de la más larga memoria*”, es consecuencia lógica la rotunda afirmación de Ortega:

“Romper la continuidad con el pasado, querer comenzar de nuevo, es aspirar a descender y plagiar al orangután.”

Pero su argumento filosófico no se limita al reconocimiento de una realidad, sino a la reivindicación de la continuidad como “*el derecho fundamental del hombre*”². Aún más, se atreve a proponer un nuevo método que integre el Método de la Razón de Descartes en “*otra razón más radical, que es la razón histórica*”. En clara oposición al racionalismo por lo vanidoso, turbulento e inmaduro de su método revolucionario, Ortega defiende su método con estas palabras:

*“[el método de la continuidad es] el único que puede evitar en la marcha de las cosas humanas ese aspecto patológico que hace de la historia una lucha ilustre y perenne entre los paralíticos y los epilépticos”*³.

Presentaremos aquí a la ciudad como el campo de operaciones, lugar donde esta batalla por la memoria es librada en grado superlativo. Para ello tomaremos el momento de la génesis de la Arquitectura y el Urbanismo modernos durante el período de entreguerras, incluso antes de la conformación del primer CIAM.

Adoptaremos la metáfora de Colin Rowe en su célebre *Collage City*, al presentar dos orientaciones psicológicas y temperamentales: una, pluralista y escandinava, la del zorro, preocupado por una multiplicidad de estímulos, liderada por el arquitecto sueco Erik Gunnar Asplund; y otra, monista y centroeuropea, la del erizo, interesado por la primacía de la idea individual, encabezada por el franco-suizo Le Corbusier. La diferencia fundamental entre ambos, dirá Colin Rowe, es que “*el zorro sabe muchas cosas, pero el erizo sabe una que es muy importante*”⁴.

chimpancé viene de otros artículo anterior titulado “La inteligencia de los chimpancés” (1927), dedicado al psicólogo norteamericano de origen estonio Wolfgang Köhler (1887-1967), autor de *La mentalidad de los chimpancés* y figura señera de la escuela de psicología de la Gestalt. *Op. cit.*, págs. 124-125.

² El propio Ortega cita al francés Dupont-White como primer reivindicador de este derecho humano hacia 1860: “*La continuidad es un derecho del hombre; es un homenaje a todo aquello que le distingue de la bestia.*” (Traducción del autor, a partir de la cita original en francés incluida por Ortega y Gasset en su texto original, *op.cit.* pág. 125).

³ ORTEGA Y GASSET, J. *Op. cit.*, pág. 126.

⁴ Cfr. ROWE, Colin y KOETTER, Fred: *Ciudad Collage*. Colección “GG Reprints”, Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1998 (1981). Al respecto de esta doble metáfora, los autores hacen referencia al libro: BERLIN, Isaiah: *The Hedgehog and the Fox (El erizo y el zorro)*. Londres, 1953. Léase el capítulo “Ciudad de colisión y la política del bricolage” (pág.92, 2ª edición, 1998).

Introduce una componente clave en el discurso al considerar el movimiento de las personas, diseñando un auténtico *promenade architecturale* que justifica muchas de las decisiones morfológicas de su propuesta.

Los espacios vacíos se configuran como sendas peatonales al aire libre entre bloques, o como galería porticada en el lado norte de la avenida Myntgatan (inspirada en la parisina Rue Rivoli), y como patios transitables entre los edificios ministeriales. De hecho, la galería porticada nos lleva a la plaza Mynttorget, y los patios transversales nos acompañan hasta el borde mismo del canal. Y lo hacen ofreciendo una alternativa doble en su recorrido, bien superando las escaleras ceremoniales del extremo alejado de la avenida (que permiten atravesar el cuerpo de remate de cada bloque), bien mediante rampas escalonadas de anchura creciente que se cuelan bajo los edificios como “vía de escape” de los patios para alcanzar el agua⁷.

Este detalle no pasa desapercibido en su plano de situación, donde es patente la moderna disposición de los volúmenes con un esquema próximo al *Zeilenbau* racionalista. Al representar masas y vacíos a nivel de calle, se exageran las discontinuidades abiertas en el espacio urbano. Solo así se comprende que los volúmenes no sigan una misma alineación en sus fachadas al canal; que éstos muestren claramente una independencia volumétrica no sólo entre sí sino también respecto al Palacio del Gobierno (dibujado significativamente como el quinto volumen del alzado al canal); y su escalinata y veranda queden incorporadas en la geometría zigzagueante del paseo junto al canal, dentro el sistema sincopado y articulado del *promenade*.

De lo expuesto hasta aquí, Asplund casi parecería haberse disfrazado de erizo. Pero si ahora tomamos la planta principal, observamos cómo la idea de continuum urbano queda resuelto gracias a las diferentes inflexiones compositivas en cada uno de los rincones del contexto inmediato: la uniformidad de la altura de todos los bloques, la idea de jerarquía decreciente en volumen entre la pieza en cabeza hacia la plaza y el volumen más retirado y de menor altura del Palacio del Gobierno; así como la yuxtaposición volumétrica en prolongación natural de las diversas medianerías del ámbito delimitado para el concurso.

Se podría afirmar que, en 1922, el maestro sueco es un zorro con incipientes (pero

el debate (teórico e instrumental) de la intervención urbanística en el casco histórico de Estocolmo (léase en particular el capítulo titulado “The City as Context”, pags. 85 y ss.).

⁷ Cfr. LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel: *La arquitectura de Gunnar Asplund*. Col. “Arquíthesis” nº 11. Ed. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2002. El autor explica además la relación de este sistema de *promenade* con el posterior proyecto (no ganador) para el Pabellón Sueco de la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París de 1925, manifestando que Asplund siempre dispone varios caminos “alternativos” para recorrer sus edificios (léase el capítulo “Itinerarios”, pags. 129 y ss.).

omnipresentes) espigas de erizo. En el fondo resuena aún el eco de las palabras escritas en su ensayo premonitorio de 1916, titulado “*Peligros arquitectónicos actuales para Estocolmo: los edificios de apartamentos*”:

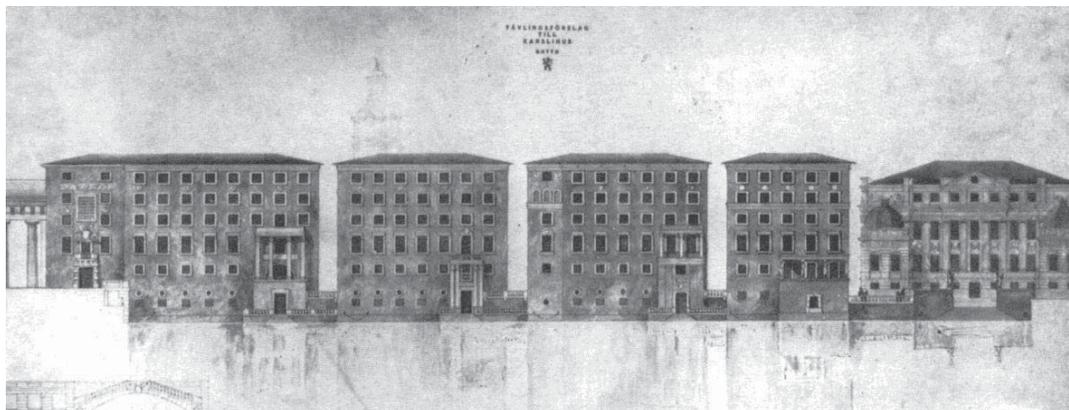


Figura 2. Fachada al mar propuesta por E.G.Asplund para los edificios ministeriales de la Real Chancillería de Estocolmo (1922).

“(…) los edificios privados deben subordinarse a los públicos y adaptarse al entorno. (...) con qué sensatez y naturalidad se levantan los volúmenes adaptándose los unos a los otros, qué belleza y cultura hay, no sólo en los alzados que dan a la calle sino también en los patios (...)”⁸.

LE CORBUSIER: LA VILLE CONTEMPORAINE (1922) Y EL PLAN VOISIN (1925)

Casi al mismo tiempo, pero con un espíritu muy distinto, Le Corbusier exponía en un congreso las virtudes de su reciente *Ville Contemporaine* de 1922. Ya entonces anticipaba que su valor no era meramente teórico, sino que su intención era aplicarlo sobre el vetusto centro histórico de las ciudades, precisamente lo que quiso demostrar con su ambicioso *Plan Voisin* en 1925 para la capital francesa. En términos casi mesiánicos, manifestaba:

“El centro debe ser modificado sobre sí mismo. Se desmorona y se reconstruye con el transcurso de los siglos (...). Nos vemos aquí dirigidos a formular las bases del urbanismo moderno, mediante cuatro postulados brutales, concisos, que respondan con exactitud a los peligros que nos acechan: 1ª, descongestionar el centro de las ciudades (...) 2º, aumentar la densidad del centro de las ciudades (...). 3º, aumentar los medios de circulación (...). 4º, aumentar las superficies plantadas (...).

⁸ Ensayo de Asplund titulado “Peligros arquitectónicos actuales para Estocolmo: los edificios de apartamentos”, publicado en *Teknisk Tidskrift A* (1916), y recogido en: LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel y MORENO MANSILLA, Luis (ed.). *Op.cit.* pág. 31.

*El urbanismo es el sostén de la arquitectura. Una arquitectura nueva, expresada y ya no veleidosa, es inminente. Esperamos un urbanismo detonador.*⁹.

No hay duda de que aquí Le Corbusier se retrata como erizo. La ciudad es leída como un organismo obsoleto en términos estrictamente funcionalistas y, lo que es peor si cabe, incapaz de convocar nueva y buena arquitectura, la que poco después propondrá en su *Vers une architecture* de 1923 y más tarde en sus célebres “*Les 5 points d’une architecture nouvelle*”.

Al insinuarse como el necesario Colbert del París moderno¹⁰, Le Corbusier justifica la reconstrucción del centro histórico parisino sobre sí mismo como la mejor (y, según él, la única) opción desde múltiples puntos de vista (urbanístico, higiénico, arquitectónico, circulatorio, económico, histórico, etc.). Lo interesante para nuestro discurso es comprobar cómo las razones que expone surgen de soluciones desarrolladas a lo largo de la extensa historia de la capital francesa.

Muestra las ventajas de sus bloques *à redent* para procurar espacios abiertos como el enorme patio-jardín del *Palais Royal*. Su gran avenida mejora el eje histórico *Louvre-l’Etoile*, ahora insuficiente pero apropiado para su momento. Pasear por los espacios verdes libres sería como hacerlo por el *Parc Monceau* o bajo la torre *Eiffel*. Los rascacielos de oficinas crearían una “*Cité d’affaires*” en el corazón de París, con unas vistas desde ellos solamente equiparables a las que se tienen desde la torre *Eiffel*.

Pero Le Corbusier no sólo es condescendiente con el pasado histórico de París por servirle de manual operativo para su nueva arquitectura. Eso sería considerar a la ciudad como mera base de datos, inhóspito depósito de la memoria. Para él, la ciudad histórica es digna de ser rescatada por sus arquitecturas emblemáticas, que necesariamente han de estar presentes en el nuevo París que se propone llevar a cabo. Así entendemos que los límites del *Plan Voisin* no afecten al eje histórico desde *l’Etoile* al *Hôtel de Ville*¹¹, ni a la isla de la *cité*, y ni siquiera a las estaciones ferroviarias decimonónicas allí presentes. Es más, aquellas preexistencias históricas valiosas que quedan dentro de los límites del plan son

⁹ Extracto recogido en el artículo publicado bajo el título “La gran ciudad”, publicado por el propio Le Corbusier en la revista *L’Esprit Nouveau*. En él explica que el texto (aquí solo reproducido en parte) es un extracto de una comunicación que él redactó para el Congreso de Urbanismo de Estrasburgo de 1923. Cfr. VILALLONGA, Elena (trad.): *Puerta de hielo. Le Corbusier: L’Esprit Nouveau 1920-1925*. Ellago ediciones. Castellón, 2005.

¹⁰ En la interesantísima descripción que hace del Plan Voisin en su *Oeuvre Complete* (Vol.1, 1910-29), dice que es indispensable “(...) un hombre con poderes discrecionales, un Colbert. ¡Se necesita un Colbert!”.

¹¹ En el pie de foto que acompaña al plano urbano en el que se dibuja el *Plan Voisin* sobre el plano histórico de París (publicado en su *Oeuvre Complete*, vol.1), Le Corbusier escribe: “*Todos los edificios antiguos son conservados. El pasado histórico de París (de l’Etoile al Hôtel de Ville) está fuera del plan*” (traducción del autor).

rescatadas del “bombardeo ideológico corbusieriano”. Y no sólo eso, pues el diseño del viario se amolda a la ubicación real de insignes piezas (la iglesia de la *Madeleine*, la *Place Vendôme* y el *Palais Royal*, entre otros), deformando su malla cartesiana con sutiles desviaciones diagonales, dando continuidad a avenidas existentes (como el *boulevard Sebastopol*), o quebrando a voluntad los bloques *à redent* en torno a cada “superviviente” arquitectónico.



Figura 3. Maqueta del Plan Voisin (1925) para el centro de París proyectado por Le Corbusier.

ASPLUND Y EL FUNCIONALISMO NÓRDICO

Históricamente se asume que Asplund cayó preso en las redes corbusierianas a finales de los años 20. Es incuestionable la alusión del sueco al franco-suizo en 1924 con su propuesta de Pabellón Sueco para la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París, a celebrar al año siguiente. La propuesta fue presentada bajo el lema “Vers le Seine”, en clara alusión al célebre texto de Le Corbusier *Vers une architecture* de reciente publicación. No solo palabras sino hechos arquitectónicos lo ponían en directa relación con él, pues el pabellón escondía tras un lenguaje epidérmicamente clasicista, algunos de los “5 puntos de la nueva arquitectura” que, por entonces, ni siquiera habían sido enunciados: la elevación del edificio sobre *pilotis*, el *promenade architecturale* que desembocaba en un balcón con vistas al Sena (quién sabe si el anticipo de la ventana del ático de la *ville*

Saboie), y una libertad en planta y sección inusitadas, mostraban su proximidad a las doctrinas corbusierianas.

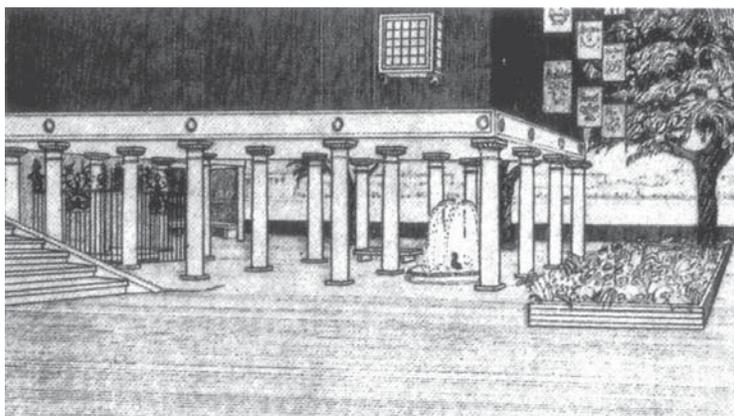


Figura 4. Perspectiva exterior del concurso para el Pabellón de Suecia de la Exposición Internacional de Artes Decorativas, según propuesta de Asplund de 1924.

Desde entonces, Asplund empezaría una carrera por acercar las conquistas de las vanguardias centroeuropeas al entorno nórdico, muestra del cual sería el lenguaje del Funcionalismo desplegado en la Exposición de Estocolmo de 1930, el manifiesto *Acceptera* compartido con otros colegas nórdicos, y el explícito reconocimiento de la modernidad de las propuestas urbanísticas de Le Corbusier en su ensayo “*Nuestro concepto arquitectónico del espacio*” de 1931¹².

Si para Asplund la Exposición de Estocolmo de 1930 pudo ser casi la “excepción racionalista” en su trayectoria¹³, la coetánea Villa Errazuris de Le Corbusier debería ser interpretada como la “excepción no-racionalista”. Paradójicamente, este aparente intercambio de posturas lleva a un punto de convergencia máxima: la referencia directa y explícita que ambos maestros hacen a la casa japonesa.

En la publicación de la chilena Villa Errazuris en su *Oeuvre Complete*, Le Corbusier no se

¹² Artículo publicado por Asplund en la revista *Byggmästaren* en 1931, y recogido en: LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel y MORENO MANSILLA, Luis (ed.). *Op.cit.* pág. 170 y ss. En el mismo Asplund llega a escribir que “*Le Corbusier es el pionero, el teórico que aclara nuestros conceptos*”. Acompañando al texto, incluye ilustraciones del *Plan Voisin*, del barrio bordelés de Pessac e incluso croquis de conferencias trazados por Le Corbusier, reconociendo así su profunda admiración hacia el maestro franco-suizo.

¹³ Se ha dicho siempre que el Funcionalismo de Asplund en esta obra no sigue los dictados estrictos de las experiencias centroeuropeas. Es más, pese a su fugaz proselitismo corbusieriano, “*ninguno de los cinco puntos de la arquitectura lecorbusieriana se hace patente en Estocolmo de una forma estricta*”. Cfr. FRAMPTON, Kenneth: “Estocolmo 1930. Asplund y la herencia de los *funkis*”. Ensayo publicado en: CALDENBY, Claes y HUTLIN, Olof (ed.): *Asplund*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1997 (1988).

limita a presentar la planimetría de la casa, sino que muestra varias fotografías de una villa cerca de Tokyo diseñada por Raymond en 1933, e incluso llega a redibujar y acotar la sección de la pieza principal.

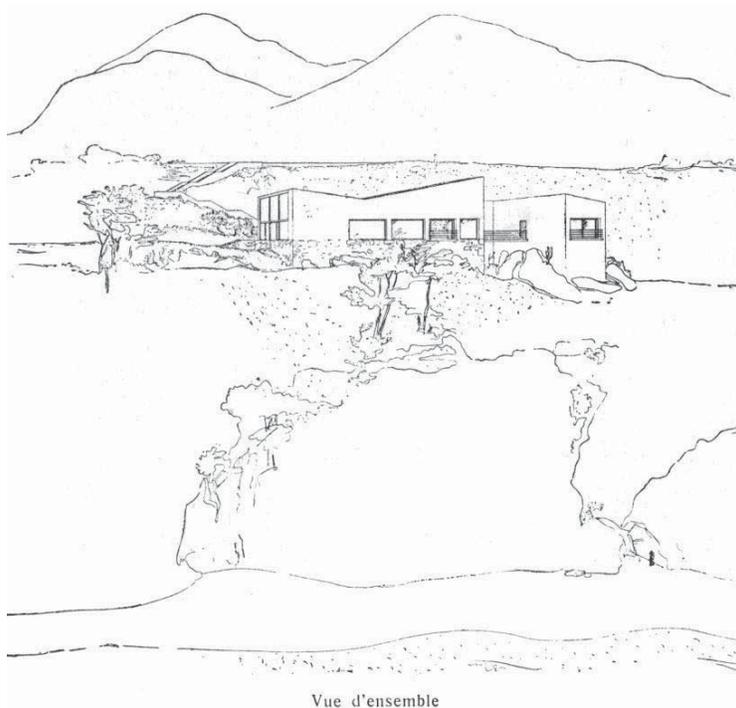


Figura 5. Perspectiva del proyecto de Le Corbusier para la villa Errazuriz en Chile (1930).

Le Corbusier presta una atención muy esmerada al lugar, al punto que es la primera obra publicada en su *Oeuvre Complete* en la que representa el entorno natural en sus alzados y planta de situación (ubicada “*al borde del Océano Pacífico*” según reza su texto publicado). Incluso la única perspectiva exterior del proyecto sirve para mostrar que la arquitectura se asienta con naturalidad, sin estridencias. Las líneas diagonales que hasta entonces surgían en el corazón circulatorio de sus casas (recordemos la rampa de la *Ville Savoie*¹⁴), ahora configuran el perfil de su volumen, casi haciéndose eco del perfil montañoso que tiene a sus espaldas en la perspectiva. Y los materiales, hasta entonces apenas esbozados en sus alzados o vistas, son obstinadamente representados en todos los dibujos del proyecto

¹⁴ Resulta muy sorprendente encontrarse a la Villa Errazuriz a continuación de la Villa Saboya en su *Oeuvre Complete* (vol.2, 1929-34). Pese a sus notables diferencias, la rampa de Poissy es un perfecto *promenade architecturale* que, viniendo del exterior, nos conduce por el interior de la casa hasta devolvemos al exterior (en su *toit-jardin*). En Chile, la rampa conecta el nivel elevado de la carretera de acceso con el del interior de la vivienda (donde su geometría exterior zigzagueante es rectificadas al circular interiormente entre crujeas paralelas). Y, aunque sin formalización geométrica, la perspectiva de conjunto nos muestra un camino serpenteante que continua ese *promenade* hasta la orilla del mar.

chileno. De hecho, el propio texto es muy aclaratorio al respecto: “*La rusticidad de los materiales no es de ninguna manera una traba a la manifestación de un plan claro y una estética moderna*”.

Mientras Le Corbusier parece encontrar nuevas vías expresivas en la construcción rústica de la casa japonesa, Asplund ve en ella al símbolo de la construcción moderna por su ligereza y flexibilidad espacial, representando así la idea de espacio contemporáneo que adoptaba las hipótesis de Oswald Spengler en *La Decadencia de Occidente*: el “espacio infinito”.



Figura 6. Perspectiva del proyecto de Asplund para un grupo residencial en el Norr Mälarstrand de Estocolmo (1931-32).

Quizá el lugar común, síntesis de la dialéctica que se ha presentado hasta aquí, sea el proyecto no construido que realiza Asplund para un grupo residencial en el Norr Mälarstrand de Estocolmo, entre 1931 y 1932. Diseña unos bloques residenciales al modo de los *Zeilenbau* racionalistas, pero en el que la amable topografía abombada de la isla es considerada en el perfil del conjunto: los bloques acentúan con su cornisa el suave desnivel del terreno en pendiente, pues el número de plantas decrece conforme la hilera se aproxima al mar. El racionalismo se deforma con sutilezas en función de la posición ocupada por cada bloque dentro de la hilera, siendo especialmente brillante en el estudio de la relación interior-exterior a través del diseño de los balcones, terrazas y solarium de las diferentes

viviendas.

Poco después, Le Corbusier, como parte de su ruta internacional en la divulgación de su modelo urbano de la *Ville Radieuse*, propone una intervención en Estocolmo para el distrito céntrico del Norrmaalm. Los enormes bloques *à redent* se retuercen a ambos lados de una gran avenida central, resolviendo las piezas con una línea de cornisa común, ignorando por completo el relieve de la isla. Esa única línea de horizonte anula por completo el bellissimo paisaje de islas y suaves colinas de la capital sueca, y solo podemos encontrar alguna justificación en su enfoque hacia un concepto más universal de ciudad, pues al mismo tiempo iba elaborando propuestas urbanas para ciudades tan dispares como Amberes, Ginebra, Barcelona, Montevideo, Río de Janeiro, Buenos Aires o Argel, entre otras.

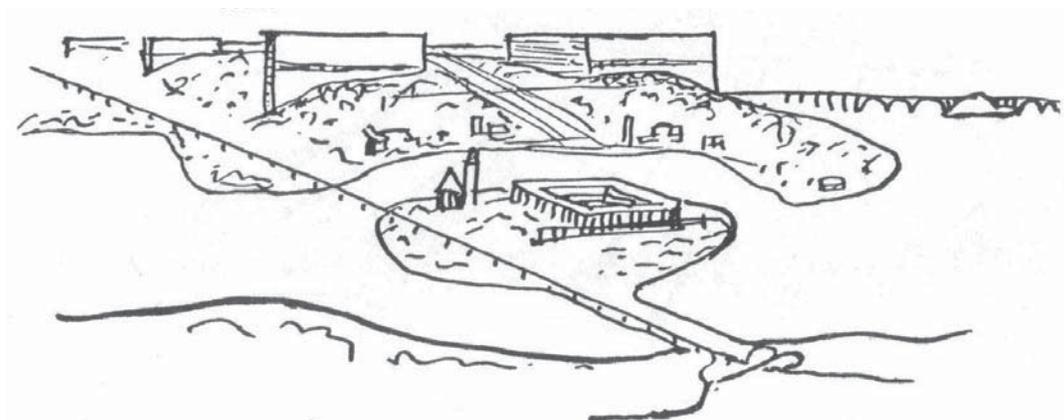


Figura 7. Boceto en perspectiva de Le Corbusier para la ordenación urbana del Norrmaalm de Estocolmo (1933).

Unas palabras muy certeras que Asplund escribió en 1931, servirán como conclusión a todo lo anteriormente expuesto en relación a la idea integral de ciudad:

“(…) creo que hay una coincidencia, una unidad entre todas estas ideas, en torno a nuestro moderno concepto del espacio, de la imagen de la ciudad y de los objetos que nos rodean dentro de las ideas de la ciudad abierta, de la forma disuelta del espacio, de las demandas de luz, aire y movimiento, en la transferencia de nuestro interés, desde el muro arquitectónico como objetivo final hasta el interés por la vida que transcurre delante de él, y desde la forma espacial en sí misma hasta su manera de funcionar.”¹⁵

¹⁵ Cfr. LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel y MORENO MANSILLA, Luis (ed.). *Op.cit.* pág. 184.

Bibliografía

- BLUNDELL JONES, Peter: *Gunnar Asplund*. Phaidon Press Limited. Londres, 2006.
- CALDENBY, Claes y HUTLIN, Olof (ed.): *Asplund*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1997 (1988).
- LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel: *La arquitectura de Gunnar Asplund*. Col. "Arquíthesis" nº 11. Ed. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2002.
- LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel y MORENO MANSILLA, Luis (ed.): *Erik Gunnar Asplund. Escritos 1906/1940. Cuaderno de viaje 1913*. Colección "Biblioteca de Arquitectura". El Croquis Editorial. El Escorial, 2002.
- ROWE, Colin y KOETTER, Fred: *Ciudad Collage*. Colección "GG Reprints", Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1998 (título original: *Collage City*, 1981).
- ORTEGA Y GASSET, José: *La rebelión de las masas*. Madrid, 1929. (Para el presente texto se ha consultado la edición a cargo de Thomas Mermall. Ed. Castalia, 1998).
- VILALLONGA, Elena (trad.): *Puerta de hielo. Le Corbusier: L'Esprit Nouveau 1920-1925*. Ellago ediciones. Castellón, 2005.

Créditos Fotográficos

Fig.1 (izq.): LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel y MORENO MANSILLA, Luis (ed.): *Erik Gunnar Asplund. Escritos 1906/1940. Cuaderno de viaje 1913*. Colección "Biblioteca de Arquitectura". El Croquis Editorial. El Escorial, 2002.

Fig.1 (dcha.), **Fig.2**, **Fig.6**: Museo de Arquitectura de Estocolmo (Suecia).

Fig.3, **Fig.5**, **Fig.7**: Fondation Le Corbusier (publicado en su *Œuvre Complete*, vol.1 y vol.2).

RODRIGO ALMONACID CANSECO. Licenciado en Arquitectura por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Valladolid (1999), distinguido con el Premio Extraordinario Fin de Carrera en la promoción 1998-99. Profesor del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la E.T.S de Arquitectura de la Universidad de Valladolid desde 2004 hasta la actualidad. Actualmente terminando la Tesis Doctoral acerca de la obra del arquitecto danés Arne Jacobsen. Dirige su propio estudio de Arquitectura desde el año 2000, distinguido con premios en concursos de proyectos de ámbito nacional e internacional, siendo publicados sus proyectos en revistas de arquitectura españolas. Ha publicado estudios críticos sobre arquitectura moderna y contemporánea, como reflexión acerca de la vigencia de las vanguardias en la actualidad. En particular, recientemente ha desarrollado investigaciones en la obra de Mies van der Rohe, Le Corbusier, E.G.Asplund, Arne Jacobsen, Herzog & de Meuron, Joao Alvaro Rocha y A. Campo Baeza.

LA IGLESIA DE FIRMINY Y LA MACHINE À ÉMOUVOIR DE LE CORBUSIER

Eusebio Alonso García

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid, España

Abstract

The revolutionary concept of machine à habiter (the machine for living in) is complemented by the need for communicating and coexists with the machine à émouvoir (the affecting machine). Le Corbusier borrows traditional shapes, abstracts them, decomposes them, and remodels their formal and functional relations; he creates a striking and innovative architecture where evocative messages underlie.

Firminy Church is a good example of the use of these mechanisms and of the moving effectiveness of the machine appropriations brought about by Le Corbusier.

We identify recognizable shapes, their dismantling, their relocation and their deliberate remodeling; the anamorphosis is created, a new vision is offered, maintaining its evocative power and its recognizable quality.

The architect undertakes a tough and radical alteration of the original syntax of these shapes as a mechanism to elide traditional languages.

The shape of the church evokes a recognizable iconography, a dome without drum that, outside, stands on a quadrangular stylobate that forms the ground floor and holds the support services and spaces. The formal articulation is outlined by placing the icon of the dome on the functional and domestic stylobate. Concrete transforms the construction into an origami exercise; the truncated cone abstracts traditional shapes and manages the anamorphosis of the square base into a three-dimensional volume generated by the folded concrete surface.

Inside, and unlike tradition, the space is not crowned by the dome; the dome is itself the space: it rises directly from the ground and holds the pews. This new floor is reached from the exterior ramp and through a separate access from the lower body. Two separate shapes, the dome and the stylobate, with their own access; two buildings on top of each other, each meeting a part of the program, each with a distinct functional and iconological condition.

La iglesia de Firminy corona una larga lista de proyectos y edificios de tema religioso y recoge algunas de sus experiencias que, ahora, sólo mencionaremos: Le Tremblay (1929): una rampa exterior accede al volumen vertical; la iglesia excavada en la montaña de la Sainte Baume (1948): la evocación del espacio excavado y la forma plástica; Ronchamp (1950-55): espacio críptico y evocador, la forma como resultado de un proceso altamente sensible, cuyas reglas no resultan obvias; el Convento de la Tourette (1956): la

superposición del programa en vertical, Firminy (1961-63). Sin embargo, este proyecto quedó inconcluso a su muerte, en 2003 apenas estaba ejecutado parte del zócalo inferior y la iglesia ha sido recientemente concluida.

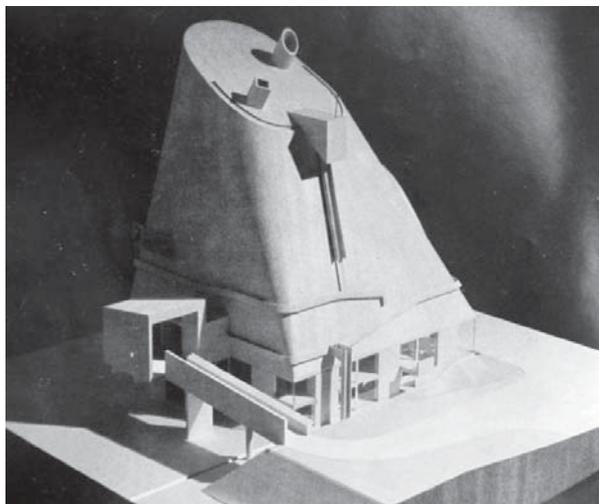


Figura 1. Iglesia de Firminy, Maqueta, octubre 1970. Taller de José Oubrière. Publicado en Anthony Eardley, 1981. FLC.

Machine à habiter y machine à emouvoir

La *machine à habiter* anticipa, desde los primeros trabajos de LC, la condición existencial del habitar, pensar, construir heideggeriano, cuya publicación coincidirá con la construcción de Ronchamp.

La concepción revolucionaria de la *machine à habiter* se complementa con la necesidad comunicadora y convive con la *machine à émouvoir*. LC se apropia de formas de la tradición, las abstrae, las descompone, recompone sus relaciones formales y funcionales; crea una arquitectura sorprendente y novedosa pero subyacen mensajes evocadores.

La iglesia de Firminy es un buen ejemplo del uso de estos mecanismos y de la eficacia conmovedora de las maquinicas apropiaciones que opera LC.

Identificamos formas reconocidas, su desmontaje, deslocalización y recomposición intencionada; se provoca la anamorfosis, se oferta una nueva visión, manteniendo su poder evocador y su cualidad reconocible.

El arquitecto acomete una dura y radical alteración de la sintaxis original de esas formas como mecanismo para elidir los lenguajes tradicionales:

La forma de la iglesia remite a una iconografía reconocida, una cúpula sin tambor que,

exteriormente, se levanta sobre un estilóbato cuadrangular que conforma el piso inferior y que contiene el programa de servicios y espacios auxiliares. La articulación formal se sustancia colocando el icono de la cúpula sobre el estilóbato funcional y doméstico. El hormigón permiten transformar la construcción en un ejercicio de papiroflexia; la forma troncocónica abstrae las formas de la tradición y gestiona la anamorfosis de la planta cuadrada al volumen tridimensional generado por el pliegue del plano de hormigón.

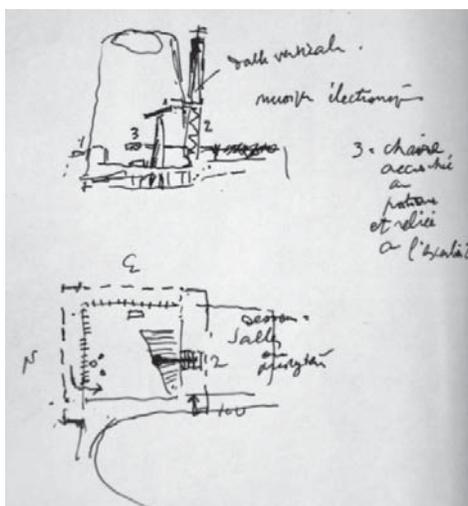


Figura 2. Iglesia de Firminy. Croquis de Le Corbusier, con fecha de 14/6/61 (fragmento). Publicados en Anthony Eardley, 1981 y publicados por primera vez por Le Corbusier en 1964. FLC.

Interiormente y a diferencia de la tradición, la cúpula no corona el espacio; es ella misma el espacio: arranca directamente del suelo y alberga el graderío. Ese nuevo suelo al que se llega desde la rampa exterior y a través de un acceso independiente del cuerpo inferior. Dos formas independientes, cúpula y estilóbato, con sus propios accesos; dos edificios superpuestos, cada uno de los cuales atiende a una parte del programa y cada uno con una condición funcional e iconológica diferenciada.

Habitar, pensar, construir

Una imagen novedosa y sorprendente y, sin embargo, todo está allí conforme a las reglas de la liturgia: La puerta enfrentada y perfectamente alineada con el altar, retomando un esquema que, a diferencia de Ronchamp y La Tourette, sí había dibujado en la temprana iglesia de Le Tremblay (1929); El ámbón; El altar, foco del espacio y centro orgánico sobre el que evoluciona el proyecto, anclado a la tierra como manda la tradición aunque para ello, como se dibuja fielmente en las secciones, tenga que convertirse, finalmente, en un pilar

que atraviesa las dos plantas inferiores; la entrada bajo el sotacoro; La capilla del sacramento, reivindicando a lo largo de la evolución del proyecto un lugar propio dentro del espacio de la iglesia; la conexión con la sacristía.

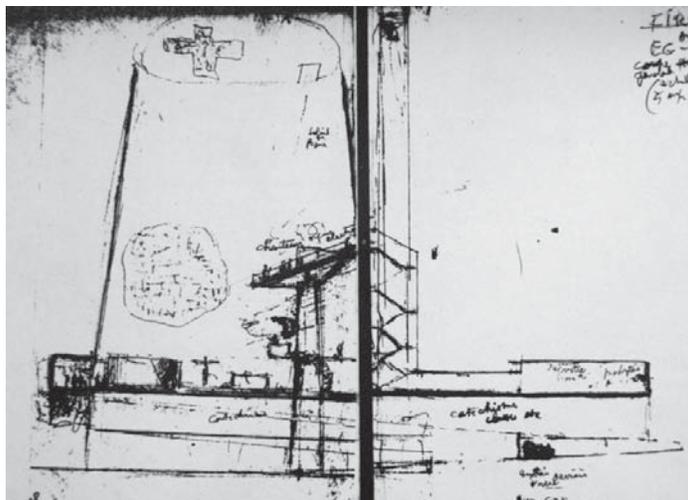


Figura 3. Iglesia de Firminy. Primera entrega de 1961. Sección norte-sur: nº 5758. FLC 16608. Fragmento.

Ello se logra con una sabia y rigurosa interpretación del programa litúrgico, fruto del paciente proceso dialéctico con el Padre Cocagnac y la Asociación Parroquial entre 1961 y 1963 que dio como resultado cuatro fases principales en la evolución del proyecto:

Junio 1961: El programa propuesto se organiza en dos superficies anejas de planta cuadrada: las salas de reuniones ocupan todo el primer nivel; en el segundo, la vivienda ocupa el área sur y la nave, el área norte. Como en Ronchamp, el acceso se efectúa de forma lateral y, en este caso se enfrenta a la plataforma elevada que configura, como un gran hongo, el coro; en el exterior y en línea, el campanario.

Junio 1962: LC modifica las superficies del proyecto, superpone todos los usos en la misma vertical y conforma un volumen rotundo que articula los tres niveles: en el primero distribuye 6 salas de catequesis y la gran sala de reuniones; en el segundo, la capilla de invierno, la sacristía y la vivienda del párroco; en el tercero la nave de la iglesia. Entrada y puerta establecen aquí una relación más directa. Altar Mayor y Altar del Santo Sacramento no comparten el mismo espacio; un hueco circular, donde se hunde el pilar que soporta el coro, los conecta espacialmente.

Diciembre 1962: Llegan los avances más singulares: el suelo interior en espiral, resolver la desconexión entre la capilla del santísimo y la nave principal, así como la insuficiente capacidad de plazas, problemas reseñados por la Asociación Parroquial. El helicoide es la

forma que le permite sintetizar dos áreas funcionales en un mismo espacio con una clara diferenciación perceptiva y una conexión visual absoluta. Tras un ascenso por la exigua rampa, los feligreses se sitúan en el eje este-oeste, perfectamente alineados con el altar, con la cabecera a oriente.

Diciembre 1963: el proyecto definitivo recoge el graderío como volumen dentro de la propia cúpula: dos zonas separan por el paso hacia el altar y unidas por un peto continuo que enlaza con el diedro que delimita y acoge el altar secundario. La estratificación queda zanjada: las actividades laicas en los dos niveles inferiores y el lugar sagrado de culto en los superiores. La definición del presbiterio ha sido debatida profundamente con el padre Cocagnac. En él se encuentran todos y cada uno de los elementos necesarios: altar, ambón, coro, cruz, credencia, conexión con la sacristía.

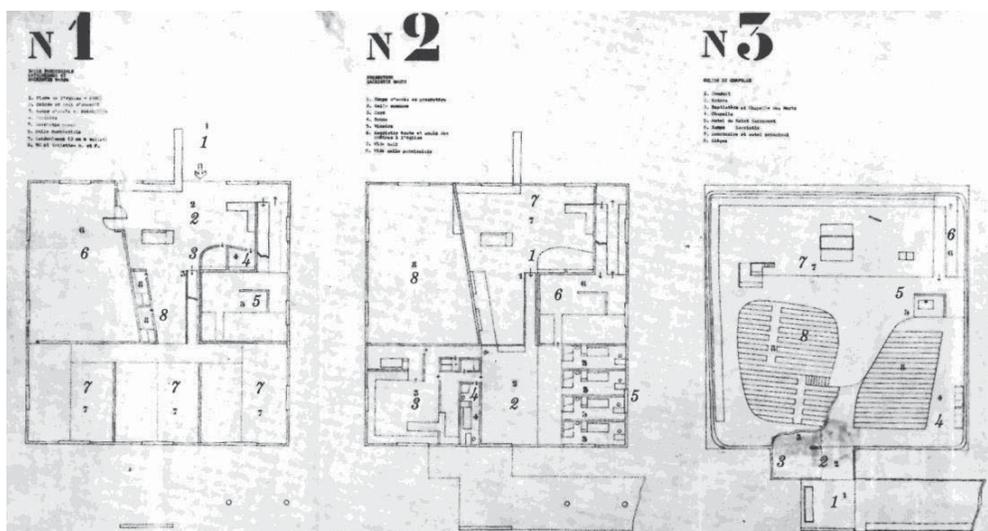


Figura 4. Iglesia de Firminy. Cuarta entrega de 1963. Niveles 1, 2 y 3, nº 6103. FLC 16530. Fragmento.

La potente inclinación de los muros actúa como concha acústica; solo el muro de poniente, el de entrada, es vertical.

Las luces: la constelación sobre el muro del altar mayor, el cañón de poniente, los lucernarios cenitales las perforaciones ocultas al exterior por el desarrollo del gran canalón perimetral.

Contingencia y proceso

La lógica formal de la iglesia de Firminy está próxima a la condición contingente y procesual

de Ronchamp y otros proyectos de LC de los últimos 15 años donde la poética personal prevalece sobre la aplicación de reglas generalizadas. Ya no es tan fácil individualizar los volúmenes platónicos que el arquitecto descubrió en la Roma clásica; estos han sufrido a lo largo del proceso de proyecto una transformación. El propio arquitecto reconoce en esos últimos años el carácter biológico de su arquitectura. Su complejidad y sus anamorfosis le acercan a los procesos formales de arquitectos barrocos como Borromini o a la evolución formativa de los organismos biológicos que nos enseñó D'Arcy Thompson por primera vez en 1917 y que volvió a publicar en 1942.

La producción formal se complejiza; los volúmenes platónicos que LC descubrió en la arquitectura clásica ya no resultan fácilmente identificables; la geometría regula la autotransformación que acontece entre niveles, estratos o campos diversos. El proyecto resulta más contingente y la poética personal prevalece sobre reglas generalizadas.

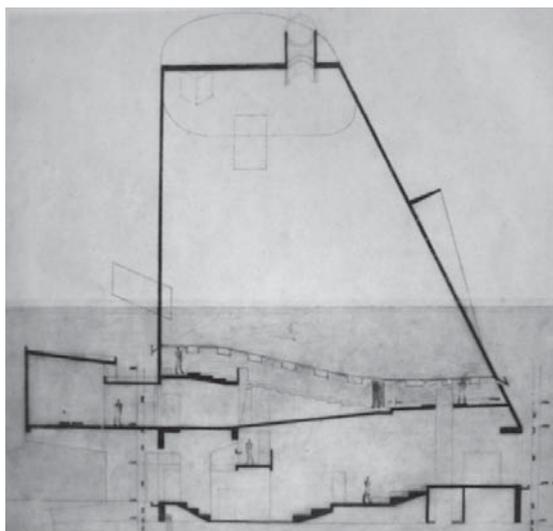


Figura 5. Iglesia de Firminy. Taller de José Oubrierie. 31 de enero de 1974. Sección este-oeste, nº 712. FLC. Fragmento.

Este proceso de la generación de la forma se abre a la contingencia que deriva del rigor analítico que recoge las exigencias del programa litúrgico. La adecuación de los diferentes usos y sus reuniones con el padre Cocagnac activan el proyecto de modo significativo en tres episodios fundamentales:

- La agrupación en vertical de todo el programa de usos.

En la primera propuesta de 1961, la base que servía de apoyo al incipiente volumen helicoidal era casi el doble. En 1962, al hacer coincidir el desarrollo de la planta de los diferentes niveles activa algunos de los mecanismos claves de la *machine à emouvoir*:

surge una imagen novedosa, desconcertante, en la que identificamos signos reconocibles que facilitan su comunicabilidad pero cuyos diferentes carácter e imagen los transforman en acontecimiento: Una cúpula peculiar que descansa sobre un estilóbato ligero y transparente y una rampa ascensional que nos lleva hasta la base de la cúpula, que es por donde se accede al espacio sagrado; al entrar descubrimos que la cúpula no corona el espacio, como sucede en las formas de la tradición, sino que vamos a habitar en la propia cúpula, como en aquella fotografía de un obrero ubicado en el interior de la cubierta de Ronchamp.

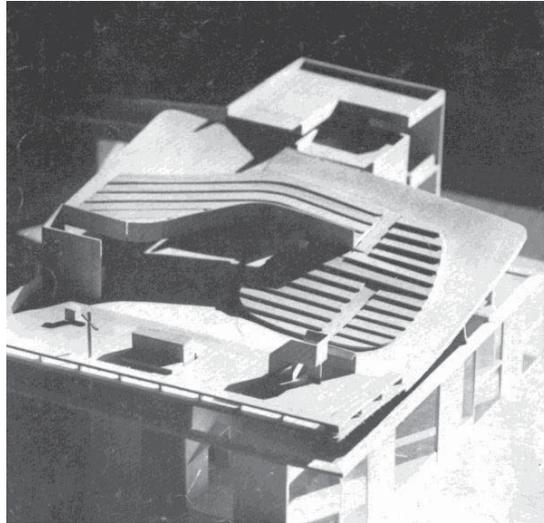


Figura 6. Iglesia de Firminy. Taller de José Oubrière. Julio/Septiembre 1979. Maqueta del interior con la solución definitiva de los bancos. FLC.

La superposición de usos establecida, la permanente reorganización de los mismos y de sus relaciones internas que lleva acabo en las diferentes fases van depurando el deseo formal.

- La transformación del graderío.

En la tercera propuesta de Diciembre de 1962, los bancos formalizan un nuevo nivel, se despegan del suelo, se convierten en volumen y topografía que articulan la solución de diversos problemas: la convivencia del espacio principal de la nave y el secundario de la capilla del Sacramento, hasta entonces relegada a la planta inferior; la sutil jerarquía entre bancos y coro; la continuidad formal entre el antepecho de este y los muros de la capilla; la solución de acceso bajo el coro.

El graderío surge como un hallazgo eficaz que permite diferenciar ámbitos y funciones diversas que habitan todas bajo el techo común de la cúpula, a cuya intensidad formal

incorpora la diversificación de juegos de luz: cañones de formas orientaciones diferentes, dibujos estelares en el muros, recorrido perimetral.

- La lógica formal de la anamorfosis que permite la transición geométrica del cuadrado al círculo cenital desvela la oportunidad de algunas decisiones: la desaparición de la torre del campanario y la presencia suspendida de este en la cúspide; la significación formal de los cañones de luz, el subrayado de la caída de aguas.

Todo ello hace de este edificio un magnífico ejemplo en el que luces y formas del pasado se nos presentan bajo una nueva mirada.

Bibliografía

EARDLEY, Anthony y otros, 1981 – *Le Corbusier's Firminy Church*, NY: IAUS, Rizzoli International.

TERESA Trillo, Enrique de, 2009 – *Tránsitos de la forma*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

BURRIEL Bielza, Luis, 2010 – “El altar y la puerta en la iglesia parroquial de Saint-Pierre de Firminy-Vert”, *RA* nº 12, junio 2010, Universidad de Navarra.

EUSEBIO ALONSO GARCÍA. (Valladolid, 1957). Es arquitecto (ETSA de Valladolid, 1984), profesor titular de Proyectos Arquitectónicos, docente desde 1988. Becario del MEC (1988-92). Becario de la Academia de España en Roma (1990-91). Doctor arquitecto (ETSAV 2001, sobresaliente cum laude). Finalista del IV Premio Arquithesis (2003). Premio Extraordinario de Doctorado de la ETSA de la Universidad de Valladolid, 2002-2003 por su trabajo San Carlino: la máquina geométrica de Borromini. Miembro del Tribunal del PFC en la ETSAV (Valladolid, 2002-08). Profesor del Programa de Doctorado y del Máster de Investigación en Arquitectura de la ETS de Valladolid, en la que actualmente es subdirector. Es autor de: *San Carlino: la máquina geométrica de Borromini* (2003, ISBN 84-8448-243-X, prólogo de Paolo Portoghesi), Primer Premio del V Premio de Arquitectura de Castilla y León (2004), Accésit I Edición Premios de Arquitectura ARQANO (2008); Mario Ridolfi, *arquitectura, contingencia y proceso* (2007, ISBN 978-848448-421-9) y otros textos y artículos sobre, Alvaro Siza, Marcel Breuer, Fisac.

REVISITAÇÕES, CITAÇÕES E APROPRIAÇÕES

Da proximidade entre Arte e Arquitectura

Margarida Brito Alves

Instituto de História da Arte, FCSH - Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Abstract

Although the proximity between art and architecture can be identified all along 20th century art by the work of a very significant number of authors, it is mainly in the second half of this period, and particularly in the scope of the dynamics that were created by the second avant-gardes, that we can recognize a determined convergence between the fields traditionally established by these disciplines.

More than parallelisms, synchronizations or tangencies, it is by then that we can distinguish a process of spatialization in the arts, that, throughout strategies of revisitation, quotation or even appropriation, creates a contact zone in which is explored a formal lexicon that clearly takes architecture as a core reference.

«No meu bloco cresce-se com haxe e betão. À noite no meu bloco, as ruas ficam vazias. No meu bloco correm os negócios que ninguém vê. No meu bloco as luzes azuis provocam adrenalina. No meu bloco contam as regras que nós próprios impomos. Se não fores daqui é garantido que és assaltado. Nós vivemos no escuro à procura da luz. Somos borboletas nocturnas. No meu bloco falamos o nosso próprio calão. No meu bloco somos um só. E não precisamos de cores ou símbolos para nos reconhecermos. No meu bloco, os rapazes são como a minha segunda família. Meu bloco, minha zona, minha casa, meu tempo!».

Estas são algumas das frases do alemão Azad, que se podem ouvir no rap “Mein Block” que acompanha *Berliner Ghettos*, um vídeo que cruza imagens de distúrbios e violência urbana, com imagens actuais de alguns dos quarteirões de habitação que, seguindo critérios da arquitectura moderna, foram edificados em Berlim – e entre os quais se conta a Unidade de Habitação de Le Corbusier, construída em 1959 nessa cidade.

Berliner Ghettos é um dos vídeos disponíveis online, num website lançado em 2008, mas em constante actualização, no qual, a partir de um mapa que oferece diferentes opções de cidades, é apresentada uma selecção de mais de 100 filmes registados pelos próprios habitantes de diversos complexos de habitação modernistas edificados na Europa e em África, e que revelam como esses edifícios resistiram, ou não, ao tempo.

É assim proposta uma renovada leitura sobre essas arquitecturas que, numa perspectiva actualizada, expõe as consequências do impacto social que tiveram e as transformações na cidade que implicaram.

Mais do que um projecto documental, esta plataforma digital consiste numa proposta artística que revisita criticamente o legado arquitectónico modernista, reactivando-o enquanto matéria passível de apropriação para novas abordagens criativas.

Labor K3000, um colectivo sediado em Zurique, que se define como uma união temporária de diferentes produtores culturais, e que reúne músicos, artistas, designers gráficos, jornalistas, curadores ou críticos, foi o grupo que desenvolveu este projecto – o qual designou como *this-was-tomorrow.net*.

Estabelecendo um irónico contraste, e sugerindo o defraudamento de um certo optimismo, o título remete de imediato para a conhecida exposição *This is Tomorrow*, organizada em 1956 na Whitechapel Art Gallery, em Londres, pelo Independent Group – um colectivo que era também constituído por membros vindos de diferentes áreas, destacando-se o casal de arquitectos Alison & Peter Smithson, os críticos Lawrence Alloway e Reyner Banham, ou os artistas Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi e William Turnbull.

Rebatendo a tendência formalista que voltara a emergir durante a década de 40, *This is Tomorrow* procurava estabelecer uma perspectiva multidisciplinar, tendo sido “dedicada às possibilidades de colaboração entre arquitectos, pintores e escultores”, e nela foi apresentado o trabalho de vários grupos de autores que, de acordo com a introdução do catálogo da exposição, tinham por traço comum “a suspensão da suposta pureza das suas respectivas especialidades” (Alloway, 1956).

A vontade de superação dos tradicionais limites impostos entre as diferentes categorias artísticas, e a definição de trânsitos entre arte e arquitectura em particular, não era contudo propriamente uma novidade nesse momento, na medida em que, desde as primeiras décadas do século XX e no contexto das designadas primeiras vanguardas, se vinha a configurar um processo transgressivo que revelava claros paralelismos, convergências, sincronias ou tangências entre essas duas áreas – como nos mostram exemplos tão diversos quanto a forte inspiração urbana das pinturas produzidas por diversos dos futuristas; a relação do Neo-Plasticismo dos arquitectos holandeses Gerrit Rietveld e J. J. Pieter Oud com a pintura de Piet Mondrian; a tradução das geometrias puras do Suprematismo na obra do arquitecto russo Konstantin Melnikov; as explorações de vocação tridimensional de Lissitzky e de Gustav Klutskis no quadro do construtivismo russo; a muito referenciada influência do Cubismo na arquitectura de Le Corbusier; ou ainda todo o

programa definido por Walter Gropius na Bauhaus, entre 1919 e 1928, que procurava funcionar como uma interligação da arquitectura com a arte e com o design industrial.

As dinâmicas do pós-guerra surgem portanto na sequência de uma linhagem que vem de trás, embora seja de facto da década de 1950 em diante que começa a definir-se uma mais consequente zona de contacto entre arte e arquitectura, e na qual é identificável não apenas uma mútua influência e cumplicidade, mas a partilha de todo um léxico tectónico ou construtivo.

Com efeito, em articulação com as revisões do modernismo que começavam a divisar-se, é desde então que, de um modo mais determinado, a produção artística absorve as mais variadas influências de disciplinas que lhe são adjacentes, e é nesse contexto que a arquitectura – que de resto sempre esteve ligada a diferentes áreas – se destacou como uma fortíssima referência.

Num panorama marcado pelos deslizamentos entre categorias, e dada a sua condição inerentemente tridimensional, importa ter em especial conta as transformações operadas no conceito de escultura, que, desde o início do século, se vinha gradualmente a afastar de um modelo autónomo, narrativo, figurativo e celebrativo, em favor de um processo de espacialização, no qual a prática de “construir” se sobrepôs à de moldar ou de esculpir – chegando a atingir um ponto de transgressão que levaria Rosalind Krauss, em 1979, num muito citado texto, a insistir numa extemporânea definição para a escultura, propondo-a como “um campo expandido”, no qual a arquitectura surgia como um dos vectores de contenção desse mesmo campo.

Como era suficientemente evidente no final da década de 1970, a arquitectura tornara-se de facto num modelo para as artes, o que aliás, numa fase anterior, era já em certa parte evidente nas propostas do Minimalismo dos anos 1960 – nas quais a arquitectura, e em particular a linguagem da arquitectura moderna, se tornara numa óbvia referência, não apenas pela escala humana que essas peças assumiam, mas também pela simplificação e geometrização formal de que partiam, pela utilização de materiais industriais ou pelo próprio carácter projectual e modular em que se baseavam. É, de resto, sobejamente conhecido o modo como artistas tais como Donald Judd, Dan Flavin, Sol Lewitt, ou Carl Andre incorporaram no seu trabalho uma dimensão arquitectónica, tendo desenvolvido propostas que davam especial atenção às questões relacionadas com o espaço, e que se inscreviam num intervalo de sobreposição entre arte e arquitectura.

Mas foi sobretudo a geração dita pós-minimalista que explorou directamente esse filão. Com efeito, vindos na esteira do Minimalismo, mas avançando para outras vias, ainda no

final da década de 1960 surgiram novos artistas que desenvolveram uma produção que, de forma absolutamente incisiva, problematizava o espaço, relacionando-se declaradamente com a arquitectura.

Podemos aqui apontar diversos exemplos, como a exploração de arquétipos construtivos elaborada por Mary Miss e por Alice Aycock, como as controversas operações levadas a cabo por Gordon Matta-Clark sobre estruturas arquitectónicas, como as instalações performativas de Vito Acconci, ou como os famosos corredores de Bruce Nauman, mas vale a pena destacar Dan Graham pelo modo directo como integra, recupera e questiona a arquitectura moderna na sua obra.

O interesse de Dan Graham pela arquitectura foi desde logo anunciado em *Homes for America* – um projecto que desenvolveu em 1966, e que consistia numa projecção cíclica de 80 slides de habitações dos subúrbios norte-americanos –, mas foi já na década seguinte que essa faceta se tornou mais evidente no seu trabalho, com *Pavillion / Sculpture for Argonne* e *Two Adjacent Pavillions* – os seus primeiros pavilhões em vidro, que, embora projectados em 1978, foram construídos já no início da década de 1980, tratando-se de estruturas que o próprio artista afirmava “poderem ser vistas como escultura ou arquitectura” (Graham, 2001: 204).

É contudo *Alteration to a Suburban House*, do mesmo ano, que revela objectivamente não só uma revisitação, mas a problematização da arquitectura moderna, tratando-se de um projecto que apenas foi formalizado em maquete, e que consistia na substituição da fachada de uma casa suburbana norte-americana por um plano de vidro, e pela colocação de um espelho no seu interior, paralelo a esse vidro, que bissectava longitudinalmente o espaço habitável.

Essa intervenção diluía as fronteiras entre espaço público e espaço privado, dado que, ao mesmo tempo que expunha uma parte de um quotidiano doméstico aos olhares exteriores, transportava também para um miolo interior a reflexão das dinâmicas de rua. Ao colocar em causa a idealização da habitação nos subúrbios norte-americanos, este trabalho pretendia invocar as teorias formuladas por Robert Venturi a partir de 1966, mas em simultâneo funcionava como uma declarada crítica à obra de Mies van der Rohe – e mais especificamente à sobreexposição da Farnsworth House, a famosa casa desse arquitecto, construída em 1951, nos arredores de Plano, no Illinois, e cujas fachadas tinham a particularidade de serem integralmente construídas em vidro, dissolvendo a fronteira entre interior e exterior.

Partindo de dois autores com perspectivas antagónicas, tratava-se portanto de estabelecer

um diálogo mediado com a arquitectura moderna, mas sobretudo de definir uma possibilidade de a visitar através de uma certa ironia.

É justamente essa abordagem que permanece activa no trabalho de muitos artistas que emergiram em diferentes contextos ao longo das décadas de 1980 e 1990, mas também no de diversos outros que ainda mais recentemente têm vindo a estruturar percursos com base em exercícios que partem de estratégias semelhantes.

Para assinalar apenas alguns exemplos, saliente-se a obra de Los Carpinteros, um grupo cubano constituído em 1991 por Dagoberto Rodríguez, Marco Castillo e Alexandro Arrechea (pertenceu ao grupo apenas até 2003), e que produz esculturas e instalações que cruzam processos da arquitectura e do mobiliário, reconhecendo a primeira como uma “fonte de obsessão” (Los Carpinteros, 1999).

Em 2000, na Bienal de Havana, Los Carpinteros apresentaram pela primeira vez *Ciudad Transportable*, uma instalação constituída por um conjunto de estruturas executadas em alumínio e tecido, que, numa escala reduzida, recriava uma configuração urbana que reunia diversos equipamentos – tais como um bloco de habitação, uma fábrica, um hospital, um edifício militar, uma universidade, uma prisão, uma igreja, ou um armazém. Tratava-se de uma proposta que estabelecia os elementos mínimos para o funcionamento de uma cidade e que reintroduzia uma certa componente utópica, ligada a uma vontade de recomeçar, característica ao Movimento Moderno. Definida como um modelo para uma cidade nómada, a instalação foi depois apresentada em locais como Nova Iorque, Los Angeles e Xangai.

Já em Fevereiro de 2011, na exposição *Rumba Muerta*, exibida na galeria Sean Kelly de Nova Iorque, entre diversos outros trabalhos que remetiam para a arquitectura, expuseram a escultura *Sala de Lectura Ovalada*, directamente inspirada no El Presidio Modelo, uma prisão panóptica construída entre 1926 e 1928 na então Isla de Pinos (actualmente Isla de la Juventud) em Cuba. Para além de recobrar metaforicamente as características formais de uma construção com um programa moderno, a peça evocava a história de Cuba, uma vez que fora nessa prisão que, entre 1953 e 1955, estiveram encarcerados Fidel Castro e outros sobreviventes do ataque ao Quartel Moncada em Santiago de Chile – que decorreu a 26 de Julho de 1953, e que marcou o início da Revolução Cubana.

Seguindo processos operativos similares, pode também ser destacado o trabalho do catalão Domènec, que, num claro exercício de citação, e até de irrisão, tem vindo a elaborar réplicas de estruturas modernistas, resgatando construções que por vezes nunca saíram de projecto, ou que tinham sido destruídas, e dotando-as de novos usos.

É esse o método que podemos reconhecer em trabalhos como *Existenzminimum*, de 2002 – cuja designação recupera desde logo o tema do I CIAM (Congress Internationale d'Architecture Moderne), realizado em Frankfurt em 1929, e que consiste numa instalação de escultura e vídeo que reproduz, numa escala reduzida, o monumento a Rosa Luxemburgo e a Karl Leibknecht, desenhado por Mies van der Rohe, que fora instalado em Berlim em 1928 e destruído pelos nazis em 1933 –; como *Superquadras*, de 2007 – e que se trata da recriação de dois enormes blocos residenciais projectados por Lucio Costa em Brasília, através da sua adaptação a uma escala de abrigos individuais –; como *24 horas de Ilum artificial*, de 1998 – que, tomando como ponto de partida o Sanatório de Paimio, na Finlândia, desenhado no início da década de 1930 por Alvar Aalto, recria em madeira, a uma escala real, um dos quartos desse edifício, para logo o subverter, ao encerrar e iluminar de forma artificial um espaço que originalmente privilegiava uma relação com a sua envolvente natural –; ou ainda como *Playground*, já de 2011 – que, consistindo num equipamento lúdico infantil, replica o nunca construído *Monumento à Terceira Internacional* projectado por Tatlin em 1920, um símbolo da revolução russa e da arquitectura utópica.

Explorando uma vertente colaborativa objectivada em redefinir dinâmicas sociais, a obra da eslovena Marjetica Potrc atesta igualmente o modo como a arquitectura moderna tem vindo a ser colocada em questão – tal como mostraram as três séries de desenhos expostas em 2007, na galeria londrina Blow de la Barra: *The Great City of Medellin* – que, tomando como caso de estudo a evolução de uma cidade na Colômbia entre os anos 1950 e 1980, cartografava a transformação de um promissor meio industrial moderno num contexto com sérios problemas de violência e de droga –; *Modernism Takes Root* – uma análise da influência das construções precárias na arquitectura moderna brasileira, e muito particularmente na obra de Óscar Niemeyer –; e *Pattern Protects* – um estudo sobre a utilização de padrões que contrariava a pureza das “paredes brancas” modernistas.

Enquanto último exemplo, vale ainda a pena referir como a mesma revisitação é igualmente assinalável no percurso da portuguesa Ângela Ferreira que, reconhecendo a enorme importância do legado modernista, e numa perspectiva de problematização pós-colonialista, tem vindo a explorar uma dualidade que congrega, em simultâneo, um tributo e uma crítica à arquitectura moderna.

Foi esse o foco de *Maison Tropicale*, a peça escultórica apresentada na Bienal de Veneza em 2007, e que teve por base o ciclo cumprido por três casas pré-fabricadas desenhadas por Jean Prouvé entre 1949 e 1950. Essas casas, produzidas por partes em França, foram originalmente instaladas no Congo e no Níger em 1951, e eram os únicos protótipos realizados de um projecto que visava a construção em massa de habitações qualificadas

em África. No entanto, em 2001, foram compradas por colecionadores europeus que as desmantelaram e transportaram de novo para França, onde, num processo de apagamento da sua história, foram recuperadas e colocadas à venda no mercado da arte.

Contribuindo para questionar e dar visibilidade a essa polémica situação, a peça de Ângela Ferreira consistia numa construção em madeira e metal inspirada numa primeira versão, transportável, da casa, e era exposta a par de uma série de fotografias que revelavam os vazios deixados nos seus locais originais após a remoção das habitações.

Ao alinhar assim com o trabalho que começámos por introduzir, todas estas propostas nos mostram eficazmente como a produção artística da segunda metade do século XX, tendo por base as dinâmicas de ampliação e de citação criadas pelas segundas vanguardas, mais do que inspiração, comunicação ou contaminação, resgatam criticamente a arquitectura moderna através de estratégias de revisitação, reinterpretação ou mesmo de apropriação.

Bibliografia

- ALLOWAY, Lawrence, "Introduction 1", *This is Tomorrow*. London: ICA, 1956.
- BOCK, Jürgen (editor), *Ângela Ferreira – Maison Tropicale*, Lisboa: Instituto das Artes, 2007.
- BROWER, Marianne (editor), *Dan Graham. Works 1965-2000*, Dusseldorf: Richter Verlag, 2001.
- LOWINGER, Rosa, "The Object as Protagonist: An Interview with Los Carpinteros", *Sculpture Magazine*, N. 10, Washington, Dec. 1999.

MARGARIDA BRITO ALVES. É licenciada em Arquitectura (2000) pela Universidade de Coimbra, Mestre em História da Arte Contemporânea (2006) pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e completou recentemente o seu Doutoramento, igualmente em História da Arte Contemporânea, na mesma Faculdade. A tese de Doutoramento que desenvolveu centra-se na transformação do conceito de espaço na criação artística do Século XX, tomando como perspectivas complementares as noções de heterogeneidade, tridimensionalidade e performatividade. É Assistente Convidada no Departamento de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde lecciona, nos níveis de licenciatura e mestrado, na área de Cultura e Arte Contemporânea. É investigadora do Instituto de História da Arte. É autora do livro *A Revista Colóquio / Artes* (Lisboa: Colibri, 2007), o qual foi distinguido pelo prémio José de Figueiredo 2008 (ex-aquo), atribuído pela Academia Nacional de Belas-Artes.

MIES VAN DER ROHE:

El *Karesansui* como apropiación de la arquitectura tradicional oriental

Pablo Allen Vizán, arquitecto

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid, España

Abstract

The "Dao De Jing" treaty about the nature of wisdom attributed to Lao-Zi, has expanded its meaning to be used to establish certain parallels between philosophy and architecture, specifically the passage number XI.

Cut out doors and windows.

It is the space created by the doors and windows which makes them valuable; thus a house is useful.

Frank Lloyd Wright in his lecture "The destruction of the box " in 1952 in the assembly of young professionals from the AIA New York, recalled his surprise when he read "The Book of Tea" by Okakura, illustrating the tea ceremony with this quote from the book of Lao Zi.

The publication of the book "The Dao of Architecture" in the same year, by Amos Tiao Chang who points out the relationship of the modern movement with the Eastern tradition itself quoting Wright, Le Corbusier, Utzon and Gropius. In this list we could include Mies van der Rohe as a possible victim of transmission of this cultural association between east and west, so he was in contact with Le Corbusier, Gropius and Wright in various stages of his life.

We could review these Taoist voids in Mies, imported from the traditional oriental architecture of the garden in the inclusion within the interior space from the Barcelona Pavilion (1929) and Courtyard Houses (1935) to New National Gallery in Berlin (1968) , including the skyscrapers during his American stage. The void, treated by Mies as specific and common element his work, could involve some conscious intention to interpret the Eastern tradition in the construction of these spaces.

This would imply a certain borrowing, not only of nature, but one of the most common elements of the Eastern tradition that Mies would be quoting a systematic way to make it an element of its own architecture.

Frank Lloyd Wright en su conferencia "La destrucción de la caja" en 1952 en la asamblea de jóvenes profesionales de la AIA de Nueva York, recordaba su sorpresa al leer "El libro del té" de Okakura, que ilustraba la ceremonia del Té con esta cita del libro de Lao-Zi "Dao de Jing", tratado sobre la sabiduría y la naturaleza que ha ido aumentando su sentido hasta ser utilizado para establecer ciertos paralelismos entre filosofía y arquitectura, concretamente el

pasaje número XI,

“Se horadan puertas y ventanas para hacer un aposento,
mas en su nada radica la utilidad del aposento”.

La publicación del libro “El Dao de la Arquitectura” en el mismo año, Amos Tiao Chang, su autor, señala la relación del movimiento moderno con la tradición oriental citando al propio Wright, Le Corbusier, Utzon o Gropius. En esta relación podríamos incluir a Mies Van der Rohe como posible “víctima de contagio” de esta asociación cultural entre este y oeste, dada su coincidencia con Le Corbusier, Gropius o Wright en varias etapas de su vida.

Podemos observar en la obra de Mies vacíos (patios) dentro de su arquitectura y la inclusión de tal vacío dentro del espacio interior, desde el Pabellón de Barcelona (1929) y Las Casas Patio (1935) hasta la Neue Nationalgalerie de Berlin (1968), sin excluir las obras en altura de la etapa americana. Este vacío, tratado por Mies de una manera específica y común a lo largo de su obra, podría implicar cierta intención consciente de interpretar la tradición oriental en cuanto a la construcción de estos vacíos.

Esto supondría, a su vez, una cierta apropiación, no solamente de la naturaleza sino de uno de los elementos más comunes de la arquitectura oriental, **el karesansui**, que Mies estaría utilizando, hasta hacerlo casi un elemento propio de su arquitectura.

Mies y el lugar

El estudio del proceso de proyecto en el trabajo de Mies van der Rohe, del cual es objeto mi tesis doctoral, me ha llevado a establecer una relación entre el individuo para el que se construye y el lugar en el que se ubica lo que se construye, tanto con la captura de la naturaleza, en la primera etapa de su vida, como con la captura del horizonte, en los años que vivó en Chicago, a través de una serie de *puntos de anclaje*.

Los tres agentes que intervienen en toda arquitectura (individuo, objeto arquitectónico y lugar) quedarían relacionados de manera transitiva en la obra de Mies para obtener como resultado que el individuo puede entender un lugar a través de la arquitectura. Mies, con su obra, no *transforma* un lugar sino que le sirve para *explicarlo*.

En ese proceso de proyecto utiliza siempre los mismos elementos que *diseña* y *coloca* de manera precisa en cada una de sus obras sin dejar a un lado el lugar real en el que va a ubicarse la obra, dado que en varios casos Mies decide dónde ha de ser localizada.

La intención de que el edificio interactúe con el lugar se empieza a ver reflejado en el

proyecto de la Casa de ladrillo de Neubabelsberg (1924) en el que lanza los muros más allá del espacio definido por la cubierta para colonizar el lugar en el que, teóricamente, se ubicaría la casa y sectorizarlo en partes jugando con el límite de la parcela representado, muy sutilmente, por el límite del papel en el que se mostró. No dibuja el lugar en el que va a construir, hasta que encuentra la manera de trabajar con él.

En el caso del Pabellón de Alemania en Barcelona (1929), por ejemplo, Mies cambia el lugar que le es asignado para construir el pabellón y dibuja una primera versión en el que el edificio aparece rodeado de una vegetación que realmente no está, pero que demuestra qué es lo que le interesa del lugar para el edificio.

De estas intenciones con el lugar, aparecen los tipos de Casas Patio (1933) en los que se plantea un nuevo sistema de relación, que va a depender del objeto arquitectónico y el lugar en el que se ubica, dejando al margen, al individuo que habita al tratarse de ejercicios sin encargo ni programa. Confina un parte del lugar entre muros para enlazarlo con espacio interior, construyendo un vacío, intermedio, que el individuo puede observar antes de percibir el lugar real.

Se produce aquí un punto de inflexión en el que podemos establecer una interpretación del patio en la arquitectura tradicional, entendiendo el mismo, como una relación entre naturaleza y arquitectura.

De entre todas las culturas que han utilizado patios en diferentes tipologías, nos podemos fijar en aquella que se dé una relación entre el individuo y la construcción de estos vacíos, sin dejarlos ausentes de contenido. El patio de la tradición oriental nos puede aportar significado dado que, además del simbolismo que tiene como vacío y como elemento de transición entre lo artificial y lo natural, el hecho de que otros arquitectos del movimiento moderno hayan tenido una relación con la tradición oriental, debido a sus viajes y estudios, como Bruno Taut, Walter Gropius, Frank Lloyd Wright o Le Corbusier, entre otros, puede ser motivo para poder establecer un paralelismo también con Mies dada su relación con ellos y el movimiento moderno.

Patio y vacío en la tradicional oriental

Werner Blaser ilustra el principio posible del nacimiento del patio en la tradición China en los paisajes con carpas a modo de protección. La leyenda de "*Las dieciocho canciones de una flauta nómada: La historia de la Dama Wen Chi*" está ilustrada en cuadros de la dinastía Sung (960-1272) (Werner Blaser, 1997) en la que el camino de la princesa, allí donde

descansa, levanta una carpa y unos parapetos de tela. Ese espacio, entre la arquitectura efímera de una carpa, que protege al individuo y el lugar, representado por la tenue vegetación que aparece fuera del recinto, posee una pequeña cuota del propio lugar.

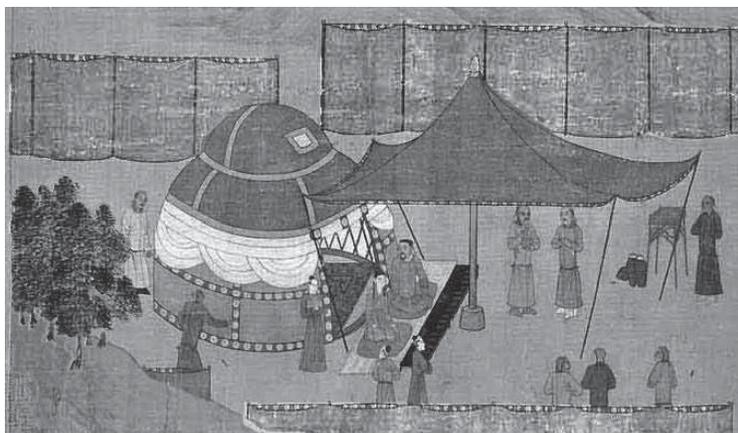


Figura 1. Collage del autor sobre una Ilustración de la leyenda de “Las dieciocho canciones de una flauta nómada: La historia de la Dama Wen Chi”.

Anteriormente en la Republica Popular China, época Han (siglo III a.C. hasta el siglo III) se daba el tipo de casa con patio, delimitado por cuatro edificios de manera que formaran un cuadrado perfecto como símbolo de un mundo armónico para el individuo. Más tarde en Japón, aparecería el jardín en el patio, más imperfecto, cerrado para el individuo y hecho para la contemplación de la naturaleza o una representación de la misma, de manera que la arquitectura y el lugar en la que se construye quedan ligados de manera unívoca. La diferencia entre contemplar la naturaleza de un lugar y la naturaleza capturada para el individuo procedente de ese mismo lugar, es la definición del límite con el muro (G. Semper, ed.2004). Esta ausencia de materia construida, representa el concepto taoísta recogido en el escrito de Lao zi, *Dao de Jing* que describe lo material de lo que se construye y el vacío, o nada, que hace posible entenderlo.

XI

*Treinta radios convergen en el cubo de la rueda,
mas en su nada radica la utilidad del carro.
Se labra el barro para hacer vasijas,
mas en su nada radica la utilidad de la vasija.
Se horadan puertas y ventanas para hacer un aposento,
mas en su nada radica la utilidad del aposento
El ser es lo práctico
La nada es lo útil*

Interpretados para la arquitectura, aparecen tres niveles jerárquicos del espacio, el tectónico, el estereotómico y el de interrelación. El espacio *tectónico* resulta del ensamblaje, que se define por la adición de los elementos constructivos que lo limitan, hay una alusión al espacio *estereotómico*, surgido del interior de la materia de la que se ha obtenido por sustracción de la misma y una intuición de los *espacios de transición* entre uno y otro.

Construcción del patio en la tradición oriental

Esta ausencia de construcción en el patio va a ir teniendo mayor presencia dentro de la cultura arquitectónica oriental. El escrito del *Sakuteiki*, del período Kamakura (1185-1333) describe el diseño del los jardines dentro de ese vacío pero es en el periodo Muromachi (1336-1573) en el que se desarrolla con más intensidad y se trabaja con esa belleza del vacío, desarrollado en los templos Budistas, ilustrando alguno de los principios del Taoísmo. La casa, a diferencia del templo, se va transformando pero manteniendo el núcleo espiritual, sin embargo, dentro de la actitud del individuo respecto a la vida (T. Yoshida, 1955), al buscar *el significado de la existencia humana en la naturaleza* y las cosas, es decir, en la arquitectura cotidiana de la casa japonesa y el lugar que la rodea. Nace el concepto de paisaje prestado o *Shakkei* como interpretación y enlace entre lo artificial y la naturaleza (T. Ito, 1972) en el jardín de la casa, elemento construido pero no cubierto.



Figura 2. Composición del autor de un moje budista haciendo un círculo enso, representación del vacío y círculo con la enseñanza inscrita dentro.

El *Sakuteiki* explica cómo componer un jardín en el se desprende que los japoneses utilizaban agua, y rocas para representar el mar y las islas, así como montículos para representar las montañas. Asimismo subraya que hay que colocar las cosas "en su sitio apropiado". Este jardín se incluye en varias ceremonias de la tradición oriental como la

ceremonia del té introducida en Japón procedente de China, en el siglo XIII y posteriormente, en el siglo XV y se desarrolló como un ritual que ejerció una gran influencia sobre la interpretación del jardín en la modernidad, como lo ha reinterpretado Sutemi Horiguchi en 1934 (Darío Álvarez, 2007). Los maestros ordenaban las piedras de manera que los que se acercaban a la casa de té no pisaran la hierba.

Karesansui

En su búsqueda de tranquilidad, los jardines japoneses orientaban las rocas en forma horizontal, a diferencia de lo que se practicaba en los jardines de China. La naturaleza contemplada en escenas del *Yamato-e* (antiguo estilo de pintura japonesa), se colocaban, especialmente en grupos, rocas características, simbolizando las montañas que se elevan sobre espacios de arena blanca, que a su vez simbolizaban el océano. A este estilo de jardinería se llamó *Karesansui* (paisaje árido o jardín seco). Fue una forma de hacer utilizada fundamentalmente en los templos tradicionales, dado que expresaba la austeridad.

En el *Karesansui* podríamos establecer unos estratos pertenecientes a la representación de naturaleza.

Emplea el **agua** representada por la grava, las **figuras** que flotan o emergen representadas por las rocas y la intuición de la **naturaleza** más allá del límite definido por un **muro** que captura un lugar.

Interpretación del karesansui en la obra de Mies

Mies parece procesar su obra con una serie de elementos con los que establece relaciones entre su arquitectura creando ese espacio intermedio (jardín cerrado o patio) igualmente exterior como una abstracción del lugar creada para el propio individuo y la realidad de un lugar concreto. Podríamos comprobar una posible interpretación del *Karesansui* tradicional japonés en su arquitectura, ya que el jardín seco japonés es, a su vez, una abstracción paisajística de la naturaleza que recoge el paso del tiempo. Este lugar intermedio puede ser el punto de apertura de la obra hacia el exterior. Habremos de analizar entonces y determinar qué elementos componen el lugar intermedio que Mies proyecta y qué relaciones se pueden establecer entre la realidad que encuentra (o elige). De este modo el objeto arquitectónico, a través de este lugar intermedio, se relacionará con el lugar concreto en la obra de Mies, tanto en la primera etapa en Alemania como su trabajo en América.



Figura 3. Fotografía del jardín seco del templo de Ryōan-ji en Kyoto utilizado como ejemplo de karesansui tipo que recoge los elementos más característicos: grava, rocas, cierre y vegetación en representación de la naturaleza.

Primera etapa

Quizá fuese Walter Gropius en un comentario justificando la no aceptación de una propuesta de Mies de una de sus viviendas ofrecida para una exposición, quién incentivó al arquitecto alemán a empezar a pensar sobre el papel las nuevas propuestas en las que utilice lenguaje arquitectónico¹ (Franz Schulze, 1985). A partir de aquí, trabaja en proyectos que no pertenecen a ningún lugar concreto para precisamente poner en valor la arquitectura que él podría proyectar.

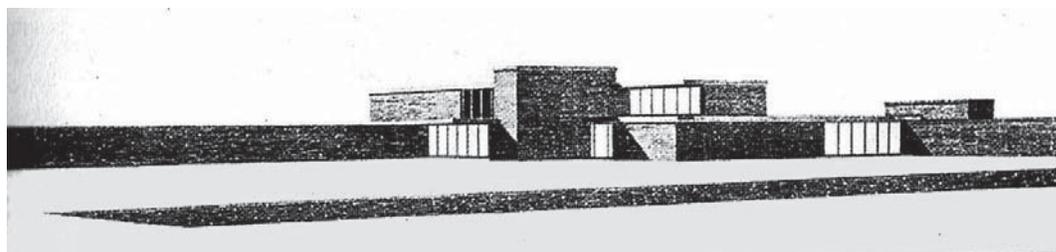


Figura 4. Collage del autor enfatizando el plano del suelo que existe entre los muros del dibujo a carboncillo de Mies van der Rohe en el MoMA de Nueva York.

En la Casa de Ladrillo (1924) Mies proyecta la vivienda con una serie de mecanismos dilatando los muros para colonizar el lugar, sistema que empleará años después con el pabellón de Barcelona y con la casa-pabellón de la Exposición de la Construcción en Berlin

¹ Walter Gropius habla del rechazo de la Villa Krölller que Mies presentó para formar parte de la exhibición para Arquitectos Desconocidos en 1919.

(1931). Con los muros Mies buscaba un acercamiento de aquello que está distante para traerlo al espacio interior rechazando, la referencia de que sus “*planos de los años 20 tendían a parecerse a pinturas De Stijl*”, (Alfred Barr, 1936).

La Casa de ladrillo sectoriza el lugar para identificar cada parte del mismo con una parte del programa de la vivienda. La dilatación de los muros hasta lo límites de la parcela define, además, una independencia clara entre esos sectores que dividen el lugar para no interferir en la cuota de espacio exterior de otras dependencias. Se da la concepción nueva del muro, que rompe la caja tradicional y el espacio interior difícilmente se distingue del exterior (Philip Johnson, 1979). De hecho no presenta nunca nada más que la planta y una perspectiva. Una estrategia de trabajo en definitiva.

“En la planta de esta casa he abandonado el sistema usual de delimitar los espacios interiores para conseguir un secuencia de efectos espaciales en vez de ser una serie de espacios singulares. Aquí el muro pierde su carácter de cerramiento y sirve solo para estructurar el organismo de la vivienda.” (Mies van der Rohe, 1924).

Se va ir produciendo un cierre de los muros del exterior para crear ese espacio intermedio negando el exterior con los muros en los siguientes proyectos para **capturar el lugar**. Podemos establecer una evolución de la traza de estos muros protectores a través de algunas de las obra de Mies que muestran ese progresivo cierre, sin ser total.

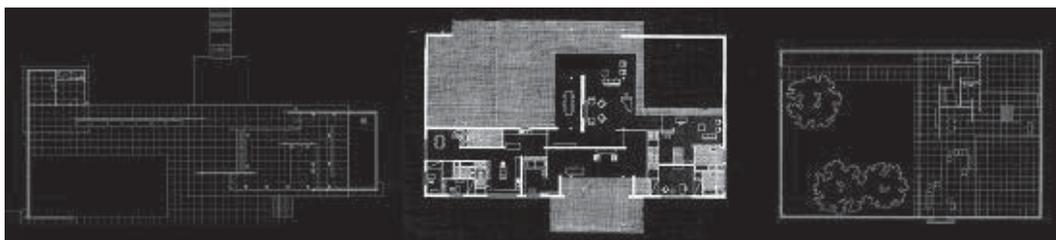


Figura 5. Montaje del autor de las plantas del pabellon de Barcelona, casa Hubbe y casa Patio señalando el cierre paulatino de los muros perimetrales que definen el vacío de Mies.

En el pabellón de Barcelona de 1929 aparecen estos espacios al cerrar la percepción del exterior que rodea a la obra rodeando con muros. En la casa Hubbe (1934) el cierre es mucho más acusado y ya en la casa Patio (1934-38) es más evidente aún la negación del exterior, aunque la puerta de entrada señala una fisura en este cierre de manera que establece una relación con el exterior². En definitiva, vemos una relación directa entre el

²En esta progresión de cierre, en una de las últimas obras de Mies, la Neue Nationalgalerie de Berlín, el cierre de los muros es total y convierte el interior del podio en un espacio enfocado a este exterior artificial, aunque se produce una insinuación del exterior real.

espacio interior y este espacio semi-exterior (o semi-interior) sin tener en cuenta un programa para una familia concreta sino con el individuo (Iñaki Ábalos, 2000) y que establece una relación entre el objeto arquitectónico y el lugar real. No tiene que trabajar con espacios concretos, sino con el concepto de naturaleza o la representación de la misma.

En la percepción del espacio intermedio, de los tres casos, se produce la misma visión: **figura y naturaleza**, que se intuye situada detrás un muro. En Barcelona, dentro del estanque más grande, se produce una redundancia en cuanto a la propia representación del agua³. En cambio en el otro estanque sí que se perciben los elementos porque están presentes. La figura representada por la estatua de Kolbe y el fondo de la vegetación fuera de los muros está perfectamente definida.

En la Casa Patio une el patio y la casa, como dos elementos que forman uno solo aunque la actividad de la casa pueda justificar la presencia de esos vacíos (Gonzalo Díaz Ricasens, 1997). Los patios no asoman a la naturaleza sino que la encierran y la interpretan de manera artificial creando ese vacío intermedio como antesala a la naturaleza real (Peter Eisenman, 1987: 103). El patio es una prolongación del espacio interior de la casa ya que podemos comprobar que la textura del muro, de ladrillo, que se apropia del terreno, es visible desde todo punto de la casa y desde fuera, rodeando todo el ámbito para convertirlo en recinto. Este hecho es fruto de un proceso al trabajar con el telón de fondo y con tres elementos (la representación del agua, la figura y vegetación entre muros).

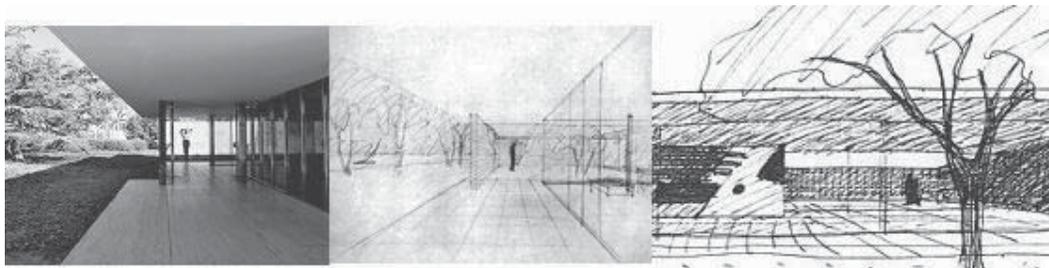


Figura 6. Ilustración del autor compuesta de los espacios intermedios: pabellón de Barcelona, croquis para la Casa Hubbe y Casa Patio en la que se recoge la figura humana (estatua), el cierre de los muros y la vegetación presente.

No utiliza, en este caso, el mecanismo de los muros interiores que lanzan el espacio interior al exterior sino que envuelve el espacio exterior e introduce la vivienda en él, que ya se apuntaba en Barcelona en el estanque de la estatua de Kolbe.

³ En el estanque tenemos el agua y un fondo de grava que era utilizado para representarla en el karesansui tradicional.

Segunda etapa: La Captura del Horizonte

En la etapa americana se produce una transformación de la relación del objeto con el lugar. Mientras que el modelo de la casa patio Mies expresaba una postura de negación con el ambiente exterior y se apropiaba del lugar para proteger al individuo, la nueva etapa en América dará paso a un cambio en la forma de trabajar, dada la situación con un panorama político totalmente diferente al de Alemania. Parece revertir el planteamiento de la casa patio y abre los muros perimetrales para obtener una nueva visión. Empieza a tener en cuenta la percepción del lugar donde se ubica la obra. De la sección resultante al derribar los muros de la casa patio se incluye ese exterior dentro de la arquitectura y será siempre visible desde cualquier ángulo.

Dos de los elementos principales en Mies (plano de suelo y cubierta) van a servir para enmarcar el fondo desde el interior del espacio. Comienza una nueva reflexión acerca de los muros, los soportes y el cerramiento ya que comparten el mismo fondo ahora.

Si la relación con el exterior abstracto del patio es un punto intermedio entre la obra y el lugar real, que pertenece al mundo *estereotómico*, esta nueva forma de relacionarse con el lugar real, y sobre todo con el horizonte, pertenece al mundo *tectónico* de la obra de Mies, una visión sesgada paralela al horizonte (Robin Evans, 1990). Desde el momento en el que desaparecen los muros y la protección, Mies va a dirigir la atención a la percepción del horizonte. Es a partir de aquí donde el fondo va a ser un punto de relación con el lugar. Incorporará desde el interior de cada espacio esa lejanía.

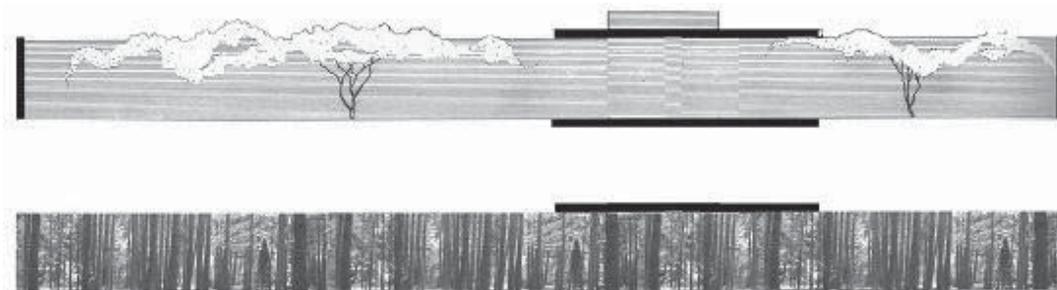


Figura 7. Montaje de una sección transversal posible de la Casa Patio y collage sustituyendo el muro de ladrillo por naturaleza real exterior realizada por el autor.

Dice Mies: *“Quizás se ponga la objeción que reduzco la arquitectura a casi nada. Es cierto que le quito muchas cosas innecesarias, que la libero de muchas futilidades que constituían su habitual decoración, para dejarle solo su utilidad y sencillez...Un edificio con pilares exentos que soportan el envigado no necesita ni puertas ni ventanas- pero, por otro lado, si*

está abierto por los cuatro lados es invisible.”(Fritz Neumeyer, 1995).

Podríamos señalar como punto de partida de la apertura del espacio interior hacia el horizonte el proyecto de la casa Resor en Wyoming, USA (1938). Es una obra intermedia en transición entre la definición de espacios interiores a través de la geometría de los muros y la apertura total del espacio. La manera de observar el lugar que el individuo observa desde dentro de la arquitectura de Mies recuerda a un cuadro escogido para la contemplación de la naturaleza en un ejercicio de mirar hacia fuera para mirar hacia adentro y remite en cierto modo la pintura de Schinkel, *La puerta en la roca* (1818) y, por otra parte, existe un gran paralelismo de nuevo con a la austeridad de las habitaciones de la casa japonesa tradicional, en las que el paisaje cumple la función de un cuadro vivo (Ramón R. Llera, 2006) donde meditación y naturaleza están íntimamente relacionadas.

Lo que percibimos en estas representaciones de la naturaleza en la que aparecen el agua y vegetación (*naturaleza*), las *figuras* representadas por rocas, y el horizonte. Si bien es cierto que Mies no parece trabajar con estos elementos directamente sí que podemos distinguirlos.

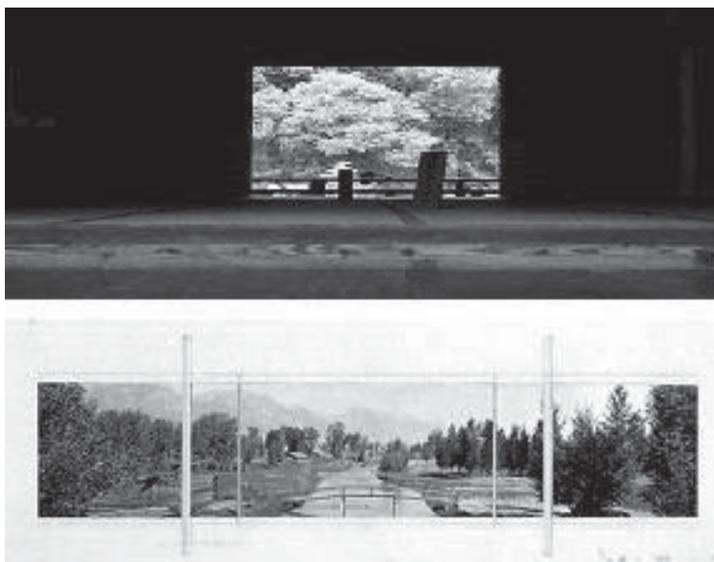


Figura 8. Composición del autor de ventana de casa japonesa tradicional hacia la naturaleza y collage de la casa Resor en Wyoming del archivo de la colección de dibujos de Mies van der Rohe del MoMA, Nueva York.

El siguiente paso fue la depuración de esa apertura llevándola al extremo, la Casa Farnsworth en Plano (1951). Pero es importante señalar que los trabajos comenzaron a partir del estudio de la parcela y de los elementos naturales que había en ella.

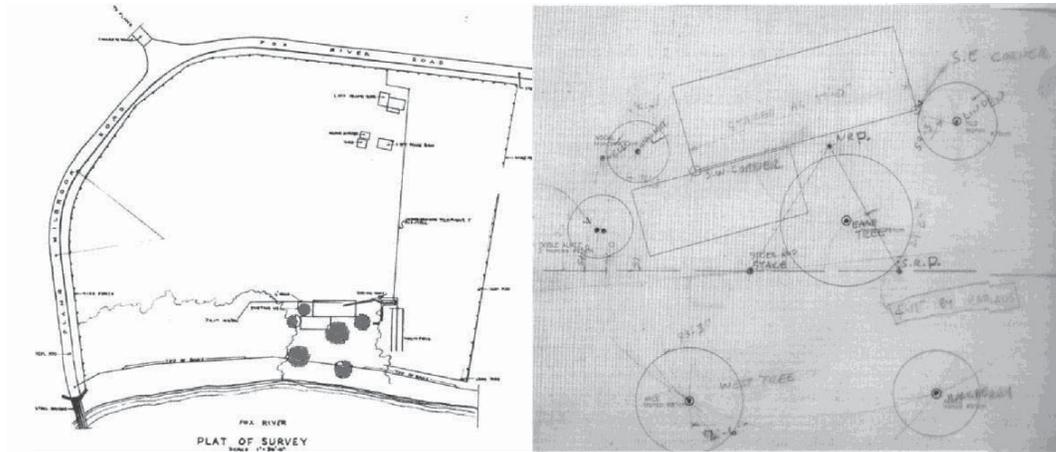


Figura 9. Montaje de la planta de situación de la casa Farnsworth junto al levantamiento e identificación de los árboles de la parcela realizado con fotografías del archivo de la colección de Mies van der Rohe en el MoMA, Nueva York.

De hecho se da cierta construcción premeditada de paisaje a la hora de ocultar la visión de la casa desde la carretera y un pequeño camino de piedras de acceso para enfatizar la teatralidad de la intervención. Como podemos ver el lugar es distinto en verano que en invierno y primavera. Edith Farnsworth quería una casa de verano que le sirviera para descansar los fines de semana. Mies logra convencerle para situar la casa mucho más al sur, cercana al río Fox, tras pasar allí largas tardes. El lugar que se percibe es el de los árboles y el río, pero sin embargo, alcanza un significado diferente cuando estamos en la etapa invernal.

La villa ha de estar elevada de alguna manera ya que, si se situaba en la parte sur del solar, variaría la cota del nivel de agua por las circunstancias topográficas. Mies eligió esa zona y no otra, para construir la casa, premeditadamente. Quería utilizar el lugar, convenciendo a la propia Edith Farnsworth.

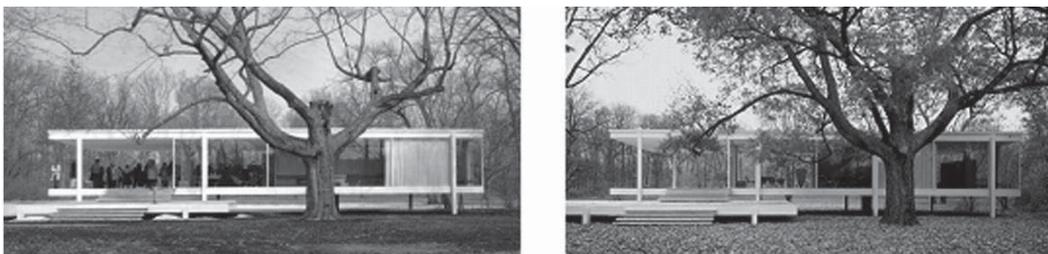


Figura 10. Montaje del autor de la Casa Farnsworth en invierno y en otoño. Notese el cambio de paisaje en los árboles comparándolo con la época estival.

Lo que se percibe es la naturaleza, no “una representación” de la misma. Esta podría ser la explicación de porqué no se resuelve el perímetro de la casa como un *karesansui* con rocas ni existe la importación del de un paisaje. Sin embargo sí que construye un espacio intermedio entre arquitectura y el lugar real, la plataforma intermedia de la casa. Y esa plataforma, sin tener los mismos requerimientos funcionales, es utilizada de nuevo en el Crown Hall del campus IIT (1950-1959) en Chicago.



Figura 11. Contorno A (nivel alto de agua durante unos días al año 14ft (4.3m respecto a la rasante del río).
Contorno B (nivel alto de agua durante el deshielo en invierno) 16ft (4.9m).
Contorno C (nivel alto de agua en la inundación de 1996 20ft (6.0 m respecto a la rasante del río).

En la casa Farnsworth surge como elemento necesario por la orografía del terreno y las crecidas del río y en el Crown Hall como mecanismo para solventar un problema de acceso con semisótano, como elementos necesariamente funcionales. Pero Mies, en cambio, las diseña de la mismo modo y de una manera muy específica. Si observamos con más atención, la factura de esa plataforma intermedia comprobaremos que sí que aparecen de nuevo las referencias al *karesansui* oriental, a pesar de no contar con las esculturas (rocas) sí que cuenta con vegetación y, por supuesto, agua en las crecidas del río.

El pavimento cuadriculado como la arena y el agua de la crecida del río como la grava gruesa del jardín seco, el *karesansui* oriental.

La ejecución de encargos de edificios en altura conllevó el enfatizar el concepto de captura del horizonte que va a reforzar los argumentos de Mies a la hora de trabajar con el espacio interior, dado que la distancia y la escala es muy diferente. En los apartamentos Lake Shore Drive en Chicago (1951) no se permite una percepción cercana desde el interior de lo que le rodea y cuenta con el horizonte del lago como fondo.

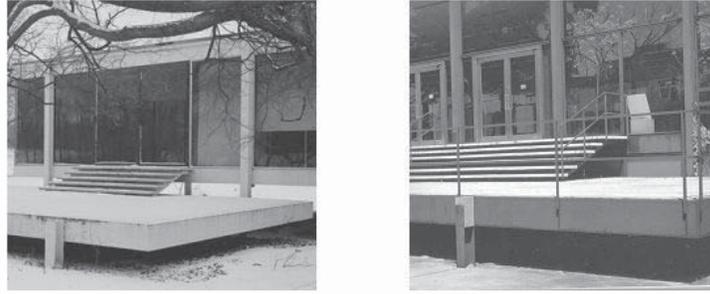


Figura 12. Comparativa del autor de la plataforma de la Casa Farnsworth y la plataforma del Crown Hall. Son de la misma naturaleza constructiva y, aunque la función es diferente, podrían estar representando lo mismo.

Pero podemos comprobar, no obstante, cómo en estos edificios se trabaja al mismo tiempo con ese espacio intermedio entre arquitectura y lugar, con la presencia del agua y la vegetación en relación con el individuo, la posible interpretación del *karesansui*, según la pauta que estamos viendo. En los apartamentos de Lake Shore Drive tenemos una base con el pavimento reticulado y podríamos interpretar la presencia de la vegetación y el agua del lago como los elementos del espacio artificial intermedio.



Figura 13. Comparativa del autor de la plataforma de la Casa Farnsworth y el *karesansui* del palacio de Ryōan-ji en Kioto. Son de distinta naturaleza constructiva y, aunque la función es diferente, podrían estar representando lo mismo.

Este espacio intermedio se puede analizar con mayor claridad en el edificio Seagram de Nueva York (1958). A tenor de uno de los dibujos que hace para resolver el contacto con el suelo; Lo sitúa sobre un podio y con presencia de vegetación. Además, dibuja estatuas para el recinto y dos masas rayadas convergentes detrás de ellas, como si se tratasen de sendos muros. Lo cierto es que Mies se encuentra con esos muros al trabajar con el proyecto, pero se transformarán en edificios de una altura considerable, debido a la edificabilidad del ámbito, lo que supone una ausencia absoluta de naturaleza a contemplar el exterior.

Podríamos entenderlo como que el podio está totalmente cerrado por el perímetro. Incluso aparece el banco de piedra frente al estanque.



Figura 14. Collage realizado por el autor del interior de uno de los departamentos en el Lake Shore Drive de Mies van der Rohe.

Si analizamos esta situación anotaremos en ese podio los elementos de ese espacio intermedio; aunque desafortunadamente las estatuas no llegaron a instalarse, en su lugar están representadas en la maqueta un conjunto de rocas en el agua.

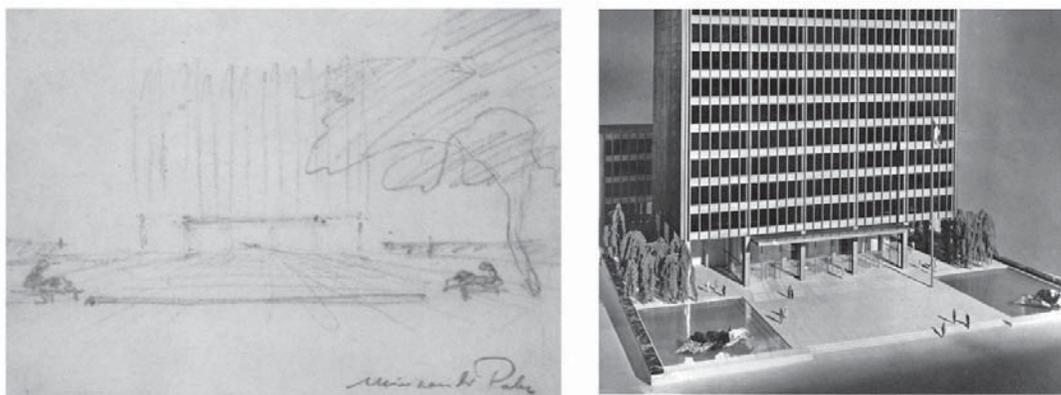


Figura 15. Montaje de una fotografía de un dibujo original de Mies van der Rohe con fotografía de la maqueta para el Seagram de Nueva York para indicar la intención de construir el espacio intermedio con especies vegetales, agua y estatuas.

Con lo que la interpretación de este espacio podría ser esta, difuminando los edificios que lo rodean de una altura tal que puedan parecer un cierre:

Dice Mies al respecto: *“Mi concepto y mi planteamiento a propósito del Seagram Building no diferían en nada de los otros edificios que tuve que construir. Mi idea o más bien, “mi dirección” en la que yo iba es la de un edificio con una estructura clara, no válido para tal o cual problema, sino para todos. (...)”* (Jean Louis Cohen, 2002).



Figura 16. Montaje del autor comparando la visión actual del espacio intermedio edificio-ciudad y representación del muro virtual que puede suponer la ciudad en este ámbito.

Los proyectos que tienen el lugar más cercano para el individuo que el que puede tener los edificios en altura, igualmente de carácter urbano pero de diferente escala de las villas, son el tercer tipo de edificios con los que establecer un espacio intermedio. El Crown Hall (1950) dentro del campus IIT de Chicago es un ejemplo de ese proceso del espacio intermedio entre el edificio y la ciudad.

Uno de los dibujos que presenta Mies del campus IIT es revelador, ya que solamente dibuja el entorno vegetal del edificio y las esculturas de nuevo sobre el pavimento reticulado, y no los edificios que le rodean muy próximos a él. Y tanto es así que Mies dibuja una tímida vegetación en la fachada y la cubierta del edificio que hoy por hoy es visible en algunos de los edificios. La relación que podría tener cada uno de ellos con el lugar es difícil debido a que había edificios proyectados pero no construidos aún, con lo que, en un principio, el Crown Hall podría estar buscando un aislamiento para tener una percepción abstracta y no concreta de lo que le rodea.



Figura 17. Ilustración del campus del IIT de Chicago Illinois, representando las estatuas y la vegetación en el espacio del vacío entre edificios y ciudad sobre un dibujo de Mies van der Rohe de la colección del MoMA de Nueva York.

Este proceso de trabajo con el espacio de transición prosigue en los siguientes encargos con la estrategia comprobada en cada caso anterior, bien sea edificio urbano en altura o bien edificio urbano de menor escala. En el caso de un edificio proyectado para Des Moines en Iowa, el Home federal Savings and Loan Association (1963) de tres plantas repite la solución del Seagram para poder crear ese espacio intermedio al retrasar el edificio 14 metros ante la calle de la ciudad y crear un nuevo espacio intermedio, lo mismo que ocurre en el caso del Toronto Dominion Centre (1969) acabado después de fallecer Mies. El espacio intermedio se proyecta con el fin de ser transición entre edificio y ciudad pero utilizando, de nuevo, el pavimento reticulado, la vegetación y el cierre de la propia ciudad a modo de muros virtuales.

Los elementos vegetales, que tienen una presencia notable en estos espacios de relación entre objeto y lugar, están dispuestos de manera que se descuentan piezas del pavimento para dejar brotar la naturaleza. Nos podemos fijar una vez más en detalle en el *karesansui* y comprobar de qué manera se trata el contacto observando que existe una capa de transición para hacerlo independiente. Parece que no son las rocas realmente las islas que emergen sino esa pequeña porción de césped que existe alrededor para apoyar la roca. Esto explicaría la analogía con la escultura que se sitúa en el espacio intermedio de relación, siempre dotada de un pedestal para mantener esa separación⁴.



Figura 18. Montaje comparativo entre los dos edificios.

En una de las últimas obras, la Neue Nationalgalerie de Berlin (1965), en el momento de empezar a trabajar en este proyecto, no existe ninguna construcción en el lugar.

El problema es cómo establecer ese espacio de relación entre edificio y ciudad cuando ésta aún no existe.

⁴ En otros ejemplos de *Karesansui* la roca permanece apoyada sin ese lecho de césped, como el caso del jardín en Nanzen-ji y también se pueden ver jardines secos en los que no hay roca sino simplemente césped, cuestiones que se aproximan con más precisión a lo que ocurre en los espacios intermedios de Mies. La escultura se apoya en una peana sobre el pavimento y el césped brota desde un descuento de baldosas del mismo.

Este panorama podría responder muy literalmente al término de Solá Morales *terrain vague* (Ignasi Sola-Morales, 1996), que describe la forma de la ausencia y los vacíos en las ciudades. Dicho interés está focalizado en las áreas abandonadas, en los espacios y edificios viejos e improductivos, a menudo indefinidos y sin límites determinados. Mies tenía que extraer del lugar un fondo que sirviese al edificio para poder construirlo, pero aquí era difícil. En los proyectos predecesores dentro de la misma familia tenemos la sede Bacardí para Santiago de Cuba (1958) en el cual unos muros perimetrales que nacen con el fin de servir para la contención de tierras de los desniveles topográficos que presentaba el solar, forman ese fondo para poder construir el espacio abstracto. La idea es capturar un “trozo” de ciudad para el edificio, definida en forma de plataforma, y cerrarlo con el muro perimetral hasta la altura de la cubierta. No obstante un pequeño gesto en la parte superior del muro nos indica que Mies estaba trabajando con ese lugar y el fondo colocando vegetación sobre el muro.



Figura 19. Collage del autor para comparar diferentes jardines secos de la cultura tradicional oriental y la transición entre elementos.

Intentaba seguir el proceso de su manera de hacer en el Crown Hall de Chicago pero hubo de renunciar dada la climatología del lugar y dado el soleamiento de Santiago de Cuba para transformar el trabajo que estaba haciendo (Franz Schulze, 1986). Abandonó este proyecto por razones políticas, pero encontró la oportunidad de seguir desarrollándolo en el encargo para un museo privado Schæfer en Schweinfurt (1960). A diferencia de la sede Bacardí, son la ciudad y el horizonte vistos desde un podio y enmarcado con una cubierta.



Figura 20. Montaje comparativo del autor de la fotografía de la maqueta de la sede de Ron Bacardí y la planta.

Este proyecto también sería abandonado para poder hacer el encargo de la Neue Nationalgalerie de Berlín que posee la misma plataforma como parte de la ciudad y en definitiva, como control de la distancia con el fondo para el espacio interior. Los accesos a ella habrían de ser públicos incluso cuando el edificio estuviese cerrado (en el caso de la sede Bacardí no está muy claro ya que el edificio es privado). En este espacio aparece vegetación ya que el pavimento se va descontando.

Sin embargo esta plataforma no es el espacio intermedio entre el edificio y la ciudad, pues es ciudad en sí, y está destinada a colocar estatuas, pertenecientes a la colección del museo, muy diferentes a las que Mies propone y dibuja para su espacio intermedio.

La aparición de esas esculturas antropomórficas se sitúa en el segundo nivel del edificio, el del interior del podio, junto a agua y vegetación todo ello cerrado por un muro, y lo convierte, ahora sí, en ese espacio intermedio del que hablamos, dentro del mundo estereotómico mientras que la captura del horizonte se produce en el nivel del podio y permanece en el mundo tectónico.

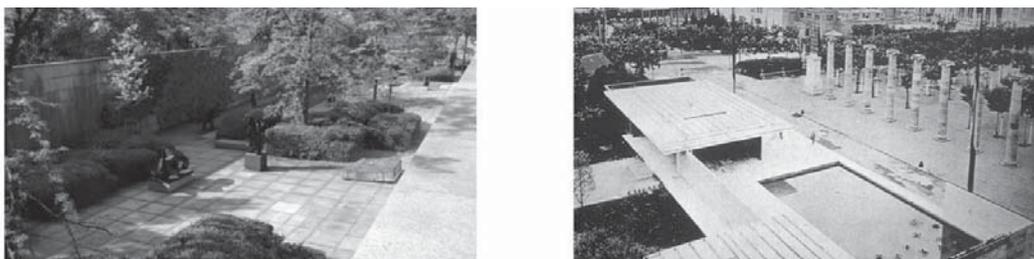


Figura 21. Comparativa entre el jardín de escultura de la Neue Nationalgalerie de Berlín y fotografía de época del pabellón de Barcelona.

Mies parece trasladarnos de nuevo al jardín japonés seco, con la abstracción de las piedras flotando en el agua con un muro de fondo para cerrar el espacio y la vegetación detrás, al fondo. Lo que nos puede servir para relacionar este espacio intermedio, este *shakkei* japonés o paisaje prestado, compuesto de los elementos justos con un límite muy bien diferenciado entre el paisaje artificial y el paisaje real, subrayado por la presencia de un muro artificial.

Se produce ese vacío desde dentro del podio, la parte estereotómica de la obra de Mies, con la figura abstracta humana sustituyendo a la roca.

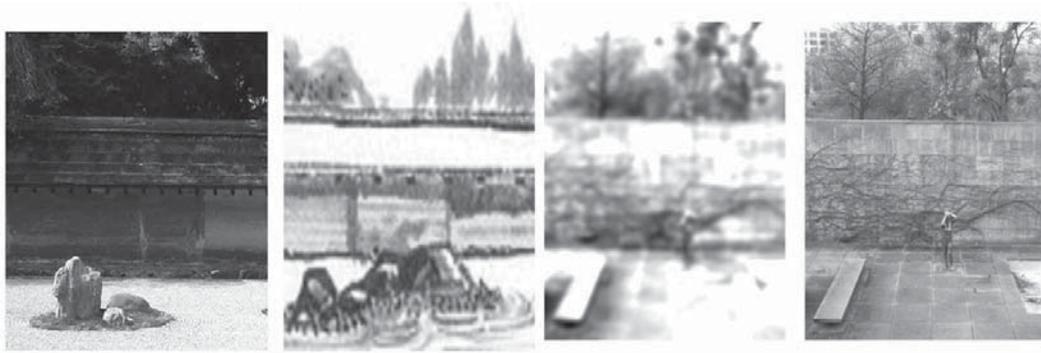


Figura 22. Progresión entre karesansui y el patio de esculturas de la Neue Nationalgalerie con fotografías del autor.

El jardín que posee el paisaje prestado está en el podio, dentro de él, para ocultarlo a los extraños que están fuera del edificio y hacerlo exclusivo para el individuo que lo contempla. En definitiva que con el uso y aparición de la figura, la interpretación del agua y la vegetación tras el muro de cierre obtenemos de nuevo el espacio de la arquitectura tradicional oriental, el *karesansui*.

Apropiación de Mies del karesansui

Podemos entonces apuntar que no es arbitrario el uso de estos elementos ya que aparecen constantemente en estos espacios de Mies de manera muy concreta en las propuestas del espacio que media entre edificio y lugar.

En una retrospectiva con los dibujos que hace para procesar tal espacio reconocemos estos elementos: la presencia de las estatuas, la interpretación del agua en forma de pavimento reticulado, el muro y, detrás, la vegetación. Es probable, pues, que Mies pudiera conocer esta arquitectura tradicional oriental, entenderla de una manera concreta y utilizarla del mismo modo.

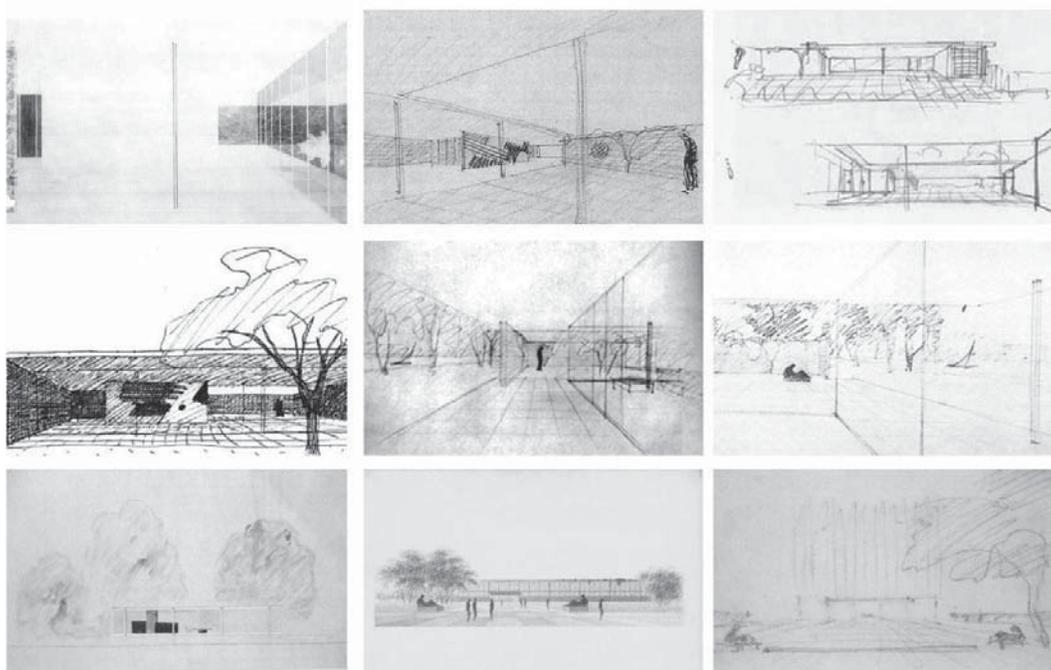


Figura 23. Comparativa del autor de varias ilustraciones del archivo de Mies van der Rohe del MoMA de Nueva Cork.

El trabajo de Mies con este espacio aparecía en el Pabellón de Barcelona en 1929 y desde entonces emplea el mismo mecanismo al margen del programa del edificio pues es un espacio que está diseñado fuera de él, rodeado de un muro, bien virtualmente como en los edificios en altura o bien físicamente como el modelo de la Casa Patio.



Figura 24. Collage del autor con fotografía de Ryōan-ji en Kioto y el pabellón de Barcelona.

Quizá la elección de la cultura tradicional oriental para descifrar este espacio de Mies pudiera parecer aleatoria. Sin embargo hay indicios de personajes que han coincidido con Mies a lo largo de su vida que han podido aportar algo de esta tradición oriental en el proceso. Por otra parte es muy elocuente la atracción que esta cultura ha ejercido en otros arquitectos relacionados con el movimiento moderno.



Figura 25. Radical 146, xī, (significa “occidente”) y collage del alzado de la Neue Nationalgalerie desde el patio de esculturas.

Sirva el comentario de Frank Lloyd Wright acerca del pasaje XI del Dao de Jing a sus estudiantes como citábamos al principio y que aquí desarrollamos *“la leí varias veces. Estuve uno o dos días desilusionado con mi yo anterior. Me sentía como un velero naufragando. Luego, me sentí bastante bien y resurgí. Empecé a pensar. Pensé: Espera un momento, Lao Tsé (Lao zi) lo dijo, sí, pero además, yo lo construí”*⁵ (Chang Amos ih Tiao, 2007), para terminar, de algún modo, el trazo del círculo, sin cerrarlo del todo. La analogía entre Mies y la arquitectura oriental tradicional comprueba que, si la arquitectura en ambos casos goza de los elementos precisos, pueden ser similares a la hora de establecer relaciones entre la arquitectura y el lugar en el que se ubica y así establecer una parte de esa relación transitiva entre individuo y aquello que le rodea, que se da en ambas.

Bibliografía

ÁBALOS Iñaki, 2000- *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Gustavo Gili.

ÁLVAREZ Darío, 2007 - *El jardín en la arquitectura del siglo XX*. Barcelona: Reverte.

AMOS IH TIAO Chang.1952 -*El Dao de la Arquitectura*. Traducido por José María Cabeza Lainez, 2011 (2007). Granada: Comares.

BARR Alfred H. 1936, -*Cubism and abstract art*, Nueva York: MoMA.

BERGER, Ursel (ed); PAVEL, Thomas (ed). , 2007- *Barcelona Pavilion: Mies van der Rohe & Kolbe*. Berlin: Jovis.

⁵ La conferencia de Wright “the destruction of the box” fue impartida en Nueva York en 1952 en la asamblea de jóvenes profesionales de la AIA de Nueva York.

BLASER Werner, 1997- *Patios: 5000 años de evolución desde la antigüedad hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili.

BLASER Werner, 1996 - *Mies van der Rohe: West meets East*, Basilea: Birkhauser.

BLASER Werner, 1999 - *Mies van der Rohe, Farnsworth House: weekend house*, Basilea: Birkhauser.

BLASER Werner, 1988 - *Tempel und Teehaus in Japan. The Temple and Teahouse in Japan*. Basilea: Birkhäuser.

CARTER Peter, 2006 - *Mies Van der Rohe trabajando*, Nueva York: Phaidon.

CASALS, Lluís, ROVIRA i GIMENO, Josep M., 2001 - *Pavelló Mies van der Rohe: reflexions*. Barcelona : Triangle Postals.

CHANG LI Ying, WONG Eva, 1996- *Tratado de Lao Tse sobre la respuesta del Tao*. Madrid: Edaf.

COHEN, Jean Louis, 2002 - *Mies van der Rohe*. Barcelona: Akal Architecture.

COLOMÉS Enrique, 2004- *Mies Van der Rohe: Café de terciopelo y seda, Berlín = Velvet and silk space*, Berlín, 1920-27. Madrid: Rueda.

DIAZ RICASENS, Gonzalo, 1997- *La tradición del patio en la arquitectura moderna*, en DPA nº 13, *Patio y casa*.

EISENMAN, Peter 1987- *Lecturas de MimESIS, malinterpretadas no significan NADA*, Madrid, MOPU.

EVANS Robin, 1990. *Mies van der Rohe's Paradoxical Symmetries*. AA Files nº 19.

GROPIUS, Walter/ TANGE Kenzo, 1960- *Katsura: Tradition and creation in Japanese Architecture*. Yale University Press. New Haven.

HAWKINS Bradley K, 2003 - *Budismo*. Madrid: Akal.

ITO, Teiji. Traducido por Donald Ritchie, 1972 - *The Japanese Garden: An Approach to Nature*. New Haven y Londres: Yale University Press.

JOHNSON Philip, 1979- *Built to live in*. Nueva York, MoMA.

LANE Richard, 1962 - *Masters of Japanese print*. ("Maestros de la Estampa Japonesa". Traducido por José Antonio Rico). Mexico D.F.: Editorial Herrero.

LAO ZI traducido por Anne-Hélène Suárez 1998, *El libro del curso y la virtud, Dao de Jing*. Madrid: Siruela.

MAILLARD Chantal, 1995 - *La sabiduría como estética: China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Madrid: Akal.

NAKAMORI Yasufumi, 2010 - *Katsura: picturing modernism in Japanese architecture*. Houston Museum of Fine Arts, Houston; New Haven: Distributed by Yale University Press.

NEUMEYER Fritz, 1995 - *La palabra sin Artificio. Reflexiones sobre la arquitectura*. Madrid: El croquis.

NISHI Kazuo, 1983- *What is Japanese Architecture?*. Tokio: Kodansha International.

NITSCHKE Günter, 1999- *El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural*. Colonia: Taschen.

NITSCHKE Günter, 1993- *From Shindo to Ando: Studies in architectural antropology in Japan*. Londres: Academy Editions.

RAMBACH Pierre, 1987- *Gardens of longevity in China and Japon: the art of the stone raisers*. New York: Rizzoli.

REYNOLDS Tim, 1964 - *Ryoan ji poems*. Harcourt: Brace & World.

RODRÍGUEZ LLERA Ramón, 2006.- *Paisajes de la arquitectura Japonesa*. Santander: Documentos Del Sol.

SCHAARSCHMIDT-Richter, OSAMU Mori , 1979- *Japanese Gardens*. New York and Tokyo: William Morrow and Company.

SCHULZE, Franz, 1985 - *Mies van der Rohe, a critical Biography*, Chicago: The University of Chicago Press. Traducida por Jorge Sanz Avia, 1986. Madrid: Herman Blume.

SEMPER Gottfried, Traducido por Harry F. Mallgrave. 2004- *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*, Santa Monica: Getty Research Institute.

SOLÀ-MORALES RUBIÓ, Ignasi, 1996.-*Presente y futuro. Arquitectura en las grandes ciudades*. Barcelona: Actar.

TAKEI, Jiro; KEANE Marc P. 2001- *Sakuteiki. Visions of the japanese garden*. Boston: Tuttle Publishing.

TANIZAKI, Junichiro.2010- *El elogio de la sombra*, traducido por Julia Escobar, Madrid: Siruela.

TAUT Bruno, 2007 - *La casa y la vida japonesas*. Fundación Caja Arquitectos, Barcelona.

WATTS Alan, 1975 - *El camino del zen*. Barcelona: Edhasa.

YOSHIDA Tetsuro. 1955 -*The japanese house and garden*. Nueva York: Praeger.

PABLO ALLEN. Licenciado en Arquitectura en especialidad Edificación y en la especialidad Urbanismo por la Universidad de Valladolid desde Octubre de 2002. Tercer Ciclo obteniendo la Suficiencia investigadora por los cursos de Doctorado en el Programa "Modernidad, Contemporaneidad en la Arquitectura" en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura en la Universidad de Valladolid con la Tesina "Puntos de anclaje al lugar en Mies Van der Rohe". Actualmente en desarrollo la Tesis Doctoral que tiene por título "Objeto y lugar: Puntos de Anclaje en la arquitectura de Mies Van der Rohe" que trata de establecer analogías y paralelismos entre Mies Van der Rohe y otros ramas de la cultura, no solo arquitectónica, para poder entender el proceso de proyecto de su obra y acabar descifrando la relación entre el individuo y el lugar por medio de la arquitectura, y poder entender que la arquitectura de Mies no transforma un lugar, sino que lo explica.

LA MODERNIDAD ALTERNATIVA. MEDITERRÁNEO Y FORMA.

Características de la influencia de la arquitectura popular en la vanguardia arquitectónica española de los años treinta

Óscar Miguel Ares Álvarez

Escuela Técnica Superior de Arquitectura - Universidad de Valladolid, España

Abstract

Nevertheless, to practise the exclusive and orthodox modernity was not the only way of proceeding during the decades of the twenties and thirties of 20th century. Between the projects, ideas and accomplishments of those lucky years we find another way of understanding the forefront. Some architects, principally in around the GATEPAC, practised an alternative idea of the modern thing, understood this concept as newly, objectively, explicitly technical and therefore I contradict tradition, subject or craftsman. From his board they drew other architectures in which irreconcilable dichotomies were dissolved without losing his contemporary character. The abstract forms coexisted with figurative elements extracted from the tradition that had his modal in the vernacular thing, in a landscape and a sea: the Mediterranean.

The architects Sert, Towers, Subirana, R. Arias, Aizpurua or Mercadal cultivated the cohabitation of the antonyms; of that one who at first understood himself like objected though without losing the signs of identity with the forefront. Across diverse offers of Mediterranean inspiration, which try to show in this they could reconcile the incompatibilities of the purists: the local stone combined with the wall curtain; the majorcan shutter joined to the nature of the abstract compositions of front; and the fishermen's housings of Ibiza were exemplified as paradigm of the modernity, the standard thing and the functional thing.

A way of understanding the project that had his continuity, decades later, in the works and accomplishments developed by Coderch, Valls, Bonet Castellana or the own Sert. There is no doubt that during that thirties there settled themselves the bases of an alternative, own modernity, of Mediterranean inspiration, which was the origin of a later formal evolution of different episodes of the Spanish architecture. This communication tries to explain those new practices that demonstrated that it was possible to do forefront without resigning the language of the tradition.

Una de las características fundamentales del Movimiento Moderno, desarrollado durante las décadas de los años veinte y treinta del pasado siglo y que muchos califican como periodo heroico, fue su manifiesta voluntad por ser modernos; entendiendo este término como oposición a antiguo, tradicional, clásico e histórico.

Los arquitectos, agrupados en torno a foros de debate, como los CIAM, o de manera individual, mitificaron los logros de la técnica y la emergencia de la sociedad de masas. Pensaron que a través de sus propuestas, ensayos urbanísticos o escritos, podrían ser capaces de crear un nuevo lenguaje. La abstracción del objeto y la veneración por la

máquina eran sus señas de identidad, enfatizando el antitradicionalismo, dando por superado el academicismo y rechazando el pasado. Le Corbusier, en 1928, proclamó aquello de que: **”Una época nueva reemplaza a otra que muere. El maquinismo, hecho nuevo en la historia humana, ha suscitado un espíritu nuevo. Una época crea su arquitectura que es la imagen clara de un sistema de pensamiento (...) para expulsar el pasado y buscar a tientas el espíritu de la arquitectura (...)”** (Le Corbusier, 1965: 84).

Las nuevas formas no se hicieron esperar. En Alemania, Gropius edificaba la *Bauhaus de Dessau* -1925-26 - y Mies van de Rohe la *casa Tugendhat* en Brno -1930-; en 1928 se constituían los congresos CIAM en el castillo de La Sarraz; unos años antes, en 1922, Le Corbusier presentó su propuesta de ciudad ideal bajo el elocuente epígrafe de *Une ville contemporaine*; durante los años siguientes, el maestro franco-suizo, lleno de postales la modernidad con sus villas en *La Roche, Vaucresson, Meyer, Cook, Garches o Savoie* al tiempo que se erigía en artista-héroe de *L’Esprit Nouvelle*. Textos, panfletos, proclamas, pero también urbanismo, viviendas o equipamientos, acordes con el nuevo “espíritu de los tiempos”, ocupaban monografías, exposiciones, revistas y críticas. El “hay que ser moderno” de Rimbaud, o el “haz lo nuevo” de Ezra Pound, parecía ser la proclama entre los arquitectos de aquella década de los años veinte y treinta en Europa.

En 1932 el arquitecto Philip Johnson y el historiador Henry Russel Hitchcock celebraron en el MOMA de Nueva York la memorable *Exposición Internacional de Arquitectura Moderna* (Philip Johnson. 1932); hoy considerada como un hito de la arquitectura. Ante el público norteamericano desafiliaron arquitectos y arquitecturas que venían a representar una aparente manera global de entender lo moderno. Fue un momento en el que se creyó posible presentar las nuevas realizaciones como un estilo generalizado, universal; aunque posteriormente la crítica y los propios autores desvaneciesen y negasen el concepto. En el catálogo, que siguió a la muestra, P. Johnson y Henry Russel Hitchcock, pretendieron establecer unos principios universales para aquellas casas blancas, cubicas, de composición abstracta que unos años la crítica había empezado a denominar *Estilo Internacional*. Paradójicamente su intención fue la de ofertar un manual o tratado, conforme a la mejor tradición *Beaux-arts* del siglo XIX, desvelando los principios o constantes que cualquier construcción moderna debía cumplir.

En el libro se hablaba de optimización de la superficie, condiciones volumétricas, materiales a emplear, economía de medios, disposición de la planta o ausencia de elementos decorativos. Definieron el abecedario con el que construir el nuevo lenguaje; unas constantes que toda edificación moderna debía cumplir y que podrían resumirse en cuatro conceptos: FUNCIONALIDAD, como principio generador de la nueva arquitectura;

ESTANDARIZACIÓN, o empleo de la tecnología para promover la edificación en serie; UNIVERSALIDAD, ya que aquella manera de proceder y construir podía ser aplicada en cualquier contexto geográfico; y ECONOMÍA porque la eliminación del ornamento y la optimización de los recursos abarataba el proceso de construcción.

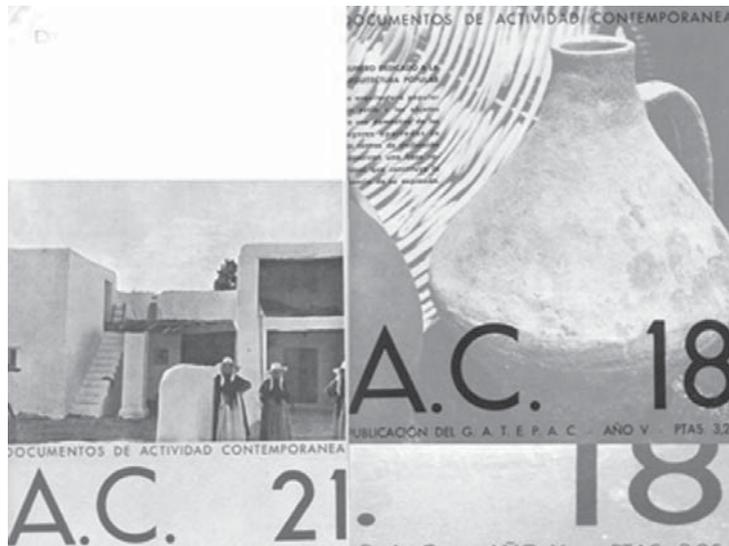


Figura 1. Portada del AC 21 y AC 28. Revista del GATEPAC.

Cabe entonces preguntarse cómo hubiese podido explicar Philip Johnson y Henry-Russell Hitchcock la portada del AC 18 y AC21, revista del grupo GATEPAC; elaborada en el transcurso de la segunda mitad de 1935. Su primera página, en tonos sepias, estaba dedicada a un ánfora que provenía de la provincia de Zaragoza, donde de manera premonitoria se nos indicaba: **“Su forma obedece a la necesidad de amoldarse al cuerpo”** (GATEPAC. 1935:39). La extensión en la descripción de este objeto popular, que en nada tiene que ver con el supuesto espíritu técnico de la época, es acompañada de diversas aseveraciones y reflexiones en torno a la arquitectura vernácula mediterránea: **“La arquitectura moderna, técnicamente, es en gran parte un descubrimiento de los países nórdicos, pero espiritualmente es la arquitectura mediterránea sin estilo la que influye en esta nueva arquitectura. La arquitectura moderna es un retorno a las formas puras, tradicionales, del Mediterráneo ¡Es una victoria más del mar latino!”** (GATEPAC. 1935:33). Manifiestos e ideas que fueron recogidos en un expresivo artículo de la publicación AC titulado: **“Raíces Mediterráneas de la Arquitectura Moderna.”** (GATEPAC. 1935).

La construcción de esta nueva praxis no tuvo un recorrido espacio-temporal corto. No surgió de manera espontánea. Su concepción se había venido fraguando desde los primeros

contactos que Sert mantuvo con Le Corbusier en 1928, pero también con todo un ramillete de soflamas y artículos que indicaban el advenimiento de esta nueva tendencia. El arquitecto catalán y los suyos se dejaron seducir por aquella corriente de opinión que pretendía mantener una línea de continuidad entre la arquitectura y el Mediterráneo.

Formalmente, las primeras manifestaciones que indicaron que Le Corbusier había empezado a abandonar la estética purista, aquella que servía para construir “casas blancas” y “volúmenes puros”, se produjo en torno a 1925 a través de la pintura. Aquel fue el año de la ruptura con Ozenfant, pero también el de la pérdida de su fe en las posibilidades de una civilización maquinista. Poco a poco se vio cada vez más influenciado por su amigo el pintor “brutalista” Fernand Leger. Unos años más tarde sus apetencias pictóricas agitaron el horizonte de la arquitectura. En Toulon, en 1931, proyectó y edificó la vernácula *casa de vacaciones de Hélène de Mandrot*; ese mismo año dibujaría los planos de la también popular *casa Errázuriz*, en Chile.

El punto de inflexión de esta nueva búsqueda habría que situarlo durante la conmemoración del IV CIAM a bordo del paquebote *Patris II*, entre el 29 de Julio y el 13 de Agosto de 1933. Le Corbusier, consciente del debilitamiento tanto físico como intelectual de los compañeros *del Norte*, intuyó que la celebración de este Congreso podría refrendar su filosofía mediterránea y de paso su hegemonía intelectual. La propia celebración del evento en un crucero hasta Atenas, a través del Mediterráneo, le aseguraba cierto éxito al poder explicar sus tesis lejos de los feudos centroeuropeos. El franco-suizo no dudó en utilizar el Mediterráneo políticamente para poder subrayar su figura en la debilitada estructura de la CIRPAC.

Sobre la cubierta del *Patris II* se mecanografiaron muchas ideas. Se asentaron nuevos principios al tiempo que otros empezaron a engrosar los libros de historia. No hay duda de que los tiempos habían cambiado. Se declararon enemigos del “(...) **fenómeno maquinista, que ha efectuado un salto que ha descompuesto la urbanización de la ciudad**” (GATEPAC. 1935:15).

Los arquitectos del GATEPAC, Sert, Torres y Ribas, únicos representantes del grupo español en el IV CIAM, escucharon decir a Le Corbusier: “(...) **se trata, pues, de crear nuevas formas y nuevos sistemas**” (GATEPAC. 1935:15).



Figura 2. Escuela Elemental. Pg de la Carreda, en de Palau-solità i Plegamans (Barcelona.1933) - vista superior- y Pabellón Escolar en Can Nadal, s/n, Arenys de Mar (Barcelona.1935) – vista inferior -. Arquitectos: J.L.Sert y Torres Clavé.

Aquellos entusiastas arquitectos catalanes, no dudaron en adherirse a los nuevos principios. No solo por convicción, que la tenían; o por oportunismo: apoyar estas nuevas prácticas suponía reconocer la supremacía de Le Corbusier en la CIRPAC, y respaldarle reportaba acompañarle en el liderazgo de los CIAM; sino que también suponía practicidad. Sert, Torres y otros componentes del grupo catalán del GATEPAC, fueron conscientes de las ventajas del proceso de *mediterraneización*. Sus resultados favorecieron una arquitectura más amable que la fría y prácticamente minoritaria de los *del Norte*, haciéndola más accesible a clientes y usuarios. Además, bajo el paraguas de esta modernidad alternativa se incorporaron métodos constructivos, de ejecución sencilla, que exigían una mano de obra poco experimentada frente a la compleja arquitectura de los estándares y la prefabricación. Se había demostrado que este tipo de arquitectura tan solo podía llevarse a cabo en sociedades industrial, cultural y económicamente más avanzadas, sin que pudiese llegar a fructificar en aquellas latitudes, que como la española, mostraban un déficit laboral y de recursos que impedían asegurar el éxito de estas prácticas.

El contexto era propicio para que Sert y los suyos empezaran a ensayar con nuevas formas y nuevos propósitos. Sert probablemente fue el arquitecto que alcanzó un mayor nivel propositivo con la experimentación vernácula.

Como en todo proceso evolutivo, el catalán ofertó todo un conjunto de realizaciones de transición, en las que la interpretación de lo popular aparecía en mayor o menor grado. Sert

proyectó toda una serie de edificios que compartían este proceder experimental; entre ellos: la *Escuela elemental de Palau-solità i Plegamans* o el *Pabellón Escolar de Arenys de Mar*, en los que se aprecia un equilibrio entre funcionalismo, las lecciones aprendidas de los *Sachlich* o los manuales suizos sobre construcciones escolares junto a distintos rasgos que evocan los procesos constructivos tradicionales.

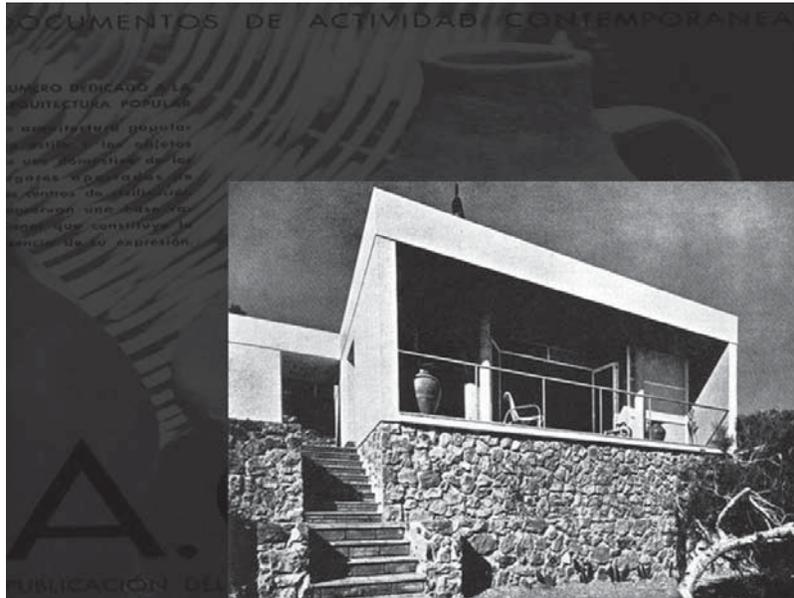


Figura 3. Vivienda para fin de semana. La Garraf (Barcelona.1934).
Arquitectos: J.L.Sert y Torres Clavé.

La expresión de esa comunión con lo tradicional y la búsqueda de una teoría mediterránea para la nueva arquitectura tuvieron su momento feliz y definitorio con una serie de pequeñas viviendas construidas en el municipio de Garraf – Barcelona, en 1934; proyecto que realizó Sert en colaboración con Torres. Ambos esbozaron, proyectaron y construyeron tres casas destinadas al disfrute del fin de semana. En la memoria del proyecto se indicaba que el objeto de estas viviendas era disponer, por poco dinero, de un lugar tranquilo donde pasar unos días fuera del ámbito de la ciudad; incidiendo en que este tipo de casa “week-end”, como ellos las denominaban, no debía costar más que un coche corriente.

En principio se diseñaron cinco modelos, aunque solo se construyeron tres. Tanto en los construidos como en los que no se optó por una máxima flexibilidad espacial, experimentando con la luz; introduciéndola desde distintas orientaciones.

Si reiteradamente se nos ha indicado que se ha querido optimizar la distribución de los espacios, procurando ofertar un mínimo de habitabilidad para un máximo de función, las terrazas, actor principal en los tres modelos, no dejan de ser un contrasentido por su

escasa o nula funcionalidad. En el caso de Garraf esta consideración se acentuó aun más, adquiriendo, la terraza, un papel excesivamente protagonista. Su inserción indaga en el campo de la poética más que en cualquier tipo de consideración utilitaria, conforme a lo descrito en la memoria publicada en AC: **“Las terrazas serán para muchos, inútiles y poco funcionales; sin embargo, son estos factores lírica y espiritualmente, de primera importancia”** (GATEPAC. 1935:35).

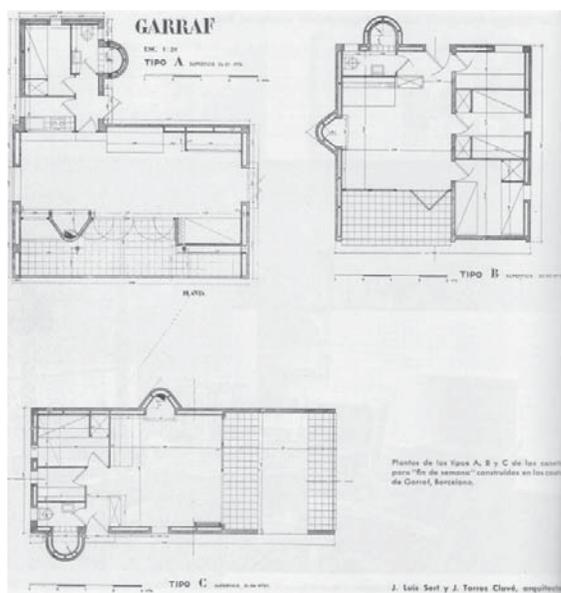


Figura 4. Planta de uno de los modelos construidos de vivienda para fin de semana. La Garraf (Barcelona.1934). Arquitectos: J.L.Sert y Torres Clavé.

En estas nuevas construcciones de Garraf se evidenció un aparente distanciamiento respecto de la doctrina predicada tan solo tres años antes por los mismos arquitectos; aquellos tiempos en los que veneraba la técnica, la prefabricación o los nuevos materiales. Ahora, el registro era otro. Se denotaba la influencia de la construcción tradicional mediterránea. En algunos casos las citas fueron textuales, como en la incorporación de diversos volúmenes cilíndricos en el exterior que recuerdan los empleados en las arquitecturas populares de Ibiza; en su origen destinados a ser horno y cisterna, aquí empleados como ducha y chimenea. Incluso el mobiliario estaba alejado de aquella veneración que habían demostrado hacia el producto industrial, retratando, en diversas instantáneas, los interiores de las viviendas con toda clase de cerámicas, mimbres o sillas artesanales.

No hay duda de que las viviendas de Garraf fueron la consolidación del nuevo lenguaje. Sert y Torres mencionaban vocablos hasta ahora ajenos, como lírica y espiritualidad, para

justificar una opción del proyecto; alejándose de aquel pensamiento aséptico y técnico que habían expresado en sus primeros proyectos.

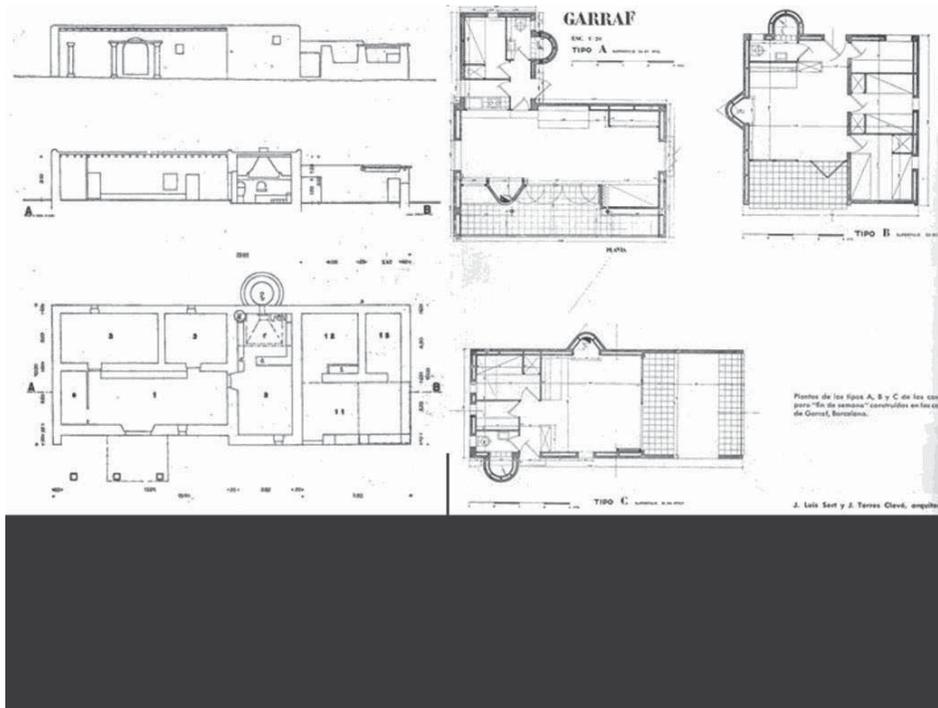


Figura 5. Comparativa de plantas entre uno de los modelos construidos de vivienda para fin de semana en La Garraf (Barcelona.1934) y una vivienda popular en Ibiza publicada en el AC 18. Arquitectos: J.L.Sert y Torres Clavé.

El hecho más significativo fue que en las viviendas de fin de semana de Garraf se estableció, en apariencia, un nuevo doble mecanismo: el de sustitución y el de subversión de las nuevas constantes establecidas por los congresos CIAM y que tan apasionadamente habían defendido Philip Jonson y Henry Russell Hitchoch, como hemos visto.

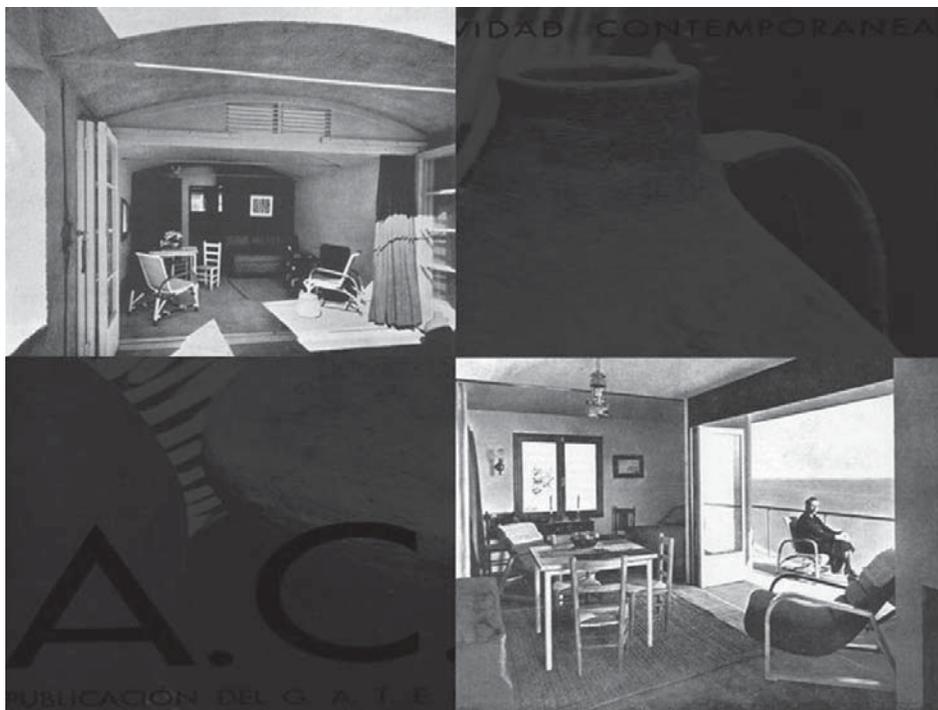


Figura 6. Imágenes interiores de uno de los modelos construidos de vivienda para fin de semana. La Garraf (Barcelona.1934). Notese el tipo de mobiliario utilizado - sillas de mimbre, alfombras, mesas de madera – alejado de los prototipos utilizados por la vanguardia arquitectónica. Arquitectos: J.L.Sert y Torres Clavé.

En este proceso de invención de la tradición se subvirtieron los principios que hasta entonces habían identificado a la vanguardia. Utilizaron los mismos términos de la modernidad pero despojados de su significado original. Sert y Torres, en Garraf, seguían hablando de: **FUNCIONALIDAD**, pues a través de estas pequeñas viviendas se había ofrecido un mínimo de espacio para un máximo práctico al ser despojadas de cualquier elemento superfluo, al igual que en las construcciones mediterráneas de todas las épocas; mantenían los principios de la **ESTANDARIZACIÓN**, ya que los elementos tradicionales son **“producciones en serie que se han ido puliendo y perfeccionando siglo tras siglo”**, (GATEPAC. 1935:35) y Garraf no podía ser menos ofreciendo a quien las habitase toda una oferta de puertas, ventanas y mobiliario, donde la producción en serie estaba despojada de cualquier concepción fabril; evocaron la **UNIVERSALIDAD**, ya que según ellos, desde Egipto hasta el Levante Español o desde la antigua Grecia hasta nuestro días se ha venido manteniendo una homogeneidad geográfica y temporal, expresada en la forma, siendo Garraf una síntesis de ese devenir histórico al que pertenece; y también significaron la **ECONOMÍA**, ya que la opción de construir conforme a técnicas habituales se mostraba más

ventajosa para la realidad tecnológica nacional que el empleo de un alto grado de tecnificación, más asimilable para la cultura centroeuropea que para la catalana.

Funcionalidad, estandarización, universalidad y economía, palabras que hemos visto repetidas en los textos y proyectos de Stam, Gropius o Meyer volvían a aparecer en las viviendas de Garraf, apropiadas e incluso modificadas en su significado por el interés propio.

La exégesis intelectual mediterránea de Sert y los suyos tenía ya un referente propio: las tres viviendas ubicadas en el pequeño municipio de La Garraf. Una obra concreta, tangible, que al mismo tiempo encerraba los principios básicos con los que construir un manual teórico con el que se pudiese cumplir ese anhelo de ser la arquitectura popular mediterránea, la arquitectura sin estilo y anónima, la cuna de la arquitectura moderna.



Figura 7. Composición Comparativa entre los modelos construidos de vivienda para fin de semana. La Garraf (Barcelona.1934) y las vernaculas casas de ibiza, publicadas en el AC18.

Bibliografía

ÁLVAREZ, Óscar M. Ares, 2010 – GATEPAC:1928-1939 (Tesis de doctorado). ETS de Arquitectura de Valladolid.

GATEPAC, 1933 – “Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna” en AC, nº18, Segundo trimestre de 1935. – “ Congresos internacionales de arquitectura moderna. El IV congreso del CIRPAC” en AC, nº11, Tercer Trimestre de 1933.

GATEPAC, 1935 – “Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna” en AC, nº18, Segundo trimestre de 1935.

HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip 1984 (1932) – El Estilo Internacional: Arquitectura desde 1922. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.

LE CORBUSIER. 1965 – Hacia una arquitectura. Buenos Aires: Editorial Poseidón.

ÓSCAR M. ARES ÁLVAREZ. Centro de vinculación: ETS Arquitectura de Valladolid. e-mail: oscarmiguelares@hotmail.com. Formación académica: Doctor Arquitecto por la Universidad de Valladolid. Departamento: Teoría de la arquitectura y proyectos arquitectónicos. Título de la tesis doctoral: “GATEPAC 1928-1939”. Director de la Tesis: D. Juan Antonio Cortés Vázquez de Parga. Arquitecto, especialidad Urbanismo, por la Universidad de Valladolid con la calificación de Notable. Curso 1997-1998. Socio del Estudio profesional ARES,ARIAS,GARRIDO ARQUITECTOS S.L. desde noviembre de 1998. Actividad investigadora: Colabora asiduamente en diversas revistas y departamentos universitarios del ámbito nacional e internacional sobre temas relacionados con la investigación de la arquitectura española y contemporánea; con el grupo GIE de la Escuela de Arquitectura de Valladolid en la edición del libro “Arquitectura y el Cine”; además de haber intervenido en numerosos congresos y publicaciones del DOCOMOMO Ibérico. Es autor del libro: La modernidad alternativa: Mediterráneo y forma (1930-1936), que está pendiente de publicación. En el ámbito profesional, su estudio ha obtenido numerosos premios en concursos de arquitectura, habiendo sido reconocido con diversos galardones y reconocimientos. (www.entrearquitectura.com).

ARQUITECTURA E PODER

Para uma historiografia do Movimento Moderno em Portugal¹

Alexandra Cardoso e Maria Helena Maia

CEAA | Centro de Estudos Arnaldo Araújo (uID 4041 da FCT)

Escola Superior Artística do Porto, Portugal

Abstract

*Starting from the Survey on Portuguese Regional Architecture, carried out between 1955 and 1960 by the Portuguese Architects' Union with official support from the government, this paper intends to identify the main points of view from historiography of the Modern Movement in Portugal, with regard to the motivations of each of the parts (Architects' Union and State) that were involved in the process of the Survey and to the conditions of the profession in its relationships with the political power, whose discussion on the existence of an architecture **of or in** Estado Novo has somehow come shape.*

O Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa, realizado entre 1955 e 1960 pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos e publicado com o título *Arquitectura Popular em Portugal* (1961), constitui um levantamento notável realizado por alguns dos arquitectos modernos e financiado pelo Ministério das Obras Públicas do governo de Salazar.

Directamente articulado com o problema da relação entre arquitectura e identidade nacional - para os seus autores tratava-se de demonstrar a existência de soluções arquitectónicas diversificadas como contraponto à procura de um “estilo nacional” que vinha do século anterior² - este levantamento deveria, segundo Keil do Amaral, lançar “as bases para um regionalismo honesto, vivo e saudável” (*apud* Almeida, 2008, 107).

Analisado no seu conjunto, o *Inquérito* apresenta resultados condicionados pelo olhar de cada uma das 6 equipas³ que percorreram o território, que partilham um interesse pela arquitectura popular muito vinculado aos aspectos formais. Contudo, este documento não só foi importante para o conhecimento do país rural, que registou no momento em que

¹ Esta comunicação foi realizada no âmbito do projecto de investigação em curso *A “Arquitectura Popular em Portugal”. Uma leitura Crítica* (FCT: PTDC/AUR-AQI/099063: COMPETE: FCOMP-01-0124-FEDER-008832).

² Para um primeiro levantamento da historiografia do Inquérito e dos problemas a ele associados ver A. Cardoso e MH Maia (2011).

³ O país foi dividido para o efeito em 6 Zonas, cada uma a cargo de uma equipa de 3 arquitectos.

começava a desaparecer (Pereira, 2000), como teve consequências relevantes na evolução da arquitectura moderna portuguesa (Portas, 1978).

Este trabalho mereceu a atenção do próprio Salazar que estava particularmente interessado nos resultados do Inquérito, o que explica que os seus autores lhe tenham apresentado as provas finais do livro *Arquitectura Popular em Portugal*, antes da impressão do mesmo.

Segundo Nuno Portas, o *Inquérito* foi possível graças a “uma curiosa coincidência de equívocos ou fingimentos” pois, enquanto o governo pensava estar a contribuir para a identificação dos sinais de *aportuguesamento* da arquitectura nacional, os arquitectos pretendiam “armadilhar um documentário explosivo” que demonstrasse a existência de “tantas tradições quantas as regiões” (Portas, 1978).

Esta mesma leitura é retomada no Prefácio da 2ª Edição da *Arquitectura Popular em Portugal* (Pereira, 1979), onde se defende que este equívoco, quanto à partilha de objectivos entre os arquitectos e o Estado, foi mantido intencionalmente pelos primeiros, para assegurar o financiamento necessário à concretização do projecto.

Efectivamente, os resultados trazidos pelo Inquérito vieram provar “que não havia ‘uma’ arquitectura portuguesa, mas muitas e variadas”, como esclarece Nuno Teotónio Pereira (2000:70).

No entanto, Vieira de Almeida (2007: 110) nota que esta comprovação da diversidade da arquitectura popular portuguesa pode ter resultado simplesmente do facto das equipas terem partido para o terreno “militantemente dispost[as] a ler a diversidade, tudo o que no território nacional resulta desuniforme, desconexo” em vez de “privilegiar aquilo que no território nacional são ‘permanências’, não só no tempo mas no espaço”.

E é esta atitude predeterminada ao *Inquérito* que a Introdução à 2ª Edição veio, segundo este autor, historicamente legitimar ao reconhecer uma “deliberada e circunstancial estratégia de contrariar uma alegada interpretação oficial” (Almeida, 2008:108).

É por isto, que para Vieira de Almeida (2008:105), as “condicionantes e consequências” do Inquérito à *Arquitectura Regional* constituem um dos mal-entendidos na leitura da arquitectura moderna portuguesa.

Analisada a fortuna crítica deste tema, constatamos que a interpretação do *Inquérito* como um acto de resistência contra as imposições do Estado Novo no campo da arquitectura surge apenas após a queda do mesmo, em Abril de 1974.

De facto, a existência da imposição de uma linguagem arquitectónica por parte do regime

(Pereira e Fernandes, 1982; Pereira, 1987) não só não é consensual, como tem vindo a ser questionada (Almeida e Maia, 1986; Almeida, 1994, 1997, 1998 e 2002), como veremos mais à frente.

Efectivamente, Vieira de Almeida (2007:108) defende que “um dos equívocos de base na formulação do *Inquérito*” é precisamente a ideia de que haveria uma imposição de um *estilo* ou *estilos* nacionais por parte do Estado.

É o caso, por exemplo, da posição de Nuno Teotónio Pereira ao identificar como uma das consequências imediatas do *Inquérito* “ter proporcionado provas inquestionáveis de que a pseudo-arquitectura propagandeada e até imposta pela ditadura do Estado Novo não passava de uma mistificação baseada em clichés manipulados cenograficamente” (Pereira, 2000:70).

Para este autor, no I Congresso de Arquitectura, que teve lugar em 1948, ter-se-iam as condições necessárias para que a classe tomasse consciência da necessidade de ter liberdade de expressão na prática arquitectónica, mas seria o resultado do *Inquérito* que constituiria em termos culturais “o enterro definitivo das concepções de cariz político ultra-nacionalistas” no domínio da arquitectura portuguesa (Pereira, 2000:70).

Aqui importa realçar que, sob o ponto de vista historiográfico, existem variantes na interpretação do que terá sido a relação entre os arquitectos modernos e o Estado Novo, bem como quanto ao nível de interferência do segundo no que à linguagem arquitectónica se refere.

Logo nos dois primeiros textos em que se traça uma História da arquitectura portuguesa do século XX (França, 1974; Portas, 1978), são identificadas três gerações, a segunda das quais com tempos de sobreposição com as restantes, que *grosso modo* teriam vivido outras tantas formas de relação com o poder e com o movimento moderno.

Em primeiro lugar, a geração dos *pioneiros*⁴ (França, 1974: 439) que, nas palavras de Portas (1978: 707) “iniciou o ciclo dos caixotes envidraçados”, e que até meados da década de 30 praticou livremente a arquitectura que quis, com a complacência do regime, que lhe entregou obras públicas de grande visibilidade, apesar dos lamentos e acusações de *desnacionalização*⁵ dos sectores mais conservadores da sociedade.

Relativamente à constatação desta situação, com pequenas variantes, todos os autores são

⁴ Principalmente Cristino da Silva, Rogério de Azevedo, Carlos Ramos, mas também Cassiano Branco, Jorge Segurado, Adelino Nunes e Porfírio Pardal Monteiro (Portas, 1978: 707).

⁵ Como é o caso de José Figueiredo, citado por França (1974: 229).

consensuais, o mesmo acontecendo no que se refere ao facto de – com o liceu de Beja para uns (Portas, 1978: 710), com a Praça do Areeiro, para outros (França, 1974), – “pode[r] considerar-se findo o modernismo arquitectural dos anos 20-30, enterrado por quem o propusera, por estes arquitectos que a vida venceu ou a ela não puderam nem souberam impor-se, geração individualista, sem coesão de classe, nem programa ou actividade cultural comum” (França, 1974: 247-48).

De facto, é esta mesma geração que vai aderir, em muitos casos com manifesto entusiasmo, ao novo regime, o que é bem evidente nas respostas que deram à encomenda ideologicamente marcada de Duarte Pacheco para Lisboa ou à participação na Exposição do *Mundo Português*, realizada em 1940, em plena II Guerra Mundial.

É também consensual que esta exposição constituiu simultaneamente o “ponto de chegada e involução da arquitectura moderna portuguesa” (França, 1974: 225).

Apostando na propaganda do nacionalismo emergente e sobretudo do regime que pretende glorificar (Portas, 1978: 719), esta exposição vai ser projectada pela primeira geração dos arquitectos modernos a quem é entregue a sua concepção arquitectónica, com Cottinelli Telmo a chefiar o grupo.

À encomenda desta Exposição responderam entusiasticamente os arquitectos, aderindo à “vanguarda da restauração’ sentindo que o modernismo internacional das suas obras de juventude [...] não podia responder ao exaltado momento histórico” que se vivia (Portas, 1978: 719).

Assim se entra num novo período, conhecido como os *anos negros do fascismo*, que mesmo Nuno Teotónio Pereira (1987: 346), o seu maior denunciador, considera designação excessiva no que à arquitectura se refere. Nuno Portas chamou-lhe *anos cinzentos, anos tristes* (*apud* Pereira e Fernandes, 1987:346) mas outros autores preferem *anos amargos* (Ferreira e Gomes, 1986: 17; Pereira e Fernandes, 1987: 346), durante os quais o Estado Novo teria alegadamente construído e imposto uma linguagem arquitectónica oficial.

E escrevemos *aleadamente* porque é precisamente a existência dessa imposição que é o principal objecto de discordância na historiografia da arquitectura produzida durante o Estado Novo.

De facto, os anos 40 são também identificados como *anos de acomodação* (Portas, 1962) e não por acaso, a segunda geração de arquitectos que ganha expressão nesta altura, se reconhece a si mesma como a *geração do compromisso* (Almeida e Maia, 1986: 112).

Efectivamente, muitos autores defendem que por adesão ao regime ou por necessidade de trabalhar, os arquitectos tiveram que construir uma linguagem que correspondesse ao ideário do Estado Novo (Pereira e Fernandes, 1987) e que ficou conhecida por *português suave*.

Teria sido esta a década mais opressiva para os arquitectos, tanto mais quanto a proximidade geográfica do centro do poder, e nela se centram em grande parte as denúncias da historiografia ao constrangimento produzido pelas imposições do regime (Pereira e Fernandes, 1987, Pereira, 1997).

Na verdade, a existência desta imposição é tacitamente assumida em muitos dos estudos que têm vindo a ser realizados sobre o tema, mas as provas da existência de um real constrangimento reduzem-se à “tradição oral de testemunhos passados de geração em geração” (Pereira e Fernandes, 1987: 345), como admitem os próprios autores que mais directamente se dedicaram a denunciar esta questão.

Pedro Vieira de Almeida, que dedicou especial atenção a este problema, compara a situação portuguesa com aquela que foi vivida na Alemanha nazi e na Itália fascista, no que se refere à monumentalidade da arquitectura, constatando que, nem o carácter *ritual* da primeira, nem o carácter *cívico* da segunda têm verdadeiro paralelo no caso português, embora as soluções aqui encontradas não possam ser lidas de forma isolada em relação ao contexto europeu da época (Almeida, 1997, 1998, 2002).

Para este autor, o Estado Novo “nunca existiu como um todo ideológico coerente, nunca definiu nem impôs uma arquitectura, nem os arquitectos assumiriam no geral uma oposição ao régimen, oposição que fosse consequentemente definida em termos profissionais” (Almeida, 1997:94), sendo importante repensar a “cândida interpretação” corrente de que os arquitectos eram, quase sem excepção, politicamente de esquerda e que se opunham ao regime no exercício da sua profissão (Almeida, 1997:95).

Para Vieira de Almeida (1994:53), o que acontece neste período é que, “criando deliberadamente um álibi profissional para a arquitectura que projectavam, os arquitectos habituaram-se a atirar com a responsabilidade dessa mesma linguagem, para pretensas imposições estabelecidas a nível geral, tendentes á criação de uma pretensa arquitectura oficial da ditadura, imposições de carácter sintáctico, historicista, relevando de um duvidoso e académico nacionalismo”.

Por isso defende que nunca existiu uma arquitectura **do** Estado Novo como é correntemente referido nos textos sobre o tema (Pereira e Fernandes, 1987, Tostões, 1994,

etc) mas simplesmente uma arquitectura produzida **no** Estado Novo (Almeida, 1986, 1998, 2002).

Isto não significa que Vieira de Almeida não reconheça a existência de “intervensões pontuais de alguns indivíduos [...] a quem a sorte dava poderes suficientes para, a partir do seu pelouro no aparelho administrativo, vincular as encomendas a tipos formais específicos” (Almeida e Maia, 1986: 114) isto é, de “preferências localizadas por departamentos do Estado, sem que houvesse o predomínio aceite de qualquer tendência globalizante”, pois “não houve uma linha priverligiada de representação do Estado” (Almeida, 1997:96).

Voltando ao I Congresso dos Architectos Portugueses, considerado por Portas (1978:732) como um momento “capital de resistência arquitectónica” ao regime, encontram-se reunidas as duas primeiras gerações modernas, a que se junta uma terceira de jovens que, segundo Nuno Teotónio Pereira (1998), se rebelavam “contra todo o tipo de imposições à livre expressão das suas ideias”.

Para além de marcar o início da “reconquista da liberdade de expressão dos architectos” (Pereira, 1998), uma vez que as comunicações foram dispensadas de censura prévia, foi neste congresso que pela primeira vez os architectos portugueses se reuniram para debater problemas relacionados com a sua profissão, juntando os “antigos e novos, submissos e resistentes em torno de uma manifestação profissional cheia de mal-entendidos” (Portas, 1978:733).

Note-se no entanto a necessidade de sublinhar a duplicidade dos architectos modernos face ao poder, que se detecta na historiografia produzida no pós-25 de Abril, tanto no que se refere ao Congresso dos Architectos de 48 como no que se refere ao Inquérito à Arquitectura Regional que se lhe seguiu em 55.

Efectivamente, ambos foram financiados e apoiados oficialmente pelo Estado e ambos teriam sido usados pelos architectos envolvidos como instrumentos de resistência contra esse mesmo Estado, ao que parece ingénuo objecto de manipulação que teria pago e apoiado o enterro das suas próprias convicções arquitectónicas.

Bibliografia

- ACCIAIUOLLI, Margarida, 1991 – *Os Anos 40 Em Portugal: o País, o Regime, e as Artes "Restauração" e "Celebração"*. Dissertação de doutoramento em História de Arte, Universidade Nova de Lisboa, 2 vols.
- ACCIAIUOLLI, Margarida, 1998 – *Exposições do Estado Novo: 1934-1940*. Lisboa: Livros Horizonte.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de, 1986 – “Carlos Ramos – uma estratégia de intervenção” in *Carlos Ramos*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de, 1994 – “A noção de ‘passado’ na arquitectura das décadas difíceis. O caso de Lisboa” in *Rassegna*, Ano XVI, 59 - 1994/III, Milão e Lisboa, p. 52-62.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de, 1997 – “Arquitectura e Poder. Representação Nacional” in *Arquitectura do Século XX. Portugal*. Org. Annette Becker, Ana Tostões e Wilfred Wang. Portugal-Frankfurt 97.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de, 1998 – *Os Concursos de Sagres. Representação 35. Condicionantes e consequências*. Tese de Doutoramento em Arquitectura, Universidade de Valladolid, 1998, texto policopiado, 2 vols.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de, 2002 – *A Arquitectura No Estado Novo. Uma leitura Crítica*. Lisboa: Livros Horizonte.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de, 2008 – *Apontamentos para uma Teoria da Arquitectura*, Livros Horizonte, Lisboa.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de e Maria Helena MAIA, 1986 – “O ‘arrabalde’ do céu” in *História da Arte em Portugal. Arquitectura Moderna*. Direcção de Pedro Vieira de Almeida e José Manuel Fernandes. Alfa, Lisboa, p. 105-145.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de e Maria Helena MAIA, 1986a – “As décadas pós-Congresso. Os anos 50” in *História da Arte em Portugal. Arquitectura Moderna*. Direcção de Pedro Vieira de Almeida e José Manuel Fernandes. Alfa, Lisboa, p. 146-153.
- ARQUITECTURA Popular em Portugal*. Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1ª edição, 1961 (2 vol.) 2ª edição; Associação dos Arquitectos Portugueses, 1980 (1 vol.); 3ª edição: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1988 (3vol.); 4ª edição: Centro Editor Livreiro da Ordem dos Arquitectos, 2004 (2 vol.). In this text quotations we used the 4th edition.
- CARDOSO, Alexandra e Maria Helena MAIA, 2011 – “Tradition and Modernity. The Historiography of the Survey on Regional Architecture” in *Approaches to Modernity*. Maria Helena Maia and Mariann Simon editors. Porto: CEEA, 2011 (no prelo).
- FERNANDEZ, Sérgio 1988 (1985) – *Percursos – Arquitectura Portuguesa 1930/1974*, Edições da FAUP, Porto, 2ª edição.
- FERREIRA, Raul Hestnes e F. Silva GOMES, 1986 – *Cassiano Branco e a sua arquitectura*. Catálogo da exposição. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses.
- FRANÇA, José Augusto 1974 – *A Arte em Portugal no Século XX*. Bertrand, Lisboa.
- MENDES, Manuel 1987 – “Os anos 50 (Entre a autonomia criativa do ‘novo’ e a crítica ao espaço indiferenciado, ao modelo transferível – os compromissos realistas do ‘estilo internacional’)”, *RA – Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, Ano I, número 0, Outubro.
- MENDES, Manuel 1990 – “Porto, The School and its Projects 1940-1986” in *Architectures à Porto*. Pierre Mardaga, Brussels p. 42-84.
- PEREIRA, Nuno Teotónio e José Manuel FERNANDES 1982 – “A Arquitectura” in *O Fascismo em Portugal/Actas do Colóquio na Faculdade de Letras de Lisboa*, pag. 533/551, Edit. A Regra do Jogo. 1982.
- PEREIRA, Nuno Teotónio e José Manuel FERNANDES 1987 – “A Arquitectura do Estado Novo de 1926 a 1959” in *O Estado Novo. Das origens ao fim da autarcia 1926-1959*. vol. II. Lisboa: Fragmentos.
- PEREIRA, Nuno Teotónio 1987a – Prefácio da 3ª Edição de *A Arquitectura Popular em Portugal*, Associação dos Arquitectos Portugueses, Lisboa.

PEREIRA, Nuno Teotónio 1997 – “A Arquitectura de Regime, 1938-1948” in *Arquitectura do Século XX. Portugal*. Org. Annette Becker, Ana Tostões e Wilfred Wang. Portugal-Frankfurt 97, p.33-39.

PEREIRA, Nuno Teotónio 2000 – “Reflexos Culturais do Inquérito à Arquitectura Regional” in *J-A*, nº 195, Março/Abril.

PORTAS, Nuno 1978 – “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação”, in *História da Arquitectura Moderna*, de Bruno Zevi, 2º volume, Editora Arcádia, Lisboa.

PORTAS, Nuno, 1962 – *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, 24-01-1962.

TOSTÕES, Ana 1997 – “Modernização e Regionalismo 1948-1961” in *Arquitectura do Século XX. Portugal*. Org. Annette Becker, Ana Tostões e Wilfred Wang. Portugal-Frankfurt 97.

TOSTÕES, Ana 1997 (1994) – *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*. FAUP, Porto.

ALEXANDRA CARDOSO. Arquitecta (FAUP, 1994). É investigadora integrada e membro da Direcção do Centro de Estudos Arnaldo Araújo (uID 4041 da FCT), de que foi Directora entre 2003 e 2010. Tem vindo a colaborar com Pedro Vieira de Almeida desde 1995, nomeadamente no estudo da obra de alguns arquitectos portugueses, como é o caso de Viana de Lima (Árvore/Fundação Calouste Gulbenkian, 1996), Arnaldo Araújo (CEAA, 2002) e Octávio Lixa Filgueiras (CEAA, 2007), que se traduziram em várias exposições e publicações, como *Arnaldo Araújo, Arquitecto, 1925-1982* (2002) e *Octávio Lixa Filgueiras, Arquitecto, 1922-1996* (2007). Actualmente integra a equipa do projecto de I&D A “*Arquitectura Popular em Portugal*”. *Uma Leitura Crítica* (FCT-COMPETE) a desenvolver entre 2010 e 2013, sendo co-autora do estudo *Tradition and Modernity. The Historiography of the Survey to the Popular Architecture in Portugal* (2010).

MARIA HELENA MAIA. Licenciada em História, variante de Arte e Arqueologia (FLUP, 1982) e Doutorada em Arquitectura (UVA, 2002). É docente da ESAP (desde 1984) e Presidente do seu Conselho Científico (desde 2002). É ainda Coordenadora Científica e Investigadora Responsável do grupo de Teoria, Crítica e História da Arquitectura do Centro de Estudos Arnaldo Araújo, uID 4041 da FCT (desde 2007), e colaboradora do IHA/EAC da FCSH-UNL (desde 2003). Tem vindo a dedicar-se ao estudo da História da Arquitectura Portuguesa, tendo recebido o prémio José de Figueiredo 2008 (ex-aquo), da Academia Nacional de Belas Artes pelo livro *Património e Restauro em Portugal (1825-1880)* e o prémio Ignasi de Lecea 2007-2008 do Public Art & Design Observatory –Universitat de Barcelona enquanto membro da equipa de coordenação dos livros *Arte e Paisagem* e *Arte e Poder*. Actualmente integra a equipa do projecto de I&D A “*Arquitectura Popular em Portugal*”. *Uma Leitura Crítica* (FCT-COMPETE) a desenvolver entre 2010 e 2013.

FERNANDO TÁVORA

La organización del espacio portugués contemporáneo

Silvia Cebrián Renedo

Arquitecta, España

Abstract

Since his beginning in the architecture world, Fernando Tavora (1923-2005) was aware of how important history was, but that poorly understood had caused a crisis in the architecture and urbanism in Portugal, a debate between those who defended the "old portuguese" style and those who share the ideas of the modern movement without concessions. Afterwards, his participation in the last CIAM congresses helped him in the develop of his own rationalist education, who had tried to translate in projects such as the House over the sea (1951).

His early built works represent what he calls the "third way": a review of the modern movement with local culture, incorporating the identity of the place. Thus, the Municipal Market in Vila da Feira (1953-59), defined by Aldo Van Eyck as teh "place and ocassion", recovers the social meaning of the stoa, building a space in which modern language is used to place some canopies over a granite basement.

Interventions such as the Tennis Pavilion at the Quinta da Conceição (1956-60), the Summer House at Ofir (1957-58), or Cedar Primary School (1957-1961) have a similar record with the same elements: large concrete beam to support the wood, white plaster, wood carpentry, tiled roofs ... The three proyects may be understand as a reinterpretation of traditional building types in northern Portugal (the barraco, the casa de lavoura with varanda, the alpendre ...) resolving new functional programs and formal structures.

The Convent in Gondomar (1961-1971) will be an updated model of historical convents arranging the elements around a cloister. In its construction the architect takes advantage of new techniques that industrialization can provide, without falling into architecture inhumanity that during the trip to the "machine country" he had known.

In his essay Da Organização do espaço (1962) he reviews the basis to organice the contemporary Portuguese space, realizing that the "third way" is a balance between history and modern movement appropriations.

Una lectura contemporánea sobre las apropiaciones

La influencia de Le Corbusier en la arquitectura de Fernando Távora es ya evidente desde su primer proyecto no construido, la Casa sobre el mar (Foz do Douro, 1951) para la obtención del Diploma de Arquitecto. Una vivienda de hormigón armado que incorpora los cinco puntos de la nueva arquitectura: los *pilotis*, la planta libre, la cubierta ajardinada, la *fenêtre en longueur*, la fachada libre, y donde sin embargo, la única referencia a las

construcciones tradicionales del norte de Portugal era el azulejo nacional como una forma más de ornamentación.

De la lectura de este proyecto y de otros posteriores como el Bloque de viviendas en la Avenida de Brasil (Foz do Douro, 1952-54) o la unidad residencial de Ramalde (Oporto, 1952-60) se puede deducir que la obra del arquitecto portugués es una afirmación del movimiento moderno en Portugal. Sin embargo, la arquitectura de Fernando Távora será una revisión de los planteamientos del movimiento moderno desde la realidad que le rodea, en una lectura contemporánea de éste.



Figura 1. Unidad Residencial Ramalde, Oporto, 1952-1960
Fotografía Silvia Cebrián Renedo. La idea de la unidad era procurar vivienda a 6.000 habitantes. El proyecto urbano se ejecutó en dos fases con modificaciones entre ellas. Las cubiertas planas de la 1ª fase, heredadas del movimiento moderno, se sustituyeron por las cubiertas de teja tradicionales en la 2ª fase. Además se revisó el color de las fachadas y se incrementó una altura en algunos bloques. (La fotografía corresponde a un edificio de la 2ª fase).

No obstante, ¿cuál es el origen esta reflexión del arquitecto entre la tradición y el movimiento moderno en Portugal? En 1945, Fernando Távora escribe el ensayo “O problema da casa portuguesa”¹ en el que daba a conocer las preocupaciones de su etapa de estudiante. Este escrito solo se puede entender en el contexto de crisis que atravesaba

¹ Este artículo fue publicado por primera vez en el Semanal ALEO el 10 de noviembre de 1945, y refundido y ampliado por el autor con motivo de la primera publicación de *Cadernos de Arquitectura*.

Portugal en arquitectura y urbanismo, donde se debatía entre los que defendían el estilo a la *antigua portuguesa* y quienes apostaban por las ideas del estilo internacional.

En una reflexión paralela a la realizada por Kandinsky sobre el arte², Fernando Távora critica lo que él denomina una *falsa arquitectura* o una arquitectura de arqueólogos, aquella que basada en un “estudio superficial de su arquitectura y en la práctica incoherente de usar algunas formas de esa misma arquitectura” (F.Távora 1947) retrasa el posible desarrollo de la arquitectura, pues “está ausente de cualquier sentido vivo y verdadero” (F.Távora 1947). En relación a la nueva arquitectura que estaba surgiendo en el mundo, el movimiento moderno, propone “unirse a ella sin miedo de que pierda su carácter. La individualidad no desaparece como el humo y si mantenemos la nuestra, no perderemos nada por estudiar la arquitectura del extranjero, sino que no tendrá valor la nuestra” (F.Távora 1947). Es decir, que aun siendo un joven estudiante ya reconoce la singularidad de la arquitectura de su país y entiende el movimiento moderno como una posibilidad para actualizar y revalorizar la esencia de la arquitectura portuguesa y no para destruirla.

Poner en práctica estos principios no es fácil y el arquitecto atraviesa una profunda crisis ante la incapacidad de expresar en su arquitectura aquello que defendía. Es en los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna, donde Távora no solo conoce a quien para él era un mito, sino que verifica las debilidades del movimiento moderno y se reafirma en la búsqueda de la materialización de su “tercera vía”. Cuando acude a los Congresos ya sabe que el movimiento moderno, tal y como aparentemente lo defiende Le Corbusier³, tiene dos carencias fundamentales: la cultura local y la historia. En 1951 asiste por primera vez, junto con el arquitecto Viana de Lima al CIAM VIII en Hoddesdon y se encuentra con unas ideas diferentes en relación a lo que conocía de los CIAM anteriores, percibiendo en los primeros planos de Chandigarh que “un cierto sabor indio recorría los trabajos, cosa incomprensible en un arquitecto que anunciaba una *arquitectura internacional*” (M. Cardoso, 1971: 152).

Pero si los CIAM le revelan el mundo interior del movimiento moderno, su participación en el

² Ver KANDISKY, Vasili, 2010 (1912): *De lo espiritual en el arte*. Para Kandinsky el arte debe responder al *alma* del artista: “toda obra de arte es hija de su tiempo, muchas veces es madre de nuestros sentimientos”. Por ello defendía que “el intento de revivir principios artísticos pasados puede producir, a lo sumo, obras de arte que son como un niño antes de nacer”.

La semejanza de ambos planteamientos quedará explicada años después por el arquitecto en *Da organização do espaço* en el que hace referencia a dicho texto de Kandinsky. Las formas presentes, para uno del arte y para el otro de la arquitectura, no pueden ser una imitación de formas pasadas.

³ Las casas turcas, los monasterios del Monte Athos y Emo, los solares de los templos de la India, Camboya y Caldea, las casas de Pompeya, los esquemas urbanos de Luis XIV, y los cafés de finales de siglo de París son algunos de los *tipos históricos* que Le Corbusier tenía en mente, ya que por muy radicales que fueran algunos de sus juicios sobre la historia estaban siempre basados en un minucioso estudio de edificios y textos históricos. (Cfr. A. Colquhoun. 1991: 126).

“*Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa*”⁴ le ofrece la oportunidad de conocer de primera mano la arquitectura de su país, comprender el sentido de sus formas, así como su implantación en el territorio. Las *casas de lavoura*, los *sequeiros*, los *espigueiros*, los *barracos* de los mercados tradicionales o los *alpendres* de la arquitectura religiosa se convierten, en armonía con el movimiento moderno, en referencias constantes en su obra.

¿Se transformarán todos estos planteamientos teóricos en apropiaciones? Apropiaciones de la historia de la arquitectura, apropiaciones de la arquitectura popular de su país y apropiaciones del movimiento moderno...

Una primera revisión del movimiento moderno: el lugar

El Mercado Municipal de Vila da Feira (1953-1959) es sobre todo una profunda reflexión sobre el lugar, entendiendo por lugar tanto la circunstancia del entorno (sus tradiciones, su arquitectura, sus condiciones climatológicas, las ordenanzas, las preexistencias...) como el nuevo espacio urbano que se va a generar. Esta es la primera obra en la que arquitecto intenta una revisión de las ideas del movimiento moderno. Definido por Aldo Van Eyck en el CIAM de Otterlo como “el lugar y la ocasión”, el mercado recupera el sentido social del ágora y la stoa griegas generando, como Fernando Távora las describirá años después en su diario de viaje, “un espacio a cubierto del sol y de la lluvia por el que se paseaban los ciudadanos discutiendo o aprendiendo, allí se comerciaba y quizás tal vez por allí se durmiese a la sombra de los pórticos” (A.R. da Costa Mesquita, 2007: 188).

El arquitecto se enfrenta al trabajo con una relación especial con el lugar, porque allí había nacido su padre, un terreno con una topografía complicada que destaca por sus grandes desniveles y por la presencia lejana de un castillo que corona las vistas de la villa monumental de Santa María da Feira, cuyas perspectivas Fernando Távora enmarcará desde diferentes puntos del mercado.

⁴ Estudio sobre la arquitectura regional portuguesa que realiza el Sindicato Nacional de Arquitectos entre los años 1955 y 1960 por encargo del gobierno. Sus conclusiones se recogieron en el libro *Arquitectura Popular em Portugal* un año después.

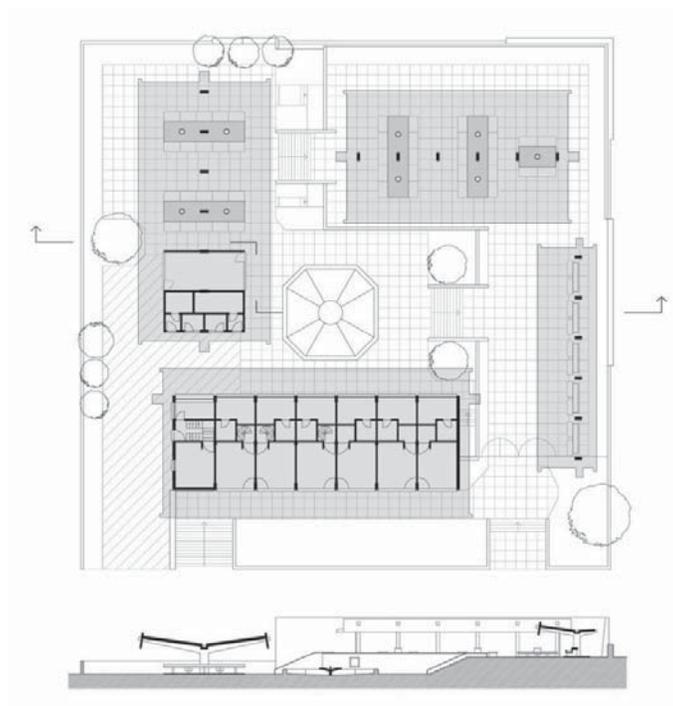


Figura 2. Planos Mercado municipal Vila da Feira, 1953-1959.
Levantamiento Silvia Cebrián Renedo. Planta y sección del mercado con proyección de las cuatro marquesinas apoyadas en vigas voladas sobre una línea de pilares también de hormigón.

La composición, inspirada en la trama ortogonal de los planes clásicos, se ordena con un cuadrado de 50x50 m y un módulo también cuadrado, pero los juegos con las plataformas, simetrías y ejes visuales que se rompen hacen de este espacio algo dinámico como ocurría con los planos que Le Corbusier había presentado para Chandigarh en los CIAM. El propio mercado, cuya ubicación más tradicional hubiera sido una intersección de caminos o una plaza, se configura como un cruce de recorridos transformándose la arquitectura en un lugar, el lugar público que según Távora no solo debe ser un espacio “intercambio de cosas, sino también de intercambio de ideas, una invitación para que los hombres se reúnan” (L. Trigueiros, 1993: 58).

Cuatro marquesinas de distintas dimensiones se disponen de dos en dos sobre un basamento de granito portugués organizado en diferentes niveles en torno a una fuente con un lenguaje propio de los primeros croquis de Le Corbusier para el Palacio del Gobernador de Chandigarh que Távora conocía: una plataforma sobre cuya cubierta se genera un espacio vacío, protegido por dos planos inclinados hacia el centro donde se recoge el agua.

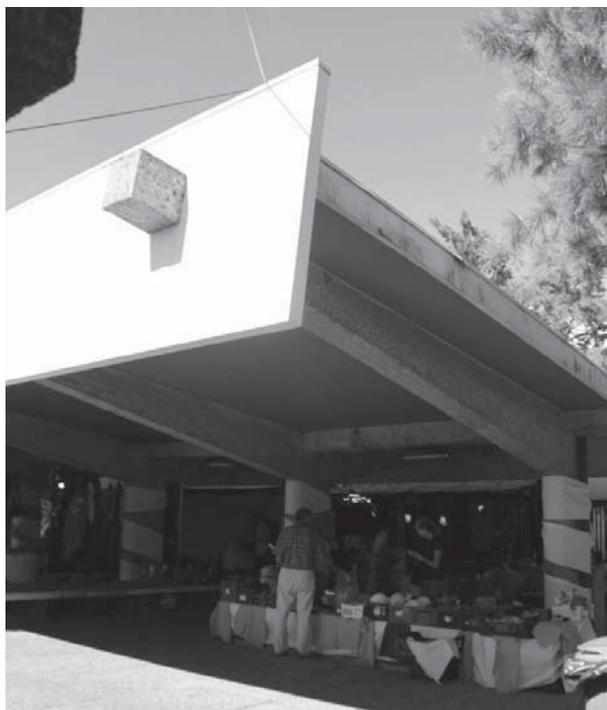


Figura 3. Mercado municipal Vila da Feira, 1953-1959. Fotografía Silvia Cebrián Renedo. Marquesina del mercado en la que las vigas sobresalen del zuncho perimetral de gran expresividad, generando en un espacio a cubierto en el que se ubican los comerciantes.

Se genera así una arquitectura, la de las marquesinas, delimitada por sus propias sombras porque para Fernando Távora la arquitectura no solo son las formas, sino también lo que queda entre ellas⁵, todo es espacio y todo debe ser proyectado. El mercado es posiblemente uno de los proyectos del arquitecto en el que mejor se visualiza aquella idea de Le Corbusier: “Los elementos arquitectónicos son la luz y la sombra, el muro y el espacio” (Le Corbusier, 1978: 143).

La tercera vía

Durante la segunda mitad de los años 50 las obras del arquitecto ilustran lo que él mismo denominaba la *tercera vía*, la arquitectura vernácula combinada con elementos propios del

⁵ “Esta noción, tantas veces olvidada, de que el espacio que separa- y une- las formas es también forma, es una noción fundamental, pues es ella quien nos permite tener conciencia plena de que no hay formas aisladas y de que una relación existe siempre, bien entre las formas que vemos que ocupan el espacio, o bien entre ellas y el espacio que, aunque no veamos, sabemos que constituye forma – negativo o molde- de las formas aparentes” (F. Távora 2008 (1962): 12).

lenguaje moderno. El Pabellón de Tenis en la Quinta da Conceição (1956-1960), la Casa de férias em Ofir (1957-1958) o la Escuela Primaria del Cedro en Vila Nova de Gaia (1957-1961) resuelven programas funcionales actuales y utilizan elementos que se repiten: la gran viga de hormigón como apoyo de estructuras de madera, los revocos blancos, las carpinterías de madera, las cubiertas de teja... con un registro similar de reinterpretación moderna de los tipos edificatorios tradicionales del norte de Portugal.



Figura 4. Pabellón de tenis Quinta da Conceição, 1956-1960. Fotografía Silvia Cebrián Renedo. El pabellón de tenis es un ejemplo de arquitectura moderna que a su vez se identifica con la arquitectura tradicional portuguesa. El edificio se ubica en el desnivel del terreno aprovechando la parte inferior para el desarrollo de aseos y vestuarios, generando sobre ellos una tribuna cubierta para disfrutar de los partidos.

El primero de ellos, el Pabellón de Tenis (1956-1960), forma parte de intervención del arquitecto en la Quinta da Conceição, de la que un claustro, una capilla, fuentes y otros elementos eran las ruinas preexistentes de un antiguo convento franciscano. La función del pabellón, además de permitir ver los partidos de tenis, era la de configurarse como punto de referencia en el parque, un objeto que se integraría dentro de la estructura existente a mantener y que actualmente es todo un símbolo de la arquitectura de Matosinhos. A pesar de ello Fernando Távora ha manifestado en varias ocasiones que el máximo elogio que se le puede hacer al edificio es “que no sirva para nada” (J. Frechilla, 1986: 27) pues funcionalmente, aunque resolvía el programa de aseos y vestuarios, era incómodo para ver

los partidos de tenis.

En una primera aproximación desde el acceso del parque, la imagen de la parte superior no es muy diferente de la de un *barraco* de los mercados tradicionales por su forma de posarse sobre el terreno, la posibilidad de ser atravesado por el lateral y el mirador que ofrecen hacia el exterior protegido por una cubierta de teja sobre estructura de madera. Si se observa el alzado sureste del pabellón en paralelo a los dibujos realizados durante “*Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa*”⁶ en la zona del Miño se identifica otra apropiación, la de la *varanda*, un porche hacia el que tradicionalmente se abrían las estancias de la casa, y que en este caso funciona como tribuna. El tradicional entramado de vigas de madera y pilares se sustituyen por una gran viga de hormigón que salva la gran luz entre apoyos permitiendo generar un espacio diáfano. Los vestuarios quedan ocultos en la planta inferior tras un muro de granito portugués que parece formar parte de la naturaleza del parque.

Los materiales tradicionales y el hormigón se combinan en una composición propia de Le Corbusier donde la cubierta a un agua y el paramento vertical nunca llegan a encontrarse. Es posible que ésta sea la clave de las referencias a la arquitectura japonesa que se han buscado en este pabellón pues el proyecto es anterior a su viaje a Japón y solo se modificaron pequeños detalles durante su ejecución. De la visita de Távora a Katsura nos deja una reflexión: “¡Lo que tiene que haber sido para los arquitectos modernos (y Mondrian, claro, entre otros) el descubrimiento de Katsura! Está claro que a nosotros nos interesa muchísimo, pero los principios son lo que nos han introducido hace veinte o treinta años. Todo lo llamado moderno está allí: Mies, Corbusier y Wright” (A.R. da Costa Mesquita, 2007:188). Es decir, durante su visita Távora identifica en la historia de la arquitectura las continuas apropiaciones de la que ésta es objeto. Por un lado en los arquitectos modernos encuentra apropiaciones de la arquitectura japonesa y por otro, en su obra y en la de los arquitectos de su época encuentra apropiaciones del movimiento moderno.

Casi simultáneamente al Pabellón de tenis Fernando Távora preparaba un proyecto encargado por el Doctor Ribeiro da Silva para su Casa de vacaciones en el Pinar de Ofir (1957-1958), un proyecto que puede estudiarse en clave de apropiación y reinterpretación de un modelo: la *casa de lavoura*. Un referente por su implantación en el territorio portugués protegiéndose de los vientos del noroeste con muros y orientando las partes más abiertas

⁶ Ver el dibujo de una *varanda* en la zona del Minho del libro AA VV, 1961 – *Arquitectura Popular em Portugal*. Lisboa: Ed. Sindicato Nacional dos Arquitectos.

hacia el sol.⁷



Figura 5. Casa de vacaciones en Ofir, 1957-1958. Fotografía Daniel Villalobos Alonso. Vista desde la sala de estar del patio principal de la vivienda a través del espacio de transición: la *varanda*. La cubierta de la sala se apoya sobre las cerchas de madera cuyo cordón inferior es un cable de acero a tracción. Estas a su vez descansan sobre una gran viga de hormigón visto, generando un moderno pero a la vez tradicional sistema estructural.

Destaca de nuevo la presencia del *alpendre* en los accesos y del *varanda*, un espacio a modo de atrio hacia el que se abren las habitaciones y la sala. Funcionalmente la vivienda, siguiendo las nuevas necesidades surgidas de los principios del movimiento moderno se organiza en tres piezas independientes (zona de día, de noche y de servicio) articuladas por un elemento central o hall. La distribución de la zona de noche está claramente influenciada por las villas de Le Corbusier y la sala se divide en dos zonas trasladando el *hogar* a una cota inferior.

Otra preocupación del arquitecto era garantizar unas condiciones mínimas de iluminación y ventilación de cada espacio, esto resolvió de forma que todos tienen luz directa del exterior

⁷ Sobre la Casa de vacaciones en Ofir véase CEBRIÁN, Silvia “Casa de férias em Ofir. La materialización de la «tercera vía»” en AA.VV, 2010 – *Veintiún edificios de arquitectura moderna en Oporto*. Valladolid: Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid (Universidad de Valladolid), Asociación Cultural “Domus Pucelae”. p. 159-173.

(la cocina y el pasillo de las habitaciones se iluminan superiormente) y todas están, igualmente, ventiladas. No menos importante, por la obsesión del arquitecto con las relaciones entre el espacio abierto y el espacio cerrado, es el diseño de los huecos de la vivienda, que no solo responde a su función u orientación, sino también al hecho de que Távora explicaba que “yo no puedo ver una ventana sin ver del otro lado” (AA.VV. 2002: 26). Así en un ejercicio compositivo similar al realizado por Le Corbusier en Capilla de Nôtre Dame du Haut los huecos perforados en los gruesos muros de granito de la vivienda, se proyectan no solo desde el exterior (pertenecientes a una composición) sino también desde el interior para captar un determinado tipo de luz (la luz difusa del techo, la puntual de los huecos de las paredes y la que pasa a través de los muros transparentes) o enmarcar una vista del paisaje del entorno del pinar de Ofir.

Con respecto a los materiales y a los procesos de construcción, en la memoria descriptiva del proyecto Távora indicaba su preferencia por ejecutar la vivienda siguiendo las técnicas que se usaban tradicionalmente en la región: cimentación y cerramientos exteriores en fábrica de granito, particiones interiores en fábrica de ladrillo, acabados en revocos y encalados; pavimentos de pizarra en la entrada y la sala de estar, cerámica, madera de pino en el cuerpo de las habitaciones, y carpinterías exteriores en madera de sucupira barnizada así como cubierta en teja tipo lusa apoyada sobre estructura de vigas interiores en madera de pino encerada, una solución cuyas claves ya había ensayado en el Pabellón de tenis con la introducción en la estructura de un nuevo material: el hormigón armado.

La Escuela Primaria del Cedro en Vila Nova de Gaia (1957-1961) supone la introducción de otras variables en el proceso de elaboración del proyecto: unos módulos⁸ mínimos para dimensionar cada espacio de la escuela, la necesaria orientación de las aulas hacia el sureste para garantizar unas condiciones de iluminación adecuadas, y el régimen de separación alumnos y alumnas vigente en aquel momento en su sistema de enseñanza.

De la arquitectura tradicional Fernando Távora toma prestado de nuevo el *alpendre* como acceso a la Escuela, al que se llega tras vencer el desnivel que presenta el terreno desde la cota de calle y que el arquitecto dulcifica con un sistema de paseos que se integran en el parque en el que se sitúa la escuela. Asimismo, con la intención de utilizar soluciones constructivas económicas se destaca el uso de los mismos materiales con los que se había construido la Casa en Ofir: muros de granito revocados, madera de pino en estructura de

⁸ De la Memoria descriptiva y justificativa del proyecto (Proyecto nº.102.P de la Câmara Municipal de Gaia) se obtienen los elementos que fueron utilizados para dimensionar las aulas (6,00 x 8,00m / 42 alumnos), los patios de recreo cubiertos (0,5 m2/alumno) y las instalaciones sanitarias para los alumnos (1½ instalación/por aula para el sector femenino y 1½ instalación + 2 urinarios por aula para el sector masculino).

cubierta y carpinterías de madera de sucupira barnizada al exterior. No olvida por tanto, su propuesta de defender los valores de la arquitectura del pasado, pero desde una actitud constructiva que le permita definir el presente.



Figura 6. Escuela Primaria del Cedro, 1957-1961. Fotografía Silvia Cebrián Renedo. Perspectiva del patio de recreo cubierto en el que se combina la estructura tradicional de madera y trasdós de listones de madera con el hormigón. Al fondo pabellón de aulas con estudio volumétrico consiguiendo diferentes planos para dar solución al problema del soleamiento.

La organización de los distintos elementos en dos “L” que se abren hacia los patios de recreo (una para niños y otra para niñas) garantiza la mejor orientación, la mayor facilidad de accesos, la mejor posición en relación al Parque e integración en la parcela. Ambos cuerpos se articulan por un pabellón común, la sala polivalente donde las vigas de hormigón de sección variable permiten salvar sin apoyos la cubrición del gran espacio a la vez que introducen luz por los puntos más altos. Esta sala fue concebida por Fernando Távora no solo como el centro de la distribución de los pabellones en planta, sino como el centro de todas las actividades escolares (exposiciones, fiestas, representaciones...) y como no, el centro social de las familias del barrio de nuevo desarrollo en que se ubicaba.

La estructura y los huecos son también los elementos empleados para componer los espacios interiores y los alzados a los patios de recreo. En las aulas la fachada se abre con un sistema de ventanas con hojas fijas y hojas practicables, y en la pared opuesta en

correspondencia a las hojas basculantes se abren otras de igual tipo y tamaño que aseguran a las aulas su buena ventilación transversal.

Durante una visita posterior a la Escuela el propio Távora recordaba que “me gusta hacer una arquitectura de camisa lavada”⁹ (L. Cunha 1964: 178), no solo por la imagen que el revoco blanco ofrecía y que tanto le recordaba a la arquitectura vernácula del norte de su país, sino por su búsqueda de la armonía del espacio organizado porque de ella depende la armonía del hombre consigo mismo (Cfr. F.Távora, 2008 (1962): 46).

En cierta medida, de sus primeras obras destaca la importancia que para Fernando Távora tiene en cada proyecto la *circunstancia* o conjunto de factores que lo condicionan: “el amor por el sitio, por el cliente, y la comprensión de ambos, del contratista, de las cuestiones económicas, de las ordenanzas” (J. Frechilla, 1986: 27) y por tanto la obra solo será correcta si satisface realmente la necesidad y función para la que fue creada.

El espacio contemporáneo

A pesar de que no supuso un cambio radical en su forma de entender la arquitectura, la Bolsa de Viaje que la Fundación Calouste Gulbenkian le concede en 1960 le permite constatar in situ los problemas que el funcionalismo estaba provocando en el mundo, pero también las ventajas que la industrialización, bien entendida, podría traer a la sociedad incorporando la estructuras de hormigón como un elemento indispensable en sus obras. Estados Unidos, Japón, Méjico, Grecia y Egipto formaron parte de un itinerario de cinco meses a través de la historia de la arquitectura.

El Convento de las Hermanas Franciscanas de Calais en Gondomar (1961-1971), proyectado a su vuelta, es quizás su primera obra de madurez, el *espacio contemporáneo*, donde la expresión de los materiales y el minucioso estudio de los detalles le permitirán superar definitivamente la dicotomía entre la arquitectura vernácula y el estilo internacional.

⁹ “Allí, por mi zona, en los alrededores de Guimarães, los hombres cuando tienen cualquier fiesta o solemnidad, procuran vestirse mejor, y todo el cuidado se pone en las camisas, impecablemente blancas de tanto lavarlas. Ahora yo procuro que mis edificios tengan esa sobria dignidad en cualquier lugar donde se encuentren.” (L. Cunha 1964: 178).



Figura 7. Convento de Gondomar, 1961-1971. Fotografía Silvia Cebrían Renedo. Claustro del convento en torno al cual se disponen todos los elementos. La modulación del espacio a través de las carpinterías aparece como una referencia a espacios de la arquitectura japonesa como la Sala del emperador en el Templo de Chion-in que Távora había dibujado y estudiado durante su viaje.

Supondrá una actualización del modelo de los conventos históricos disponiendo los elementos en torno a un espacio abierto: el claustro, que unifica la vida social de sus habitantes. De la visita de Távora a los templos de Japón, se pueden sacar conclusiones como el sentido de la razón de ser del claustro y su relación con el resto de elementos del convento. Un espacio cuya finalidad pasa de ser un recorrido para convertirse en estancia. Protegido por unos vidrios que van de suelo a techo permite participar tanto del paisaje (el jardín exterior) como de la vida interior del convento, con un sentido similar que la *engawa* y tan diferente del que Le Corbusier había proyectado en el Convento dominico de la Tourette.

Por otro lado, aunque la mayoría de conventos de nueva planta del siglo XX reproducen las organizaciones clásicas, en el Convento de Gondomar la disposición de los cuerpos se ve afectada por la complicada topografía del lugar. Los volúmenes se van escalonando desde la cota de acceso y el soleamiento del resto de pabellones condiciona la orientación nortesur de la iglesia cuya sección queda justificada en la entrada de luz y el adecuado acondicionamiento acústico.

En su construcción se conjugarán de nuevo elementos propios de la arquitectura popular como la teja, el granito portugués en el zócalo de los edificios, el azulejo nacional en las paredes del claustro o el enfoscado blanco con las nuevas técnicas. El hormigón armado resuelve una estructura de pórticos con grandes vigas de sección variable y pilastras, que a pesar del aparente contraste que supone sobre los paños de enfoscado blancos de los paramentos se integra delicadamente en espacios como la capilla o la sala polivalente.

El tratamiento de los huecos responde de nuevo al uso de cada estancia utilizando distintos mecanismos para captar la luz: una luz atmosférica que se introduce verticalmente por los lucernarios de la sala polivalente, la luz sur que penetra entre las paredes y los planos horizontales para chocar contra el muro del fondo del altar y otra luz que entra a través de un hueco para derramarse lateralmente por el muro de la capilla del noviciado como ocurría en el Convento de las Capuchinas de Luis Barragán en Tlalpan (1952-1955).

Pero la grandeza de la arquitectura de Fernando Távora no solo la encontramos en la calidad de sus obras construidas, sino también en sus propuestas teóricas por la sutileza con la que describe su concepción del espacio¹⁰. En 1962, además de participar por primera y única vez en las reuniones del TEAM X, escribe el ensayo *Da Organização do espaço* con motivo de la prueba para el concurso de profesor en la Escuela Superior de Bellas Artes de Oporto. En él revisará las bases para organizar lo que denomina el *espacio portugués contemporáneo*, comprendiendo que la *tercera vía* era un equilibrio entre apropiaciones de la tradición (de la historia y de la cultura local), y las del movimiento moderno. Una distinción, lo tradicional y lo moderno, que el propio arquitecto no entiende, pues utiliza el pasado para enriquecer el presente, en una combinación brillante que le ha convertido en un referente de la arquitectura.

Bibliografía

AA VV, 1961 – *Arquitectura Popular em Portugal*. Lisboa: Ed. Sindicato Nacional dos Arquitectos.

AA VV, 2002: *Catálogo de Exposições Fernando Távora*. La Coruña: Ed. Macrom.

AA.VV, 2010 – *Veintiún edificios de arquitectura moderna en Oporto*. Valladolid: Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid (Universidad de Valladolid), Asociación Cultural “Domus Pucelae”.

¹⁰ Fernando Távora entiende que todos los hombres son responsables de la organización del espacio y que la “dilapidación del espacio, que podemos clasificar como pecado contra el espacio, constituye, tal vez, una de las mayores ofensas que el hombre puede hacer tanto a la naturaleza como a sí mismo” (F.Távora, 2008 (1962): 27), criticando la falta de sentido que tiene “crear formas supuestamente *geniales* o *diferentes* que, a veces, solo satisfacen el egoísmo de sus autores” (F.Távora, 2008 (1962): 26).

- BARRIONUEVO, Antonio, 1998 – “Casa en el Pinar de Ofir” En *Revista Documents de Projectes d'Arquitectura DPA* nº14: Fernando Távora, Edición Departamento de Projectes Arquitectònics UPC, Barcelona; p 36-41.
- BOESIGER, Willy, 2005 – *Le Corbusier 1910-65*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- CARDOSO, Mario, 1971 – “Entrevista com o Arquitecto Fernando Távora” en *Arquitectura* nº 123, septiembre-o. pp. 151-154.
- CUNHA, Luiz, 1964 – “Escola Primária em Vila Nova de Gaia (1957-1961)” en *Arquitectura Portugal* nº 85, diciembre; pp. 176-179.
- DA COSTA MESQUITA, Ana Raquel, 2007 – *O melhor de dois mundos. A Viagem do arquitecto Távora aos EUA e Japão - Diário 1960*. (Dissertação de Mestrado em Arquitectura Território e Memória). Departamento de Arquitectura, FCTUC.
- ESPOSITO, Antonio y LEONI, Giovanni, 2005 – *Fernando Távora: Opera completa*. Milán: Ed. Electa.
- FIGUEIRA, Jorge, PROVIDÊNCIA, Paulo, GRANDE, Nuno (ed.lit) – *Porto 1901/2001. Guia de Arquitectura Moderna*. Oporto: Livraria Civilização Editora.
- FRECHILLA, Javier, 1986 – “Fernando Távora. Conversaciones en Oporto”, en *Arquitectura* nº 261, julio-agosto; pp.22-28.
- KANDINSKY, Vasili, 2010 (1912) – *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Ed. Pailón Estética.
- LE CORBUSIER, 1978(1964) – *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Ed. Poseidón.
- LEONI, Giovanni, 200– “Fernando Távora, pensieri sull'architettura”, en *Casabella* nº 678, maggio; pp. 14-17.
- MACHABERT, Dominique, 1994 – “La maison Portugal. Entretien avec Fernando Távora” en *L'architecture D'Aujourd'Hui* nº 295, octobre.
- MAGNANI, Carlo, 2003 – “Fernando Távora” en *Casabella* nº 713, luglio-agosto. p.4-5.
- MARDARGA, Pierre y MARDARGA, Liege, 1990 “Fernando Távora” en *Architectures à Porto*; pp. 96-107.
- MENDES, Manuel (ed), 1993 – *Fernando Távora. Teoria da organização do Espaço*. Arquitectura e Urbanismo. A Lição das constantes. Serie 4.1. Oporto: Ed. FAUP publicações.
- MERI, Ricardo – “De la casa del principio del mundo a ...cuadrado negro sobre fondo natural” en *Revista TC, Cuadernos serie Dédalo* nº 90 año 17; pp.6-11.
- PORTAS, Nuno, 1961 – “Arquitecto Fernando Távora: 12 anos actividade profissional” en *Arquitectura Portugal*. nº 71, julio; pp. 11-35.
- Revista Documents de Projectes d'Arquitectura*: nº14: Fernando Távora, Edición Departamento de Projectes Arquitectònics UPC, Barcelona, 1998.
- SILVA, Jorge C. 1957 – “Casa em Ofir” en *Arquitectura Portugal*. nº 59 julio; pp. 10-13.
- TÁVORA, Fernando, 1947 – “O problema da casa portuguesa” en revista *Cadernos de Arquitectura*. Série I. Editorial Organizações, L.D. Lisboa.
- TÁVORA, Fernando, 1957 – “Casa em Ofir” en *Arquitectura Portugal*. nº 59, julio; pp. 10-13.
- TÁVORA, Fernando, 1964 – “Escola Primária em Vila Nova de Gaia (1957-1961)” en *Arquitectura Portugal*. nº 85, diciembre; p. 175.
- TÁVORA, Fernando, 1986 – “Casa de vacaciones: Ofir” en *Arquitectura COAM*. nº 261 julio-agosto; pp. 34-35.
- TÁVORA, Fernando, 1986 – “Parque Municipal de Conceição y pabellón de tenis: Matoshinos” en *Arquitectura Colegio Arquitectos de Madrid* nº 261 julio-agosto; pp. 29-33.
- TÁVORA, Fernando, 2008 (1962) – *Da organização do Espaço*. Oporto: Ed. FAUP publicações.
- TORMENTA, Paulo, 2003 – “Fernando Távora - Do problema da Casa Portuguesa. à Casa de Férias en Ofir” en *DC Revista de Crítica Arquitectónica* nº 9+10.

TOUSSAINT, Michel, 1992 – *Casa de Férias em Ofir*. Lisboa: Ed. BLAU.

TRIGUEIROS, Luiz, 1993 – *Fernando Távora*. Lisboa: Ed. BLAU.

SILVIA CEBRIÁN RENEDO. Nace en El Ferrol (La Coruña) en 1983. Es arquitecta (2007) por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid concediéndosele el PREMIO EXTRAORDINARIO. Cursos de doctorado y suficiencia investigadora con el trabajo “Fernando Távora. En torno a la organización de su espacio arquitectónico” en el Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Valladolid. En la actualidad, compatibiliza la actividad profesional con el desarrollo de su Tesis Doctoral “Fernando Távora (1945-1962). Entre *O problema da casa portuguesa* y *Da Organização do espaço*”. Entre sus trabajos académicos destaca el artículo “Casa de férias em Ofir. La materialización de la tercera vía” publicado en el libro *21 edificios de arquitectura moderna en Oporto (2010)*.

LA RESPUESTA BRUTALISTA AL MOVIMIENTO MODERNO

Nieves Fernández Villalobos

Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos
Universidad de Valladolid, España

Abstract

The references in their work and texts are constant and they always accepted the debt that they had with him. But at the same time, their critical attitude and post-war context led them to stand against functionalism and actively involved in the construction of a new architectural and urban culture.

Alison and Peter Smithson argued that urban real solution lay in human association, and under the title "Urban Re-identification", they proposed functional interconnections between the four scales of room (house, street, district and city), compared to the four single-use areas (dwelling, work, recreation and transport).

With the aim of overcoming the traditional concepts of city, which established concentric rings with a radial pattern from the historic central core, and at the same time reviewing many of the principles of rational urban planning, they defended five concepts that were presented in 1956, at the CIAM X in Dubrovnik: patterns of association, identity, growth model, mobility and cluster. The latter concept would acquire special importance among their theories. But it was a general concept that needed to be specified, so they subjected to debate different models of group homes accompanied by diagrams and examples, some of them, ironically, with an obvious Corbusian footprint.

The opposition of the young architects against the functions recommended by the Athens Charter meant the end of the International Congress of Modern Architecture and the birth of Team X. The British photographer Nigel Henderson, through Smithson, took a leading role, though anonymous, in the process of change. His work clearly expresses the values that the new team of architects tries to emphasize: the invention, the urban choreography, territorial flexibility and improvised sociability.

Al finalizar la segunda guerra mundial, Gran Bretaña destacó por un clima de gran precariedad económica que se prolongó durante muchos años. Cuando el gobierno Laborista entró en el poder, en 1945, se proclamó el Estado de Bienestar. Una de las políticas gubernamentales que más influencia tuvo en la arquitectura fue la del *New Towns Act* de 1946, dirigida a descongestionar Londres mediante la creación de ciudades de población limitada. Complementaba el *Greater London Plan* de Abercrombie y Forshaw de 1944. Este hecho, se produjo en continuidad con la tradición británica y el ideal ruskiniano de hacer compatible lo rural y lo urbano, y especialmente con el concepto de ciudad-jardín de Ebenezer Howard, defendido ya en su libro *Tomorrow: A Peaceful Path to Real Reform*,

de 1898. Nacía también de los nuevos planteamientos del urbanismo racionalista basado en la planificación estatal, en la segregación de funciones y en la creación de nuevas ciudades donde predominaran los espacios verdes.

Formalmente, la arquitectura de las *new towns* británicas estaba inspirada en la arquitectura sueca y su objetivo de “humanizar” la arquitectura moderna, en lo que comenzó a ser denominado por Nikolaus Pevsner y J.M Richards -editores de la revista *Architectural Review* - como “el Nuevo Empirismo” o “el Nuevo Humanismo”. Los criterios de la estricta separación de funciones entroncaban con ciertos rasgos formales comunes y proporcionaban al conjunto una imagen pintoresca: techos inclinados, muros de carga de ladrillo, zócalos y carpintería de madera, etc.

Alison y Peter Smithson y el “Nuevo Brutalismo”

Las nuevas ciudades se mostraron pronto sin alma, sin vida urbana y sin identidad. Los arquitectos más jóvenes comenzaron a mostrar una fuerte insatisfacción por el romanticismo de esta arquitectura “neohumanista”, que evidenciaba una creciente falta de atención hacia el contexto en que se estaba desarrollando. Los arquitectos Alison y Peter Smithson participaron activamente en el proceso dialéctico que caracterizaría a la arquitectura británica de posguerra, ubicándose en diversos frentes. Manifestaron con vehemencia su rotundo rechazo por el lenguaje “mixtificado” que la arquitectura pública inglesa estaba empleando. Como buenos británicos no se oponían a la tradición pintoresca, pero defendían una formulación diferente de la teoría del pintoresquismo. Los Smithson admitieron que “lo pintoresco” era un factor importante en su modo de pensar y trabajar, pero subrayaron que el concepto debía ser entendido trascendiendo los aspectos puramente visuales. Peter hablaba de un estilo “funcionalmente pintoresco”:

“El pintoresquismo no como un cuadro, sino con la colocación de las personas en el centro, su sensibilidad y sentimientos; el Pintoresquismo como un camino hacia nuestras convicciones”¹.

En 1955, Reyner Banham propuso a los Smithson como principales protagonistas del Nuevo Brutalismo en Inglaterra en su artículo “The New Brutalism”. El origen del término está rodeado de cierta confusión, tanto en este escrito como en el libro *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, que Banham publicaría casi diez años más tarde. Los arquitectos aclararon:

¹ Cit. en Bruno Krucker, 2002 - *Complex Ordinariness The Upper Lawn Pavilion by Alison & Peter Smithson*. Zurich: Verlag, pág. 17.

“Todo análisis acerca del brutalismo estará errado si no toma en cuenta la tentativa brutalista de ser objetiva respecto de la “realidad”, de los fines culturales de la sociedad, de sus necesidades, de sus técnicas, etc. El Brutalismo trata de enfrentarse con una sociedad signada por la producción masiva y de extraer una áspera poesía de las fuerzas confusas y poderosas que la caracterizan. Hasta ahora, el Brutalismo ha sido analizado estéticamente, cuando en realidad su esencia es ética”².

Para los Smithson, existe una ética propia del edificio que proviene de su propia verdad constructiva, entendida no solo materialmente. Creen que las leyes modernas de verdad y autenticidad, tanto constructiva o estructural como proyectual, poseen esa capacidad de imprimir integridad a un objeto. Defienden que el lenguaje nunca es a priori, sino que se forma según las exigencias del proyecto, desarrollándose coherentemente al irse detallando. Quizá por ello su arquitectura ha sido calificada de “arte no elocuente”, de arquitectura con falta de énfasis, que opta por obviar efectos y detalles en beneficio de un diálogo sereno entre espacio y forma.

Continuidad con el Movimiento Moderno

La Escuela Secundaria Moderna de Hunstanton, resultado del concurso que los Smithson ganaron en 1949, fue considerado como primer edificio construido del Nuevo Brutalismo. En el orden y simetría de su planta se puede apreciar la huella de Rudolf Wittkover. Pero más reconocida por los autores es la influencia de Mies van der Rohe en este edificio, cuyo lenguaje arquitectónico fue interpretado con intencionalidad didáctica; especialmente el conjunto del Instituto Politécnico de Illinois realizado de 1938 a 1958. Las instalaciones y los elementos estructurales, totalmente vistos y desnudos, otorgan cualidad y expresión al espacio. Es un edificio próximo a la estética de la fábrica o el almacén.

Cuando finalizaron su construcción, en 1954, fue calificado por la revista *Architectural Review* como “el edificio moderno más legítimo de gran Bretaña”. La pareja británica insertó su obra dentro de una genealogía de Tres Generaciones, donde señalaban fundamentalmente a Mies van der Rohe y Le Corbusier como sus “abuelos arquitectónicos” y a los Eames, como sus “padres”. Recopilaron a lo largo de 1955 y 1956 una selección de las obras más paradigmáticas creadas desde 1915 hasta 1929, en un libro que titularon *The Heroic Period of Modern Architecture*, con imágenes contundentes del Constructivismo, de Stijl, la Bauhaus, Mies van der Rohe y Le Corbusier,... que guiarían también su pensamiento y arquitectura. Establecieron así una continuidad con el movimiento moderno,

² Alison y Peter Smithson, 1957 - “The New Brutalism” en *Architectural Design*, nº 27, Abril, p. 113.

pero repleta de matices que provocan el tiempo, el contexto, y lo ya aprendido.

Esa diferencia generacional es explicada por los Smithson en su artículo “But Today we collect ads”, poniendo el ejemplo de la mirada del arquitecto en la cultura japonesa:

“Para los arquitectos de los años veinte “el Japón” era la casa japonesa de los grabados y los cuadros, la casa sin tejado, el plano enlazado con delgadas líneas negras. (En palabra de Gropius ‘todo el país tiene el aspecto de un gigantesco curso básico de diseño’).

En los años treinta el Japón significaba jardines, el jardín a la entrada de la casa, el tokonoma.

Para nosotros significaría los objetos de las playas, el trozo de papel volando por las calles, el objeto desechable y el envase pop.

Porque hoy coleccionamos anuncios.”³

El Independent Group

Esa última frase, “hoy coleccionamos anuncios”, denotaba literalmente una costumbre adoptada por Alison durante la guerra, la colección de anuncios americanos; pero también contextualiza perfectamente la actitud de un grupo de artistas del que los Smithson formaron parte: el *Independent Group* (IG). Este grupo, “padres del Pop británico”, estaba conformado por personalidades dispares que se reunieron de manera informal en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres (ICA), desde 1952 hasta 1956: críticos como Reyner Banham, Lawrence Alloway, John McHale, Toni del Renzio y Geoffrey Holroyd; artistas como Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton, Nigel Henderson, William Turnbull y Magda Cordell; y arquitectos como los Smithson, James Stirling y Colin St John Wilson. Les vinculaba la admiración por el *Beton Brut* de Le Corbusier y la pureza estructural de Mies van der Rohe, el interés por el *Art Brut* de Dubuffet, y el estudio de las pinturas del expresionista abstracto norteamericano Jackson Pollock, así como las diversas obras de arquitectura, pintura, escultura y fotografía que ellos mismos realizaban.

La tarea básica del grupo era crear una estética plenamente integrada en la vida contemporánea. Como modelo tomaron los movimientos de vanguardia de principios de siglo: el compromiso con la tecnología característica del futurismo, la apropiación dadaísta

³ SMITHSON, Alison y Peter, 1956 – “But today we collect ads” en *El Independent Group: la postguerra británica y la estética de la abundancia*. Valencia: IVAM Instituto Valenciano de Arte Moderno, pp. 185-186.

del collage y los “objetos encontrados” y el gusto del surrealismo por la ciudad. Conferían especial importancia a la imagen, como queda patente en algunas exposiciones que realizaron.

Nigel Henderson y el *As Found*

Una de esas muestras, *Parallel of Life and Art*, se exhibió en 1953 en el ICA (del 10 Septiembre al 18 Octubre) y en el Architectural Association (del 2 al 6 de Diciembre). Los comisarios, Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, Alison y Peter Smithson, recopilaron más de un centenar de fotografías, entre las que se incluían tanto radiografías, fotografías de prensa, imágenes de ruinas, objetos de arte antiguo junto a obras de Dubuffet y Pollock, como ejemplos históricos de fotografía cinética del francés Etienne Jules Marey y el americano Eadweard Muybridge, además de material antropológico y dibujos infantiles. Las imágenes presumían de una violencia forzada; habían sido arrancadas de su contexto para lograr, juntas, un impacto inmediato.

En la presentación de la muestra que los arquitectos hicieron ante el ICA, en 1952, afirmaban que el trasfondo de la muestra era registrar la actitud nueva de todo un periodo. El título de la exposición, *Parallel of Life and Art*, procedía de una idea propia de las vanguardias: el *Zeitgeist*- el arte debe ser expresión de su tiempo-. Pero cada momento, cada artista, entenderá de un modo distinto ese “paralelismo”. Para Le Corbusier, la clave estaba en el número, la geometría, la precisión...; para los Smithson, Henderson y Paolozzi, lo importante era el proceso, lo que denominaron el “As Found”: mirar las imágenes con nuevos ojos, con la rotunda sinceridad que las imágenes mostraban, y encontrar en ellas asociaciones inesperadas.

Ese concepto, el *As Found*, estaba ligado también con el “respeto por los materiales” que los autores subrayaban en relación al “Nuevo Brutalismo”; significaba valorarlos por sus cualidades intrínsecas, tal y como se habían encontrado. Pero se trata de un concepto más complejo que está presente en toda su obra. Conlleva una manera concreta de mirar el mundo que nos rodea, de los métodos de trabajo y del “proceso de encontrar”, y así lo explicaron “bajo una mirada retrospectiva” en artículo que escribieron en 1990, “The ‘As Found’ and ‘The Found’”:

“El ‘Según se encuentra’ (As Found), donde el arte se encuentra en recoger, dar la vuelta y poner con... y ‘Lo encontrado’ (The found), donde el arte está en proceso y en el ojo observador...”

El 'Según se encuentra' era una nueva manera de ver lo ordinario, una evidencia de cómo las 'cosas' prosaicas podían revitalizar nuestra actividad inventiva. Un enfrentarse y reconocer lo que era en realidad el mundo de posguerra".⁴

El *As Found* es la base de la exposición *Parallel of Life and Art*. Se llamaba la atención sobre el impacto de una gran cantidad de imágenes sin precedentes sobre el paisaje cultural y físico de la ciudad. Nigel Henderson las definía como "imágenes multi-evocadoras" para hacer referencia al uso "símbolos multi-evocadores" del ensayo *Les Temps modernes* de 1951 de Paul Klee, al que tanto él como Paolozzi admiraban profundamente. Pero lo más importante es que a través de su obra el artista proporcionó al resto del grupo una nueva manera de mirar la realidad: les involucró en el *As Found*. Como reconoce la pareja británica:

"En arquitectura, la estética del 'según se encuentra' era algo a lo que pensábamos que le habíamos puesto nombre al principio de los años cincuenta cuando conocimos a Nigel Henderson y vimos en sus fotografías un reconocimiento perceptivo de la realidad que había alrededor de su casa de Bethnal Green: gráficos de juegos de niños en la calzada; repetición de 'kina' en puertas utilizadas como vallas protectoras de solares; los objetos de los detritos de los lugares bombardeados, como una bota vieja, montones de clavos, trozos de saco o de mall, etc."⁵

¿A qué se referían los Smithson?

Nigel, por medio de su madre, Wyn Henderson, que trabajaba como directora de la galería de Peggy Guggenheim de Londres, se había movido, ya antes de la guerra, entre círculos culturalmente privilegiados. Aunque había comenzado estudiando biología y botánica, en 1945 empezó a estudiar Bellas Artes en la Slade School of Arts. Allí fue donde conoció a Paolozzi y Peter Smithson. Nigel estaba casado con Judith Stephen, que en 1941 había comenzado a participar en un proyecto llamado "Discover Your Neighbour", organizado por el sociólogo J. L. Peterson, cuyo objetivo era reunir información sobre los hábitos específicos y comportamientos de la comunidad local, y exigía, como condición previa, residir en la zona de estudio. De esta manera, en 1945, los Henderson se mudaron al Chisenhale Road nº 46, en Bethnal Green, el corazón herido del East End londinense. Dado su origen privilegiado, Nigel y Judith descubrieron en las calles de Bethnal Green, un mundo completamente distinto al que estaban acostumbrados, por lo que él, compulsivamente, empezó a caminar por Bethnal Green y las desconocidas calles de sus barrios vecinos,

⁴ Alison y Peter Smithson, 1990 - "El 'Según se encuentra' y 'Lo encontrado'" en *El Independent Group...* p. 201.

⁵ *Ibidem*.

fotografiando los rostros de sus gentes, sus gestos y sus hábitos, sus locales destartalados, sus puestos callejeros, sus fiestas y sus desgracias... en definitiva, reteniendo con una cámara su cotidianidad.



Figura 1. Nigel, Judith y Drusilla Henderson, en el jardín de su casa de Bethnal Green, en Chisenhale Road nº 46, 1952. (Publicada en Victoria Wals, 2001 - *Nigel Henderson: Parallel of Life and Art*. Londres: Thames and Hudson. © The Henderson State).

Desde la perspectiva de la tradición británica del “documento social”, las imágenes de Henderson podrían insertarse en un camino que ya habían recorrido los fotógrafos de *Mass Observation* y que proseguiría Roger Mayne, con sus fotografías de calle de mediados de los cincuenta, o sociólogos como Michael Young y Peter Willmott, con su libro *Family and Kinship* (1957), que recogía también investigaciones sobre Bethnal Green. Banham observó que los estudios de estos dos sociólogos habían dejado su huella en el trabajo de los Smithson, y éstos, a su vez, declararon la influencia de otro artículo sociológico, “The Social Basis of Town Planning”, escrito por Rattray Taylor en 1951, que criticaba la arquitectura del Movimiento Moderno por la falta de perspectiva en el entramado de las relaciones humanas y rechazaba el determinismo del entorno construido.

Pero situar la obra de Henderson únicamente en el seno de esta tradición, implicaría una perspectiva parcial. Las influencias del fotógrafo eran muy diversas. De la misma manera que el surrealismo había resonado en él antes de la guerra (fundamentalmente a través de Marcel Duchamp), sus paseos en la posguerra por el East End le hicieron encontrar la sensibilidad residual de las imágenes surrealistas, que le llevarían a lugares y visiones inverosímiles. También se mostró sensible hacia las transformaciones efímeras del medio urbano, como puede verse en sus fotografías de tableros de anuncios, paredes desconchadas, y grafitis en paredes o puertas esmaltadas, inspiradas en los dibujos de Klee

y relacionadas con el trabajo de Brassai, Tapies, Burri y, fundamentalmente, Jean Dubuffet.

No obstante, la mayoría de las fotografías de Nigel Henderson eran escenas sencillas y directas de la vida diaria del East End, dirigidas a hombre, mujeres y niños: heridos de guerra apoyados en sus muletas tocando instrumentos musicales en la calle, vendedores callejeros que sonríen a los viandantes, niños montando en bici o subiéndose a las farolas en sus improvisados juegos, etc.

La vitalidad de las calles, que trata de atrapar Henderson, se respira, más profundamente, en las fotografías dirigidas a los niños, tomadas desde la ventana y puerta de su casa, ajenos a la cámara y en pleno juego. Casi se pueden escuchar los ladridos de los perros que acompañan a una niña patinando, y las risas y canciones infantiles de quienes saltan a la comba o juegan a la rayuela. Henderson disfrutaba de la energía que derrochaban las calles. Tras todo ello, para él, lo que se respiraba era “vida”. Y así se lo transmitió a Paolozzi en una carta:

“El hombre del East End, que cubre su cabeza con una gorra y monta en bicicleta, vive en la más compacta geografía y trabaja cerca de su vivienda: negocia en la calle o vive sobre su tienda en una economía cotidiana, sin almacenes de repuesto ni cuentas de crédito.

Un reparador de relojes trabaja en su ventana, que linda a la calle, a la manera de un artesano medieval. Las herramientas propias de su oficio están dispersas alrededor de él en un orden orgánico, obediente a la lógica que entienden sus dedos.

Una tienda enfrente, repleta de gente, en esa extraña interacción de comercio y muestra que contribuye a crear la textura compleja de la ciudad. La sala fúnebre y la tienda de helados comparten una simbiosis universal y, por el hueco de la ventana, la cabeza de piedra de un ángel nos tranquiliza haciéndonos saber que en medio de la muerte estamos en vida”⁶.

Por este motivo, Henderson llevó sus amigos Eduardo Paolozzi, Alison y Peter Smithson a pasear por las calles del East End, para que se hicieran sensibles hacia esa experiencia revitalizadora, aparentemente mundana. Esos paseos, “absolutamente increíbles”- según Alison- hicieron que los arquitectos comenzaran a mirar las cosas de otra manera. Como Peter observaba, a propósito de una fotografía de Henderson realizada a un viejo muro de la calle McCullum Road (1949-1953):

“Un paseo con Nigel es ver lo inanimado como animado; Nigel posee el extraño hábito de abrir los ojos a otras personas para que vean- para tener afecto entre las cosas y las

⁶ Victoria Wals, 2001 - *Nigel Henderson: Parallel of life and art*, Londres: Thames and Hudson, p. 50.

personas”⁷.

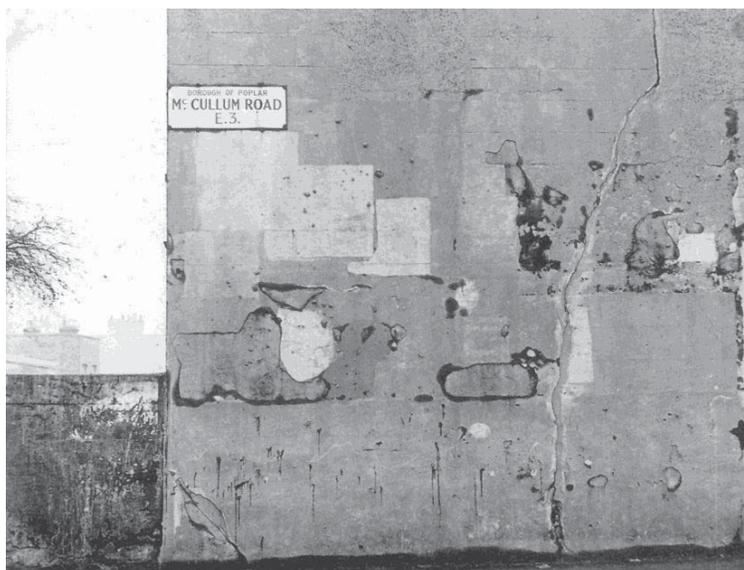


Figura 2. Nigel Henderson: *Wall, McCullum Road*, 1949. (Publicada en Victoria Walsh, 2001- *Nigel Henderson: Parallel of Life and Art*. Londres: Thames and Hudson. © The Henderson State).

No por casualidad, los autores de *Parallel of Life and Art* se sirvieron de una cita de James Joyce para invitar a los visitantes a profundizar en las imágenes y acercarse a “la realidad que hay tras la apariencia”, a descubrir aquello que estaba implícito en la muestra pero oculto al ojo desnudo. Y de nuevo los cuatro, en 1956, retrataron el “paisaje de de lo devastado y la guerra”, en la alegórica muestra *Patio & Pavilion*, dentro de la exposición *This is Tomorrow* celebrada por el IG en la Whitechapel Art Gallery. Dentro de la instalación, el hombre encontraba sus necesidades básicas entre ruinas, ruedas, herramientas, restos de cerámica, etc. En el catálogo y cartel de la exposición, introdujeron una fotografía en la que los cuatro artistas posaban sentados, por sugerencia de los Smithson, frente a su domicilio en Limerston Street nº 46, en Chelsea. Trataban de resaltar, de este modo, el importante papel de la “sociología de las calles” para el futuro: la calle ha de convertirse en un cuarto de estar.

⁷ Idem, p. 54.



Figura 3. Páginas del catálogo de *This is Tomorrow* correspondientes al Grupo 6 (Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson, Alison y Peter Smithson), autores de la instalación *Patio & Pavilion*. (David Robbins (ed.), 1990 - *El Independent Group: La postguerra Británica y la estética de la Abundancia*, Valencia: IVAM Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1990).

Esta imagen pone de manifiesto el impacto que supusieron para los Smithson esos paseos con Henderson por Bethnal Green. No solo porque compartían con el fotógrafo la idiosincrasia visión de las calles, sino también porque les había presentado la oportunidad de ser testigo, de primera mano, de la autosuficiencia y vitalidad de una comunidad cuya vida diaria de trabajo, compra y socialización tenía lugar dentro de una confinada red de calles. Reconociendo el valor de esta cohesión social, los Smithson consideraron necesario reformular el planeamiento urbano, para que el concepto de calle tomara un lugar protagonista. Como escribirían:

“La calle es una extensión de la casa; en ella, los niños aprenden por primera vez el mundo que hay más allá de su familia; es un mundo microscópico en el que los juegos callejeros cambian con las estaciones y las horas se reflejan en el ciclo de la actividad de la calle”⁸.

Discontinuidad con el movimiento moderno

Así, en la “continuidad” del movimiento moderno que asumieron los Smithson, hay una voluntaria “discontinuidad” de vital importancia, que se refleja en su arquitectura y escritos:

⁸ Alison y Peter Smithson, 1970 - *Ordinariness and Light: Urban theories 1952-1960 and their application in a building project 1963-1970*. Cambridge, Massachussets: The M.I.T Press., p. 5.

la consideración del hombre concreto frente al hombre universal. Para Le Corbusier todos los hombres tienen el mismo organismo, las mismas funciones, las mismas necesidades... Todos pueden representarse mediante un hombre-tipo: el Modulor. También en la Bauhaus recurren al hombre universal, abstracto y tipificado de Oskar Schlemmer. En cambio, para los Smithson, la arquitectura ha de dirigirse al hombre concreto, al hombre popular: al hombre de la calle que aparece en las fotografías de Nigel Henderson o Henry Cartier Bresson. Frente a la universalidad promulgada por el movimiento moderno, empiezan a cobrar importancia el sentido de identidad, la diversidad cultural, la tradición, las preexistencias ambientales, el lenguaje comunicativo y la arquitectura no elocuente.

La admiración por sus “abuelos” del movimiento moderno no era, por tanto, ciega. Su actitud crítica les llevó a posicionarse contra el funcionalismo y a intervenir activamente en la construcción de una nueva cultura arquitectónica y urbana:

“Es preciso crear una arquitectura de la realidad...

... Una arquitectura que arranque del período de 1910- del de Stijl, del Dadá y del Cubismo- y que ignore el daño ocurrido tras las cuatro funciones. Un arte preocupado por el orden natural, por la relación poética entre los seres vivos y el entorno...”⁹.

Tras la segunda guerra mundial los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM), que habían sido fundados en 1928, se habían convertido en una tribuna pública para algunos de los maestros del movimiento moderno. Durante el IV CIAM, realizado en 1933 a bordo del *Patris II* en la ruta Marsella-Atenas-Marsella, sobre el tema de “la ciudad funcional”, Le Corbusier redactó la “Carta de Planificación de la Ciudad”, más conocida como “Carta de Atenas”. Allí quedaron definitivamente delimitadas las cuatro funciones a la que hacen referencia los Smithson, y las áreas predominantes de la ciudad industrial: trabajo, residencia, descanso y circulación. Defendía:

“Las claves del urbanismo se contienen en las cuatro funciones siguientes: habitar, trabajar, recrearse (en las horas libres), circular...

Los planes determinarán la estructura de cada uno de los sectores asignados a las cuatro funciones claves y señalarán su emplazamiento respectivo en el conjunto... Cada una de las funciones claves tendrá su propia autonomía, apoyada en los datos que proporciona el clima, la topografía y las costumbres...”¹⁰.

⁹ Cit. en Marco Vidotto, 1997 - *Alison + Peter Smithson*, Barcelona: Gustavo Gili, p. 12.

¹⁰ Le Corbusier, 1989 (original, 1942) - *Principios de Urbanismo (La Carta de Atenas)*. Barcelona: Ariel, pp. 119 y 120.

A partir del VII CIAM, celebrado en 1949 en Bérghamo, se emplea el *CIAM Grille*, que permitiría comparar los diversos campos de aplicación de la Carta de Atenas en distintos proyectos. Esta rejilla había sido creada en diciembre de 1947, por el grupo francés ASCORAL (presidido por Le Corbusier), para el análisis, síntesis y presentación de un tema urbanístico. En el eje vertical se situaban las cuatro funciones, y a cada una de ellas se le asignaba un color para una rápida identificación: vivienda (verde), trabajo (rojo), cultivar el cuerpo y el espíritu (azul) y circular (amarillo). Horizontalmente, se dividía en dos campos principales: 1. Tema y 2. Reacción al Tema; y a partir de ahí surgían las siguientes cuestiones a estudiar: 1.0. Medio Ambiente (geografía física, social e histórica); 1.1 Ocupación del territorio (rural, industrial e intercambio, pensamiento y administración); 1.2 Volumen construido y uso del espacio (ciudad, campo); 1.3 Facilidades (sobre el territorio, sobre el volumen construido); 1.4. Ética y estética; 1.5 Impacto económico y social; 1.6 Legislación; 1.7 Financiación; 1.8 Etapas de construcción; 1.9. Diversos; 2.0 Reacciones al orden racional; 2.1 Reacciones al orden afectivo y espiritual.

En el VIII CIAM, de 1951, celebrado en Hoddeston, Gran Bretaña, se trató el tema del “Corazón de la Ciudad”. Le Corbusier, Giedion y Sert estimularon a los estudiantes de arquitectura y a los arquitectos jóvenes a participar en las conferencias. Fue la primera vez que los Smithson asistieron a un CIAM, y allí conocieron a Jaap Bakema, Georges Candilis y Aldo van Eyck, con quienes ya percibieron cierta afinidad.

En Julio de 1953, en el IX CIAM, celebrado en Aix-en-Provence, los Smithson presentaron las fotografías de Nigel Henderson de la vida callejera de Bethnal Green. Conscientes de que la muestra de las fotografías de las comunidades del East End podía parecer un simple historicismo, los arquitectos enfatizaron la necesidad de crear equivalencias modernas de ciertos rasgos fundamentales en la creación de la vida comunitaria. Sostenían que la auténtica solución urbana consiste en la asociación humana, en oposición a la segregación que supone la Carta de Atenas, que se reducía a un “pensamiento puramente analítico”. Así, el famoso documento, respetado como un dogma por los miembros veteranos, comenzó a ser calificado como incongruente por los arquitectos jóvenes. Pensar en las cuatro funciones obligaba a considerar edificios en altura, así como a la consiguiente zonificación de la ciudad, con cada sector rodeado por un cinturón verde, -lo cual se acercaba a las concepciones de Ciudad Jardín de Ebenezer Howard que la planificación estatal británica estaba favoreciendo.

El *CIAM Grille* de los Smithson, que tenía por tema central la “Reidentificación Urbana”, nacía en cambio de las fotografías de Henderson. Los Smithson mostraron en el centro un nuevo sol, como renuncia metafórica al famoso sol que Le Corbusier había impreso en la

cubierta de sus obras completas. Frente a las cuatro zonas de uso único, la rejilla sugiere interconexiones entre cuatro escalas de habitación- vivienda urbana, calle, distrito y ciudad.

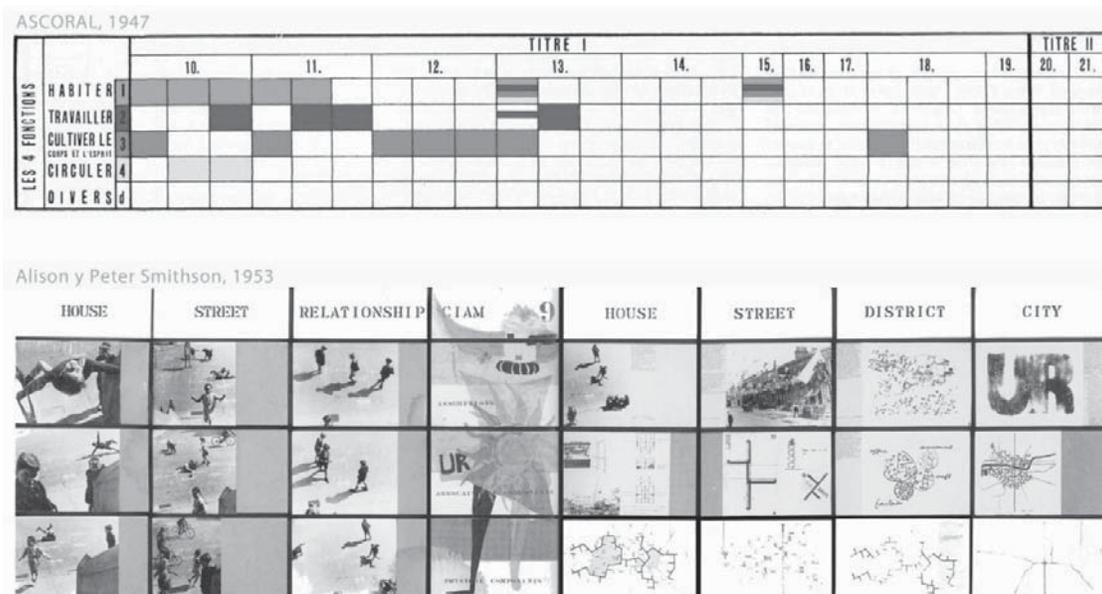


Figura 4. Modelo de *CIAM Grille* creado por la ASCORAL en 1947 y el *Urban Re-Identification Grille* presentado por Alison y Peter Smithson en el IX CIAM, 1953. [Publicados en Max Risselada y Dirk van der Heuvel (ed), 2005 - *Team 10. 1953-81, in search of a Utopia of the present*. Rotterdam: Nai Publishers (originalmente, en *l'Architecture d'Aujourd'hui*, 1948 y *Alison & Peter Smthithson Archives*, respectivamente)].

Junto a las fotografías de Nigel Henderson, los Smithson presentaron en su *CIAM Grille* su proyecto residencial del Golden Lane; convertido en una unidad de edificación conectada a una superestructura que cubría toda la ciudad. La propuesta había nacido de un concurso convocado un año antes para desarrollar un edificio residencial en la bombardeada esquina de Golden Lane y Fann Street, dentro del East End londinense. Los arquitectos Chamberlin, Powell y Bon resultaron ganadores con una propuesta de evidente huella corbuseriana. Aunque el proyecto de los Smithson no estuvo entre los premiados, fue elogiado por su propuesta de las street deck, y la voluntad de dialogar con lo existente. En lugar de aportar una solución aislada a partir de torres en altura, quisieron que su edificio residencial se entremezclara con la bulliciosa vida social que Nigel les había mostrado. Las galerías ampliarían las viviendas ofreciendo a los residentes espacio para la vecindad: sentarse a la puerta de sus casas, observar a los niños jugando en un lugar seguro, atender a los repartidores y vendedores, etc. La solución de los Smithson rompe con la tradición de alinear las viviendas para introducir con naturalidad amplios espacios abiertos que incluyen un modesto centro comunitario y un campo de juegos. El bloque tiene once alturas, nueve

de ellas accesibles por tres “calles en el aire” y los dos niveles inferiores accesibles desde la calle. El “patio jardín”, contiguo a la galería, es un “espacio intermedio” que vincula el dominio público y el hogar privado.

El Spangen Quarter de Rotterdam, realizado por Michiel Brinkman en 1919, bien conocido por la pareja británica, había supuesto la realización con éxito de una calle en el aire, y les sirvió sin duda como ejemplo. Planteaba un bloque perimetral con una galería abierta en el tercer nivel que daba acceso a las viviendas más altas, y que conectaba con la calle mediante escaleras y ascensores situados en cada entrada del bloque. También en Le Corbusier encontraron inspiración, a pesar de la manifiesta oposición de la pareja británica respecto a su teoría urbana. El proyecto del Golden Lane es, como apunta Alan Colquhoun, una adecuación del proyecto residencial de Le Corbusier para la manzana nº 6 de París, de 1934, con sus “calles en el aire” y los edificios con planta en “Y”, en este caso entrelazados (2005: 219). También la Unidad de Habitación de Marsella, casi terminada en la época del concurso del Golden Lane, les serviría como reflexión, y llevaría a los británicos a desplazar el corredor interior de Le Corbusier hacia el exterior, hacia la fachada.

La solución planteada por los Smithson, aplicada en el centro de Coventry, a pesar de intentar dialogar con lo existente mediante el esquema abierto adoptado, frente a la actitud “demoledora” del racionalismo, pone de manifiesto la dificultad de dar continuidad entre el nivel de la calle y la obra nueva en las “condiciones de borde”; algo que quedaría patente en la propuesta de Park Hill, de Sheffield, diseñada por Jack Lynn e Ivor Smith, en 1961, siguiendo el esquema abierto de los Smithson. A pesar de esto, la virtud del Golden Lane era el modo en que los Smithson trataban de defender el desarrollo fragmentado y de encontrar el modo adecuado de representar formalmente las relaciones humanas, la asociación. Trataron de expresar la fuerza teórica de la propuesta en sus collages (con Marilyn Monroe y Joe Di Maggio, por ejemplo, en una de las calles elevadas del Golden Lane), los cuales, como afirma Banham, causaron un gran impacto: “las perspectivas tenían fotografías de personas pegadas sobre los dibujos, por lo que la presencia humana casi arrollaba a la arquitectura”¹¹.

La disolución de los CIAM

La dirección de los CIAM, mostrando el apoyo y simpatía a sus ideas, invitó a los Smithson, junto con otros jóvenes arquitectos -como John Voelcker, Shadrach Woods, Aldo van Eyck,

¹¹ Reyner Banham, 1969- “El Nuevo Brutalismo”, *Cuadernos- Summa Nueva Visión* nº 24/25, Mayo, p. 7.

Georges Candilis y Jaap Bakema- a conformar un nuevo cuerpo, el Team X, que prepararía la agenda para la siguiente reunión de los CIAM, en 1956.

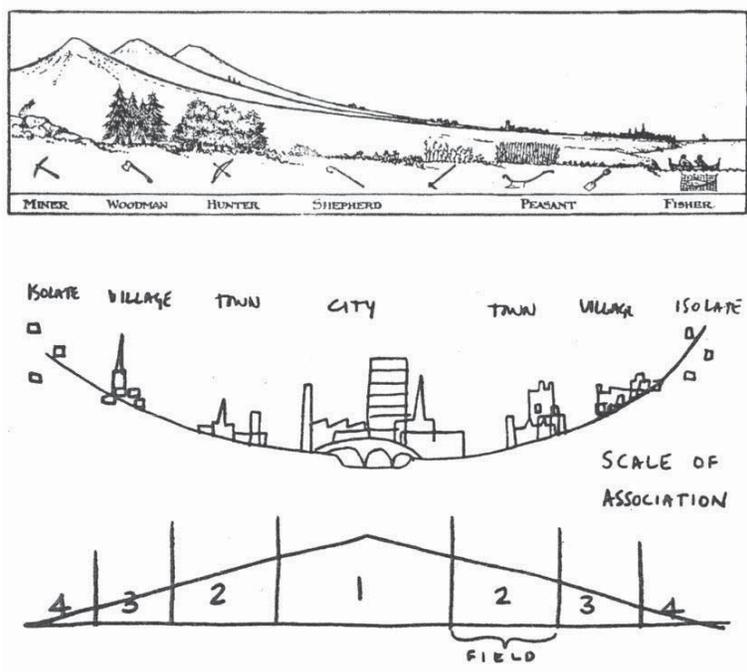


Figura 5. Patrick Guedes: The Valley Section, 1909./ Peter Smithson: Diagrama de Escala de Asociación, presentado en el Manifiesto Doorn, en 1954. [Publicados, respectivamente, en Volver Welter, 2002 – *Biopolis. Patrick Geddes and the City of Life*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, y Alison y Peter Smithson, 2005 - *The Charged Void: Urbanism*, Nueva York: Monacelli Press].

A partir de ese momento, el grupo internacional de jóvenes arquitectos se sumó a los Smithson en su desafío a la vieja guardia. En un encuentro en Doorn (Holanda) en 1954, mientras planeaban el programa del décimo CIAM, nació el «Manifiesto Doorn», en el que estudiaban diversos tipos de escala de asociación de acuerdo a una ejemplificación diagramática extraída de la Sección del Valle -concepto propuesto en 1925 por el biólogo y sociólogo escocés Patrick Geddes, para ilustrar cómo los patrones de asentamiento humano están relacionados con la topografía. A partir del mismo, el Team X presentó como núcleo del debate el “urbanismo entendido como comunidades de grados variables de complejidad” estudiado en un campo de aplicación, un diagrama donde la escala de asociación incluía la vivienda aislada, el pueblo, la ciudad y la metrópolis.

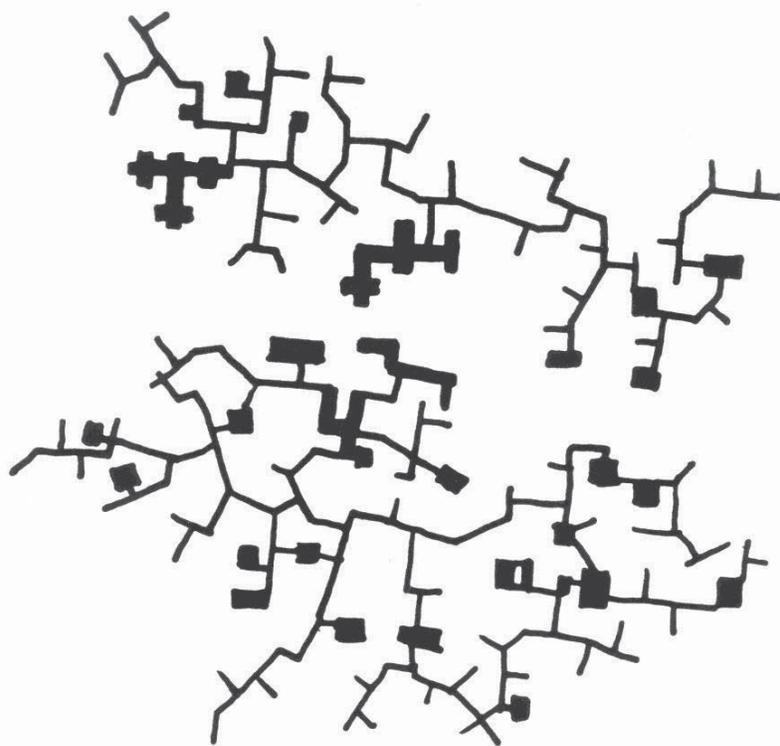


Figura 6. Alison Smithson: Cluster City, 1953. Diagrama del plano de una ciudad, nacido a partir del proyecto del Golden Lane y realizado para el documento *Urban Re-Identification*, de 1952. Ejemplifica el concepto de *cluster*, que pasó de diagrama a proyecto en la propuesta de *Hauptstadt Berlin*, que presentaron los arquitectos con Peter Sigmond, en 1957-1958. [Alison y Peter Smithson, 2005- *The Charged Void: Urbanism*, Nueva York: Monacelli Press].

Con la intención de superar los conceptos tradicionales de ciudad, que establecen anillos concéntricos con un patrón radial desde el nudo central histórico, y a la vez revisar gran parte de los principios del urbanismo racionalista, crearon cinco nuevos conceptos urbanos que fueron presentados en 1956 en el CIAM X de Dubrovnik, dedicado al "Hábitat Humano": modelos de asociación, identidad, modelo de crecimiento, movilidad y cluster. El concepto de «cluster», representado en primera instancia por la superestructura nacida del Golden Lane, adquiriría especial protagonismo entre sus teorías. Era una estructura básica fija, pero no determinista, sino abierta e indeterminada. Un racimo de puntos de población concentrada, en un sistema de múltiples capas heterogéneas, con espacios discontinuos y relaciones no lineales. Evidenciando la huella de Dubuffet, la pintura en acción de Pollock y los gráficos coetáneos de Jean Dubuffet, el cluster es flexible, aformal y libre de jerarquía; prevé el crecimiento y la transformación de la estructura e invita a la rica asociación y al sentido de identidad en el habitante.

Puesto que se trataba de ideas generales que convenía concretar, los Smithson

confeccionaron y sometieron a debate una retícula con diferentes modelos acompañados de esquemas y modelos de agrupación de viviendas. Se partía de ideogramas, entendidos como “pasos hacia la concepción formal” y se desarrollaban muy despacio hasta “hacerse específicos en cada situación”. Defendían que no se podía aplicar siempre arquetipos estándar multiuso y mantenían la tesis de que para cada una de las escalas de asociación existía un modelo idóneo de edificación, una solución arquitectónica que posteriormente se ajustaría a las necesidades y características específicas de cada proyecto. Por ello, en su presentación en el CIAM X, ofrecieron también cinco modelos diferentes -*Burrows Lea Farm, Galleon Cottages, Fold Houses, Close Houses, South facing Terraced Houses (Crescent Terraced Houses)* - para los diferentes casos, respectivamente: casas aisladas, aldeas, pueblos, ciudades y metrópolis.

Más tarde, en 1967, los Smithson publicaron *Urban Structuring*, un texto completo y ordenado que recogía todos estos conceptos urbanos que la pareja británica había propuesto, y que explicitaba además muchas de las ideas de las reuniones del Team 10. No por casualidad el libro, como el famoso CIAM Grille de 1953, se iniciaba con las fotografías de Nigel Henderson, mostrando la vitalidad de las calles tradicionales y populares, y evidenciando el papel que tuvieron las ciencias sociales en los años cincuenta. El texto clarifica la visión de la ciudad que tenían los Smithson, en sintonía con otros arquitectos británicos y miembros del Team X, que se basa en la idea de que la ciudad, además de contemplarse con los ojos disciplinares del técnico, debe entenderse como el lugar para otras muchas manifestaciones humanas y materiales: la atmósfera, el color, la luz de cada rincón de la ciudad, la gente y los niños jugando, las fiestas y tradiciones de la ciudad, el arbolado, etc. ; toda una serie de fenómenos urbanos que definen cada ciudad.

Probablemente, los ejemplos más completos de la aplicación de las ideas expuestas en *Urban Structuring* son Tolouse-le Mirail (1962-1975) de Candilis, Josic y Woods, al sur de Francia, y Robin Hood Gardens (1962-1972) de los Smithson, levantado en un área periférico de Londres. Había pasado más una década para que la pareja británica fuera capaz de llevar a la práctica al menos una parte de las ideas defendidas en su CIAM Grille con el Golden Lane; precisamente un edificio cuya posible demolición se está debatiendo en los últimos años, repleta de una controvertida polémica.



Figura 7. Fotografías realizadas por Nigel Henderson en Bethnal Greene, incorporadas por los Smithson en su Urban Re- Identification Grill, y en las primeras páginas de su libro *Urban Structuring* (Alison y Peter Smithson, 1967- *Urban Structuring*, Londres: Studio Vista; Nueva York: Reinhold Publishing Corporation).

Urban Structuring no era un texto surgido del vacío, sino una respuesta a algo. Como afirma Joseph M^a Montaner, “sin las realizaciones de vivienda masiva de los años cincuenta- en concreto las new towns británicas-, no se puede entender la respuesta de Urban Structuring.”¹²

Y en esta respuesta un fotógrafo y una socióloga, habían jugado un papel fundamental, sin ser conscientes de ello. Para los Smithson y los otros miembros del Team 10, continuar con el proyecto del movimiento moderno significaba dar un giro a las pretensiones universalistas y propositivas de los CIAM, a favor de una mayor concreción, diversidad e identidad a las soluciones.

Incorporando las fotografías de Henderson de los niños jugando a la rayuela, saltando o montando en bici,... los Smithson mostraban el tipo de actividades y de interacción social que, a partir de ese momento comenzaron a defender, provocando prácticamente la disolución de los CIAM; conceptos como la improvisación, la invención, la coreografía urbana, la flexibilidad territorial, la sociabilidad improvisada, etc.

¹² Joseph Maria Montaner: *Después del Movimiento Moderno*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993. pág. 76.

Por ello, Peter Smithson, en el epílogo del catálogo de una exposición monográfica dedicada en el año 2001 a Nigel Henderson, no dudó en afirmar:

“Por supuesto, aquellos que sepan algo del ‘cambio a lo específico’ que ocurrió en los manifiestos y trabajos de los jóvenes arquitectos de los años cincuenta, serán ya conscientes del modo en que ambos, Nigel y su esposa Judith, sin saberlo, fueron parte de ese cambio...”¹³.

Bibliografía

BANHAM, Reyner, 1955 - “The New Brutalism” en *Architectural Design*, Enero. También en *The Architectural Review*, vol. 118, Diciembre, pp. 354-361. (Véase también en __, 1969 - “El Nuevo Brutalismo”, *Cuadernos- Summa Nueva Visión* nº 24/25, Mayo).

BANHAM, Reyner, 1966 - *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, Londres: Architectural Press.

CHILDS, Peter y Mike STORRY (ed.), 1999 - *Encyclopedia of contemporary British culture*. Londres: Routledge.

COLQUHOUM, Alan, 2005 (1ª ed. 2002) - *La Arquitectura Moderna. Una historia desapasionada*, Barcelona: Gustavo Gili.

LE CORBUSIER, 1989 (original, 1942) - *Principios de Urbanismo (La Carta de Atenas)*. Barcelona: Ariel.

MONTANER, Josep Mª, 1993 - *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la Segunda Mitad del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.

ROBBINS, David (ed.), 1990 - *El Independent Group: La postguerra Británica y La estética de la Abundancia*. Valencia: IVAM Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1990.

SMITHSON, Alison y Peter, 1956 – “But today we collect ads” en *Ark*, nº 18, Noviembre.

__, 1957 - “The New Brutalism” en *Architectural Design*, nº 27, Abril.

__, 1966 - “Review of Banham’s The New Brutalism” en *Architects’ Journal*, nº 144. Diciembre, p. 1590.

__, 1967 - *Urban Structuring*, Londres: Studio Vista; Nueva York: Reinhold Publishing Corporation.

__, 1970 - *Ordinariness and Light: Urban theories 1952-1960 and their application in a building project 1963-1970*. Cambridge, Massachussets: The M.I.T Press.

__, 2003- *The Charged Void: Architecture*, Nueva York: Monacelli Press.

__, 2005 - *The Charged Void: Urbanism*, Nueva York: Monacelli Press.

TAYLOR, Rattray, 1951- “The Social Basis of Town Planning”, en *Architects’ year book* nº 4, pp. 27-32.

VIDOTTO Marco, 1997 - Alison + Peter Smithson, Barcelona: Gustavo Gili.

YOUNG, Michael & WILLMOTT, Peter, 1990 (originalmente, 1957) - *Family and Kinship in East London*. Harmondsworth: Penguin.

RISSELADA, Max y Dirk VAN DER HUVEL (ed), 2005 - *Team 10. 1953-81, in search of a Utopia of the present*, Rotterdam: Nai Publishers.

WALSH, Victoria, 2001 - Nigel Henderson: Parallel of life and art, Londres: Thames and Hudson.

¹³ Véase WALSH, op. cit. pp. 55 y 150.

NIEVES FERNÁNDEZ VILLALOBOS. (Salamanca, 1975). Arquitecta por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid (ETSAV, 2001). Beca de Colaboración en el Taller de Proyectos de la ETSAV, con JMAD Arquitectos, para la redacción de Proyectos de arquitectura, paisaje y patrimonio (2000-2004). Tesis doctoral, dirigida por Darío Álvarez, “La Casa del Futuro. Utopías Domésticas en la Arquitectura de Alison y Peter Smithson”, (Septiembre, 2007), Premio Extraordinario de Doctorado ETSAV, 2006-2007, y Premio del Séptimo Concurso de Tesis de Arquitectura de la Fundación Caja de Arquitectos, 2008-2009. Desde el año 2003, profesora del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, en el área de Composición Arquitectónica, impartiendo fundamentalmente asignaturas relativas al diseño. Ha escrito varios artículos relacionados con la arquitectura, paisaje, cine y diseño, e impartido conferencias y cursos sobre esos temas en Valladolid, Madrid, Valencia, Amberes, Lisboa, Oporto y Panamá. Compagina la docencia con su labor profesional con Andrés Jiménez Sanz.

PETER CELSING Y LA EVOLUCIÓN DEL MOVIMIENTO MODERNO

La Casa de Cultura de Estocolmo

Daniel Fernández-Carracedo Pérez

Arquitecto, España

Abstract

Peter Celsing (1920-1974) belonged to a group of Swedish architects that attempted to achieve their own identity in the Modernism although they were influenced under the Neo-Romanticism. Celsing took part in the third generation of these architects and picked up the baton from the second generation in which Sver Ivar Lind, the brothers Erik and Tore Ahlsén, and Nils Tesch highlighted and took the turn from Erik Gunnar Asplund. The interests of this group of architects were common and provided values that allowed them to understand the Modernism not only as a matter of style, but as the possibility of the Architecture to produce deeper contents, beyond languages linked to specific times.

The House of Culture designed by Peter Celsing and built in Stockholm (1965-1974) was a qualitative change in relationship to his previous works and also an important reference in the evolution of Swedish architecture. This building was fit into an intervention in central Stockholm next to the Bank of Sweden and the Municipal Theatre. The complex came up from a competition held in the mid-sixties of the last century to solve the transition from the modern city to the urban expansion area of the 17th century.

Up until this competition Celsing was known as an author of red brick churches. At the same time he had intervened in difficult rehabilitation works at the Upsala Cathedral - in collaboration with Sigurd Lewerentz- (1951-55) and the rehabilitation of the University Library of the same city (1953-62).

To understand the upcoming of the House of Culture, one has to go back until the beginning of the seventies, when another competition was presented to the new central headquarters of the Stockholms Enskilda Bank in Kungsträdgården. This project opened a new line of investigation, that had previously experimented in small-scale and that turned out to be decisive in its evolution as a modernity architect.

El concurso para la sede central del Stockholms Enskilda Bank en Kungsträdgården¹

La ciudad de Estocolmo² se encuentra en el límite entre el norte y el sur de Suecia, en un estrechamiento de la desembocadura del Lago Mälaren en el mar Báltico. En sus

¹ [en sueco: "los Jardines del Rey"].

² [en sueco: "isla de los troncos"].

orígenes, el lago era un golfo que comunicaba directamente con el Báltico, pero en el s. XIII, la disminución del nivel de las aguas redujo el estrecho y generó una bahía salpicada de islotes. En uno de estos islotes intermedios, en la actualidad Gamla Stan³, se fundó un asentamiento estratégico para el control del comercio.

Durante siglos, la Gamla fue el núcleo de actividad de la ciudad, instalándose el Palacio, la Catedral y los edificios singulares en torno a sus murallas. A partir del siglo XVII al aumentar el peso internacional de Suecia, Estocolmo creció hacia el norte y hacia el sur tomando los territorios de las penínsulas de la bahía.

A comienzos del siglo XVII al no disponer de espacio suficiente en la Gamla para los jardines reales, éstos se trazaron sobre unas huertas propiedad de la corona en el distrito Norrmalm, en la península al norte de la Gamla. Así surgió *Kungsträdgården*. Un área verde que sufrió varias transformaciones y que tras ser abierta al público se convirtió en el lugar de recreo favorito de la población. En su proximidad, se dispusieron el edificio de la Ópera y la iglesia de Santiago, así como las principales sedes comerciales y de negocios. *Kungsträdgården* era un espacio abierto a la bahía que unía los grandes bulevares y la trama racional de los ensanches del siglo XIX a la Gamla.

En el año 1961, los arquitectos: Alvar Aalto, Peter Celsing, Gösta Edberg, Sven Markelius e Ivar Tengbom junto con su hijo Anders, fueron invitados a concursar en la ampliación de la sede central del Stockholms Enskilda Bank en *Kungsträdgården*, destacando la presencia de Sigurd Lewerentz en el jurado⁴. El objetivo era ampliar la vieja sede de *Kungsträdgårdsgatan 8* (1912-15) realizada por Ivar Tengbom. Para este fin se ocuparía la parcela vecina de la misma manzana donde se ubicaba *Jernkontoret*⁵. *Jernkontoret* era un edificio de finales del siglo XIX de dos alturas con cubierta amansardada, entrada desde *Kungsträdgården* y esquina con *Arsenalsgatan*⁶.

Peter Celsing presentó dos propuestas a este concurso bajo los lemas: “Arsenalsgatan 10 A” y “Arsenalsgatan 10 B”. En “Arsenalsgatan 10 A” empleó la totalidad del solar con una edificación de nueva planta y en “Arsenalsgatan 10 B” mantuvo *Jernkontoret*. Los otros concursantes optaron por la primera alternativa prolongando el vestíbulo existente de la primera sede. Celsing, no aumentó la superficie de vestíbulo en

³ [en *sueco*: “ciudad vieja”].

⁴ Actas del Jurado para este concurso con fecha de 4 de Septiembre de 1962 depositadas en el Archivo del ARKITEKTUR MUSEET en la carpeta AM 1984 – 19 Celsing / Markelius kv. Näckström 02.B14D15.

⁵ [en *sueco*: “oficina de la Asociación de Empresarios del Metal”].

⁶ [en *sueco*: “calle Arsenal”].

ninguno de los dos casos. Simplemente, dotó a las plantas de más superficie de oficina y salas de reuniones concentrando los elementos de comunicación vertical y las instalaciones en dos núcleos. El encuentro entre los edificios lo solucionó regruessando el muro medianero sobre el que los núcleos se articulaban. Las fachadas jugaban con dos órdenes, uno de huecos regulares pequeños en dos alturas, y otro de grandes vanos de igual altura y distintas anchuras con distribución irregular, dando profundidad al muro y restándole peso.

En esas fechas, Peter Celsing acababa de ser nombrado profesor en la KTH⁷ de Estocolmo. Sus clases solían ser instrumentales e insistían en el valor del lugar, de la abstracción y del significado a través del uso de elementos propios de la arquitectura. La construcción, como uno de estos elementos, representó un papel fundamental en sus lecciones. Particularmente el hormigón fue objeto de su reflexión en una de ellas⁸ y este interés se transmitió al Stockholms Enskilda Bank, así como su afinidad por Le Corbusier. En los cincuenta Celsing visitó repetidamente la exposición temporal sobre la obra de Le Corbusier celebrada en la isla de Skeppsholmen⁹ y ejecutó en hormigón con encofrado irregular de tablas de madera de gran formato la ampliación de la Biblioteca de la Universidad de Uppsala (1951-55). Además, en su lección inaugural en la KTH había analizado La Tourette y Chandigarh, lo cual es más que patente en los alzados de sus dos propuestas para el banco.

Su propuesta “Arsenalsgatan 10 B” resultó ganadora por ser la única que mantenía la edificación existente, respetaba sin problemas el programa y aportaba un diseño coherente en el nuevo edificio que otorgaba unidad al conjunto. No obstante, el jurado señaló un par de observaciones: el exceso de superficie, con dos sótanos por encima de los permitidos para no modificar el nivel freático, y, la altura de cornisa respecto a Arsenalsgatan, por encima de la establecida en la normativa municipal. De cara a su desarrollo, le recomendaron estudiar otras variantes estructurales, si fuesen necesarias, para subsanar estas observaciones y transmitir menos carga al subsuelo de esta parcela porque más adelante se dispondría una estación de una nueva línea de metro hasta *Kungsträdgården*.

⁷ KTH: Kungliga Tekniska högskolan [en *sueco*: “Real Instituto Politécnico”].

⁸ Peter Celsing, 1960 ? (*Om betongen*, KTH).

⁹ En dicha isla se ubicaban los almacenes de la Armada Sueca reconvertidos en salas de exposiciones y que más adelante se convertirían en el *Moderna Museet*. El *Moderna Museet* era el museo de arte contemporáneo fundado por Otte Sköld en 1958, y del que Pontus Hultén fue su segundo director tras Bo Wennberg en 1960. Pontus Hultén jugó un papel fundamental como asesor de la Casa de la Cultura y posteriormente en el centro Pompidou de París (1970-1977). En 1990, Rafael Moneo ganó el concurso internacional para reubicar el Moderna Museet y el Arkitektur Museet ampliando sus instalaciones.

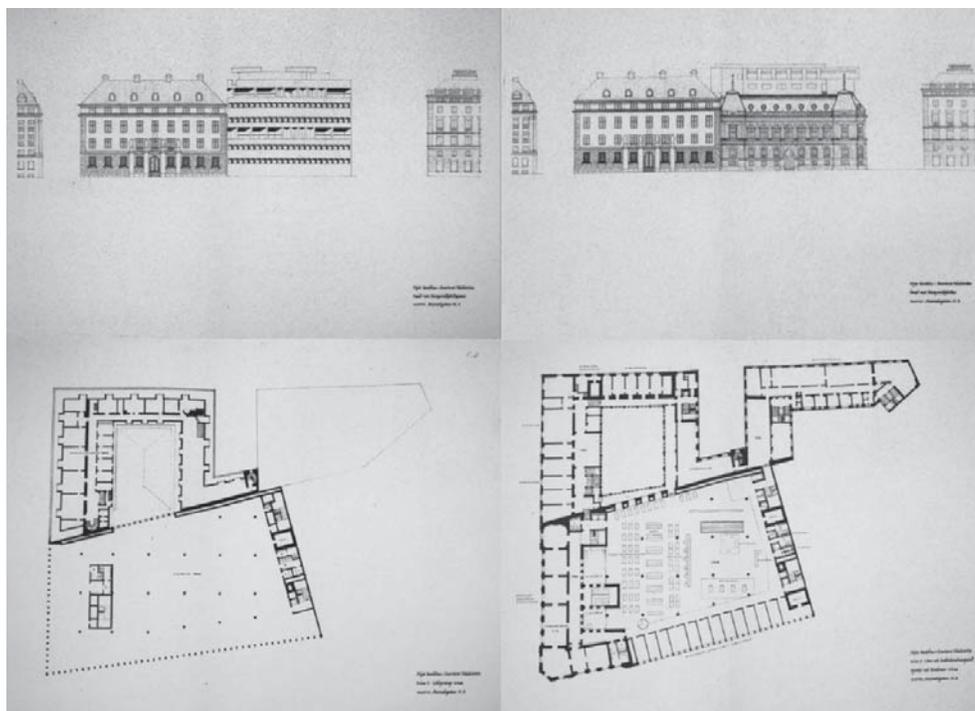


Figura 1. Alzados a *Kungsträdgården* y plantas de las propuestas “Arsenalsgatan 10 A” y “Arsenalsgatan 10 B”. Carpeta AM 1984 – 19 Celsing / Markelius kv. Näckström 02.B14D15 del Archivo del ARKITEKTUR MUSEET.

Este fue el pretexto para viajar a Estados Unidos donde se estaban aplicando nuevas técnicas constructivas que Celsing deseaba investigar “in situ”.

El 6 de Julio de 1964, Peter Celsing escribió una carta desde Chicago a Sigurd Lewerentz. En ella le describió el funcionamiento de los rascacielos, así como todas las modificaciones resultantes a aplicar en el concurso que había ganado para la sede central del Stockholms Enskilda Bank. La carta estaba escrita sobre papel del *Hotel Knickerbrocker*, próximo a los Lake Shore Drive Apartments. Estos edificios, la segunda construcción en altura de Mies tras los Promontory Apartments y la primera en “acero”, se terminaron en 1951. El acero como recurso estructural en altura se hallaba en fase experimental, permitía secciones más esbeltas y menos sobrecarga que el hormigón. Aunque en el caso de los Lake Shore Drive Apartments se trataba de un artificio solidario, que al interior protegía contra el fuego a la estructura de acero usando hormigón, y al exterior disponía chapa metálica que servía de encofrado para los forjados de hormigón y rigidizaba frente a la acción del viento. Además a esta estructura básica se le añadía un sistema secundario de montantes exteriores de acero para recoger la perfilería de aluminio del vidrio que hacía de cerramiento.

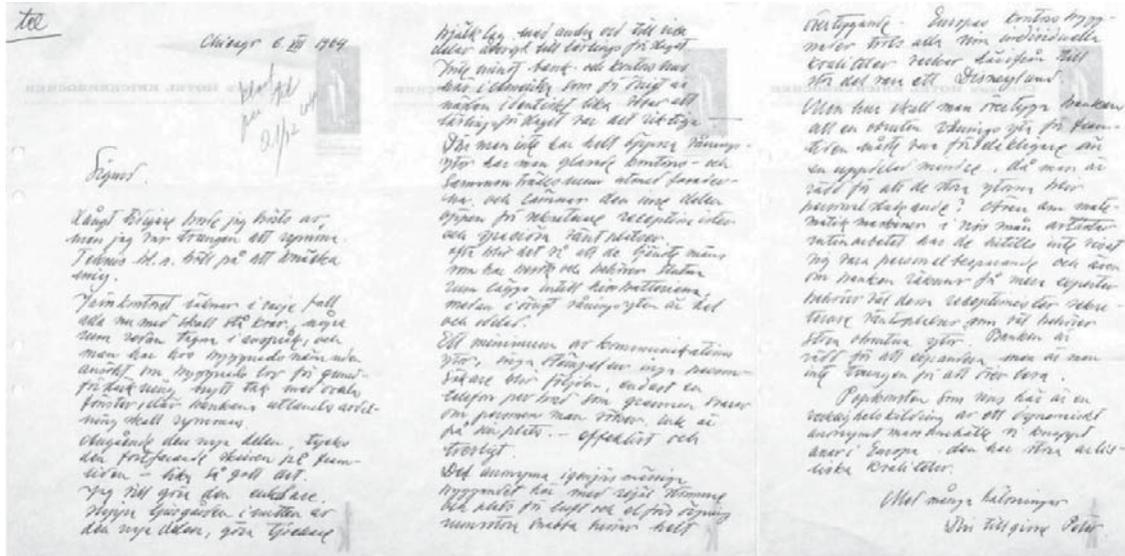


Figura 2. Carta de Peter Celsing a Sigurd Lewerentz escrita en papel con el membrete del *Hotel Knickerbrocker* de Chicago. Carpeta AM 1973 – 05 – 12559 [K137, K138] de la colección Lewerentz del Archivo del ARKITEKTUR MUSEET.

Posteriormente Mies resolvió la estructura totalmente con acero a gran escala en el Crown Hall del IIT de Chicago (1952-56) sacando los pórticos al exterior, algo de lo que Celsing también tomó nota a pesar de lo que a él le interesaba en ese momento era reducir la carga sobre el suelo y el número de sótanos de su edificio de oficinas.

A la vuelta de Estados Unidos Celsing inició su primer gran proyecto, la Casa del Cine (1964-70), con estructura de acero y hormigón prefabricado en paneles modulares. Este afán por convertir la obra en un laboratorio de experimentación material fue una constante en su trayectoria. Sin embargo, no trató nunca de radicalizar la construcción sino de poner al servicio de la arquitectura las soluciones constructivas. Un sencillo mecanismo estructural ordenó un edificio de gran complejidad en su programa por el número de actividades y de propietarios a satisfacer. La estructura de acero sólo se acusaba al exterior a través de los pórticos sobresalientes en cubierta y se ocultaba tras los paneles prefabricados. Los paneles facilitaban la ventilación y la iluminación con huecos a dos alturas que no le restaban masividad a su acusada volumetría. El acero se empleó como un esqueleto para aligerar la estructura, de este modo la técnica constructiva disipó un problema que hubiese resultado más costoso y más lento.



Figura 3. Casa del Cine en construcción. Archivo fotográfico del Instituto del Cine.

El concurso de Sergels torg¹⁰

El centro de Estocolmo fue un lugar importante para Celsing y más en concreto el área comprendida entre la Gamla y el bajo Norrmalm. Con dieciséis años colaboró en las oficinas de Arquitectura del Palacio Real en la Gamla. Desde 1956 modificó sucesivamente la Iglesia de Finlandia en Estocolmo, justo enfrente del Palacio Real. En 1954, había rehabilitado con Nils Tesch el Teatro Real, y de 1955 a 1961, la Ópera Real y sus restaurantes anexos en *Kungsträdgården*¹¹. Su lección inaugural como profesor de la KTH, anteriormente citada, consideró este espacio y especialmente se refirió a la relación establecida entre la Gamla – la ciudad antigua - y la isla de Skeppsholmen.

En 1866 mediante el plan Lindhagen se había iniciado un bulevar principal¹² de 6 kilómetros que pretendía conectar de norte a sur el parque de Haga con el Palacio Real. Se trataba de una red de bulevares y plazas que atravesaban los ensanches del siglo XVII. A partir de los años treinta del siglo XX se aprovechó este proceso para

¹⁰ [en *sueco*: “plaza de Sergel”] Plaza de nueva creación en honor del escultor Johan Tobias Sergel (1740-1814), cuyo taller se encontraba en las proximidades.

¹¹ También se le encargaron unos quioscos conmemorativos que sólo se quedaron en bocetos.

¹² *Sveavägen*.

modernizar el centro llegando hasta *Sergels torg*¹³. Tras diversos intentos fallidos para rematar esta operación, el Estado y el Ayuntamiento de Estocolmo decidieron convocar un concurso de arquitectura en junio de 1965 que acompañase a las infraestructuras que era necesario soterrar para mantener la integridad del casco histórico y comunicar el Norrmalm con la Gamla en dirección al sur. Se pretendía organizar el Metro de Estocolmo con tres grandes líneas y con una gran estación central intermodal que permitiese el intercambio con la Estación de Ferrocarril¹⁴ y con la Estación de Autobuses¹⁵. Esta estación, la T-Centralen, se hallaría en *Sergels torg*.

Sergels torg se configuró como una plaza a dos niveles. En el nivel inferior dispondría de una gran plaza peatonal con accesos a la estación de metro y a una galería comercial. En el nivel superior contaría con una glorieta elipsoidal que distribuiría el tráfico y con áreas peatonales en continuidad con las calles comerciales.

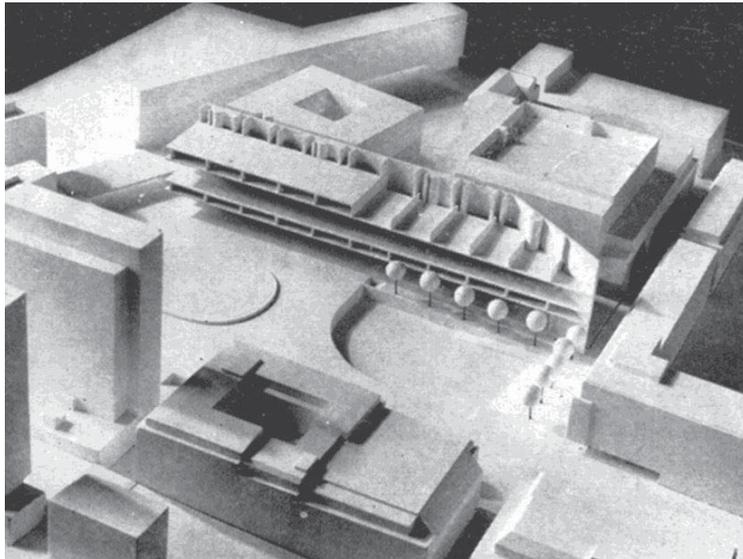


Figura 4. Maqueta de la propuesta con el lema 29120 A. Vista aérea con la Casa de Cultura en primer plano. Por detrás del muro técnico de la Casa de la Cultura se encuentran, a la derecha, el Teatro Municipal hacia Drottninggatan, y a la izquierda presidiendo Brunkebergstorg, el Banco de Suecia. Fotografía de George Wittlock.

El concurso tenía un programa abierto donde como mínimo había que albergar la nueva sede del Banco de Suecia¹⁶, el Teatro Municipal¹⁷, un hotel, un parking y

¹³ Entre los planes urbanísticos sucesivos el que más incidió en esta plaza fue el 1962 dirigido por Markelius.

¹⁴ *Centralstation*.

¹⁵ *Cityterminalen*.

¹⁶ *Riksbankshuset / Sveriges Riksbank*.

superficie libre para las comunicaciones en los sótanos. Igualmente ofrecía la oportunidad de crear espacio público en el área colindante con Sergels torg para actividades culturales, siempre en términos de flexibilidad y uso temporal reducido aunque sin establecer tamaños en particular. Además, incluía la posibilidad de presentar dos alternativas, una de ellas preservando un edificio del siglo XVIII. La sede del Banco sería totalmente independiente y con orientación sur. El teatro, en principio no tendría marcada una posición determinada, sin embargo supondría un problema por su amplio programa con salas para actuaciones, salas de ensayo, tramoya y camerinos.

Los concursantes dispusieron de un plazo de siete meses y medio para entregar planos, memorias, fotomontajes, perspectivas, una maqueta y dos alzados a escala 1:200 de cada una de las dos plazas principales que el concurso trataba: Sergels torg y Brunkebergstorg, principal plaza de Estocolmo hasta los años cuarenta.

El primer premio recayó en la propuesta “29120 A” presentada por Peter Celsing y sus colaboradores por ser la que mejor interpretó los requerimientos funcionales en relación al problema urbano. Celsing había planteado dos opciones bajo el mismo lema de acuerdo con las bases del concurso sin que a nivel de concepto variase mucho de una a otra. El jurado optó por la opción A con edificios de nueva planta.

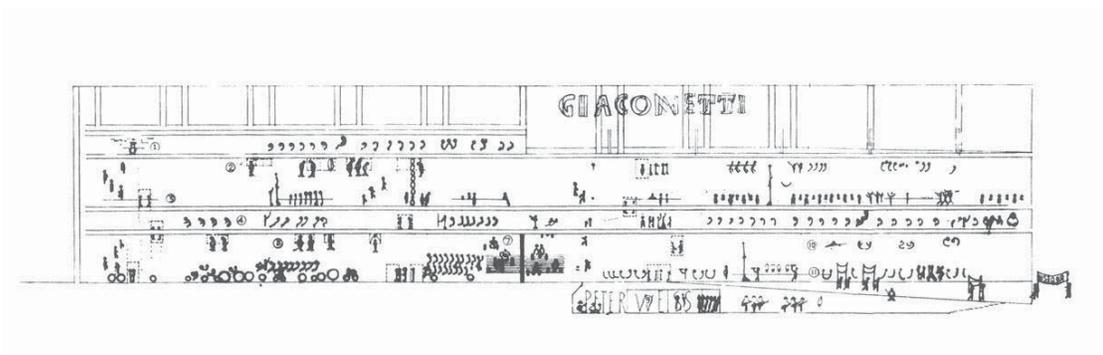


Figura 5. Croquis de la Casa de la Cultura. El efecto espacial de la Casa de Cultura es similar a la Plaza del Capitolio en Roma pero en un interior. Una rampa, un grupo de escaleras y espacios a distintas alturas desde dónde dominar la ciudad moderna y cerrarnos a la ciudad antigua. Croquis del estudio de Peter Celsing.

El arquitecto había dividido el programa en tres: dos edificios de volumen cúbico al sur, uno para el Banco en correspondencia con Brunkebergstorg y otro, para el Teatro con vinculación a Drottninggatan, principal calle comercial peatonal de Estocolmo;

¹⁷ *Teaterhuset / Stadsteatern*.

flanqueados por una pieza alargada al norte que remataba Sergels torg y que denominó Casa de Cultura¹⁸. Este tercer elemento fue la gran novedad con respecto al resto de competidores. Estaba organizado mediante una serie de bandejas horizontales sobre un muro ciego, plegado en su extremo oeste y acristalado en su fachada a la plaza.

El muro funcionaba como un núcleo que contenía las instalaciones y la comunicación vertical. Este elemento generaba una “junta de dilatación” con los otros dos edificios, remarcaba su independencia y separaba la ciudad del siglo XVII de la ciudad moderna. Ese concepto de soporte se recalcaba con los contrafuertes dobles vistos como telón de fondo de la fachada vidriosa.



Figura 6. Casa de la Cultura en construcción. Parte Oeste para uso como Parlamento Provisional¹⁹. Faktarummet Stockholms Stadsmuseum. F85843. Göran Fredriksson, 1969.

El alzado al igual que el de la propuesta del Stockholms Enskilda Bank se fragmentó horizontalmente en dos unidades idénticas de tres plantas. Cada unidad se dividía en dos, un espacio a doble altura y otro de una altura volada sobre el anterior. La mitad de la unidad superior se convirtió terraza abierta. De esta manera se establecía una

¹⁸ *Kulturhuset.*

¹⁹ Su ejecución se realizó en dos fases para acoger eventualmente al Parlamento Sueco y transformar el Teatro en la Cámara con todos los cambios que esto conllevó.

tensión diagonal, en el sentido de la ascensión, entre el sótano y la parte cubierta de la última planta.

En el concurso de Kungsträdgården, Celsing se había enfrentado ya a la dificultad de aligerar sus estructuras por la existencia de una estación de metro. Ahora, con el mismo problema y con la experiencia adquirida en la Casa del Cine, tuvo la oportunidad de utilizar vidrio como material a gran escala y concretar un concepto tan ambiguo en ese instante como la flexibilidad espacial. Para la construcción de la Casa de Cultura se recurrió a una estructura de pórticos metálicos y de planchas de hormigón prefabricado muy similar a la planteada en la Casa del Cine. Resulta paradójico que para conseguir el muro ciego se emplease este método, pero es una situación muy similar a la de Mies en los Lake Shore Drive Apartments pero a la inversa. Mies quería recurrir únicamente al acero por lo que enmascaró el hormigón. Frente a Celsing que sólo buscaba emplear hormigón pero su peso no se lo permitía así que lo prefabricó y lo sujetó sobre acero.

El vidrio en este caso, frente a los recursos de Mies, pasaba a un primer plano y dejaba a la estructura retrasada en un segundo plano.

Esta elección permitía a la fachada ser líneas horizontales de doscientos metros de longitud sin apoyos vistos intermedios. Así mismo el vidrio le otorgaba al edificio un aspecto continuo exterior con una variedad de matices variable en función del ciclo solar, pues de día podía volverse opaco, de noche transparente, en invierno convertirse en un espejo y en verano reflejar colores cálidos a la puesta del sol.



Figura 7. Pabellón Shell (1954-56) en Strandvägen enfrente de la isla de Skeppsholmen y maqueta para el pabellón SAS (1959) en el parque Haga. Archivo de Peter Celsing.

La iluminación interior también podía enfatizar este efecto tan vibrante y lleno de vida.

El viaje a Estados Unidos supuso recuperar la vía abierta en 1956 con la Estación de Servicio para SHELL en Estocolmo y el proyecto para la Terminal de la compañía SAS (1959). Ambos casos mostraron la huella americana de Mies que Peter Celsing sólo adoptó en pabellones a pequeña escala y que no recobró en grandes proyectos hasta analizar personalmente su viabilidad. Una huella preocupada por el tipo de espacio y la relación entre exterior e interior más que por la rotundidad constructiva y estructural.

Bibliografía

AA.VV. 1967 – “Concours pour l'aménagement de la zone sud de la place Sergel à Stockholm”. *L'Architecture d'aujourd'hui*. nº 134, *Architectures Nordiques*, Oct-Nov.1967, p. XXI-XXVII.

CELSING, Peter 1960 – “On concrete” in *Peter Celsing: the facade is the meeting between outside and inside*. Marja-Riitta Norri; Maija Karkkainen (eds) 1992. Helsinki: Museum of Finnish Architecture, p. 46-52.

CELSING, Peter 1960 – “Om rummet” in *Peter Celsing: en bok om an arkitekt och hans verk*. Lars Olof Larsson; Anne-Marie Ericsson; Henrik O. Andersson (eds.), 1980. *Peter Celsing: en bok om an arkitekt och hans verk*. Estocolmo: LiberFörlag, p.118-123. Versión en inglés “On space” in *Nordic Architects Write*. Michael Asgaard Andersen (ed.) 2008. New York: Ed. Routledge, p.354-359.

FRITZELL, Bo (ed.) – “Nordisk idéävling om bebyggelse vid Sergels torg i Stockholm”. *sar:s tävlingsblad* 4/1966.

HART, F., W. HENN y H. SONTAG, 1976 – *El Atlas de la construcción metálica*. Barcelona: Gustavo Gili.

HULTIN, Olof (ed.) *et alli*, 2004 (1998) – *The complete guide to architecture in Stockholm*. Stockholm: Arkitektur Förlag AB.

LARSSON, Lars Olof; Anne-Marie ERICSSON; Henrik O. ANDERSSON (eds.) 1980 – *Peter Celsing: en bok om an arkitekt och hans verk*. Estocolmo: LiberFörlag.

WANG, Wilfried 1996 – *The architecture of Peter Celsing*. Estocolmo: Arkitektur Forlag.

DANIEL FERNÁNDEZ-CARRACEDO. (1976). Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Valladolid. Ha sido documentalista del Máster de Museología de la Asociación Española de Museólogos en 2004, becario del Ministerio de Educación y Ciencia por el Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Valladolid en el curso 2004-2005, secretario de la Cátedra Cerámica Hispalyt-UPM de 2006 a 2008, Investigador y Visiting Professor en la Escuela de Arquitectura de la KTH de Estocolmo en el curso 2010-11. Su obra ha sido publicada y expuesta a nivel nacional e internacional. En la actualidad está redactando su tesis doctoral en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid con el título: “Peter Celsing en el complejo de Sergels torg. El Kulturhuset de Estocolmo”. Codirigida por José Manuel López-Peláez y Luis Martínez Santa-María.

DOBLE, ESCENOGRAFÍA Y CLON DEL MOVIMIENTO MODERNO: La imposibilidad de la copia física en arquitectura

Josefina González Cubero

Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Valladolid, España

Abstract

Discerning to what extent physical reproduction of a building is possible enables us to ascertain to what point a copy or, on the contrary, a new artefact different from the original is obtained in spite of its apparent similarity. At all events, other works which reformulate ideas in search of a new solution based on a synthesis between analogies and reinterpretation and which, it could be said, contain legitimate borrowings, has nothing to do with these cases.

Fetishism towards the Modern Movement has led to the proliferation of literal references to discrete parts, and hardly at all to the totality in works which can be accused of illicit borrowing. Regardless of whether the same or a different functional programme is conserved, reproduction of the totality – if this is possible – is more closely identified with the role assumed by a double: that is, with a specialised actor who supplants the appearance of the lead actor or simply arises in a set design or full-scale model which seeks the ratification or parody of a prestigious yardstick.

*The Modern Movement also approaches other questions having to do with the reproduction of buildings. In contrast to the suggestive title of Asunción Hernández Martínez's book *La clonación arquitectónica* (Architectural Cloning), its content focuses on the successive theories of restoration. The author identifies a copy with a clone. However, the one pursues, at the very least, similarity of appearance, while the other is a quest for genetic identity.*

Prototype buildings constituting the urban embodiment of theoretical projects for the modern city bring similarity with the manufacture of an object into play. In the event that these proposals were erected, the result could have been either an identical repetition of the buildings, or variations in the appearance of the same, which in the latter case could be called architectural cloning in stricto sensu.

El panorama arquitectónico actual está viéndose influido por otros campos de las artes preocupados por la defensa de los derechos de autor, en un intento de salvaguardar la propiedad intelectual de la obra singular ante posibles plagios. Sin embargo, el aprendizaje humano, entre las múltiples formas de adquirir conocimiento, se consigue a través de la observación-imitación de la naturaleza. De igual manera ocurre en la formación arquitectónica, la cual se adquiere basándose en la imitación de obras arquitectónicas precedentes, un aprendizaje que todavía perdura hoy.

Es por ello que toda protección sobre la autoría de la obra de arquitectura requiere,

antes que cualquier adhesión incondicional a las vías de defensa adoptadas en otras artes, una reflexión acerca de qué es una copia o, más aún si cabe, si es posible la copia literal en arquitectura. Evidentemente me refiero a la copia autorreferencial, es decir, dentro de la arquitectura, dejando al margen el uso de la analogía como procedimiento de generación formal cuando se nutre de otras disciplinas.

La no-copia de la obra singular

Discernir qué posibilidades de reproducción física tiene un edificio permite saber hasta qué punto se consigue una copia o, por el contrario, cuándo se obtiene una nueva entidad que se separa del original a pesar de su aparente similitud. En cualquier caso, nada tienen que ver con la copia aquellas obras que reformulan las ideas en busca de una nueva solución, elaborada desde la síntesis entre analogías y reinterpretaciones y que, se podría decir, contienen las apropiaciones lícitas.

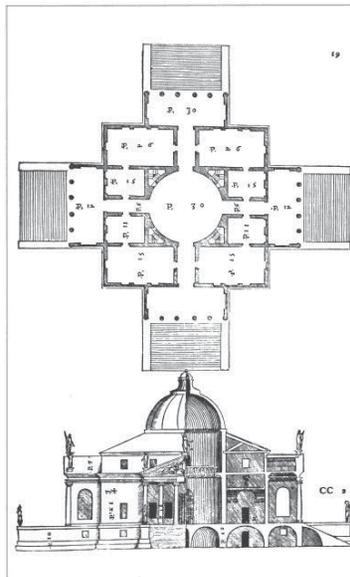


Figura 1. Andrea Palladio. Villa Almerico-Capra o La Rotonda (1559-1560), Vicenza, Italia.

Una obra paradigmática, que ha sido objeto de numerosas apropiaciones, es la villa Almerico-Capra o La Rotonda (1559-1560) en Vicenza de Andrea Palladio. La reproducción gráfica que Palladio hace en su tratado¹ la presenta como modelo o prototipo universal, como edificio genérico, pero su construcción y entronque con el lugar la convierte en una obra de arquitectura única e intransferible (orientación,

¹ Andrea Palladio, 1570- *I Quattro Libri dell'Architettura*, libro II, Venecia, p. 18.

relación con la plataforma, vistas diferenciadas en los ejes de simetría, forma de acceso a la plataforma, etc.).

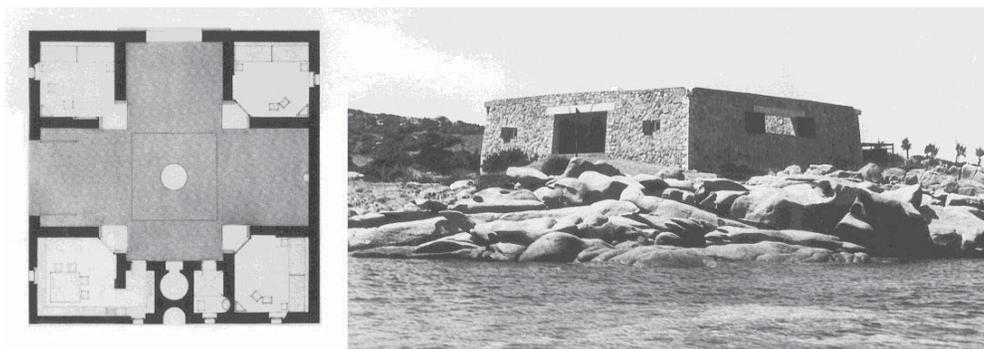


Figura 2. Marco Zanuso. Casa propia de vacaciones (1962-64), Arzachena, Cerdeña.

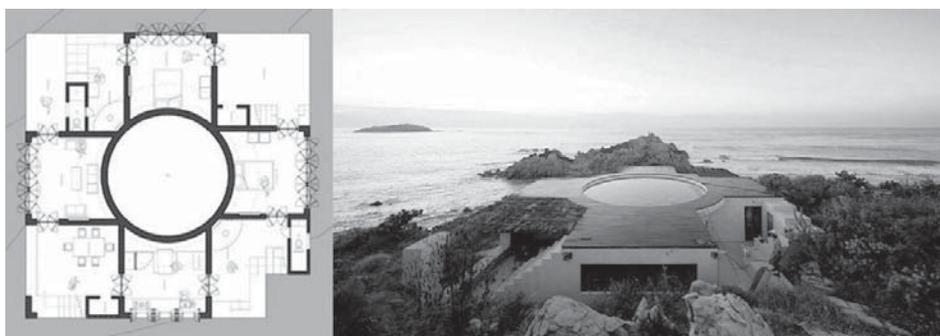


Figura 3. Tatiana Bilbao. Casa observatorio para Gabriel Orozco (2006-07), Puerto Escondido, México. Fotografía Iwan Baan.

Entre las reinterpretaciones tipológicas de la Rotonda, temporalmente próximas a hoy, se encuentran la casa propia de vacaciones (1962-64) en Arzachena, Cerdeña, de Marco Zanuso² y la Casa observatorio para Gabriel Orozco (2006-07) en Puerto Escondido, México, de Tatiana Bilbao. Ninguno de los autores hace referencia a la Rotonda, incluso en la segunda se mencionan otros referentes bien distintos: el Jantar Mantar (1724) de Nueva Delhi, India, construido por el Maharaja Jai Singh II, y la Casa de Curzio Malaparte en Capri (1940) de Adalberto Libera.

Mientras en la casa sarda la centralidad no se confía al espacio circular sino al cuadrado que contiene una mesa circular de granito, la casa mexicana, al contrario, sí lo hace con una piscina semiesférica. Son reinterpretaciones actuales de la villa que se interesan por el plan central sin subrayarse por la sección cupulada. En cierta

² El proyecto de Marco Zanuso comprende la realización de dos casas de vacaciones vecinas de las mismas características para dos familias milanesas.

manera se trata de un reciclaje de la centralidad planimétrica con simetría en los dos ejes, en la que se selecciona una de las relaciones entre las partes y el centro, radiales o tangenciales respectivamente.



Figura 4. Julian Bicknell. Henbury Hall (1984-86), Cheshire.

En las antípodas de esta actitud está Henbury Hall (1984-86) en Cheshire de Julian Bicknell, villa que escoge la Rotonda como modelo. Esta traslación actual de la villa palladiana, aunque ejemplifica el anacronismo ecléctico-pintoresco y el pastiche elegante del lenguaje formal, tampoco puede considerarse una copia literal si se observa su composición (esbeltez de la cúpula, pórticos tretrástilos, etc.) e implantación.

Todas estas obras se adueñan en distinto grado de los sustratos compositivos y lingüísticos del original, por su condición de tipo y modelo a la vez. Pero el tema de las apropiaciones es más heterogéneo y controvertido cuando miramos las obras del Movimiento Moderno, pues su condición de modelo y la pervivencia de sus lenguajes formales y constructivos permiten ser utilizados literalmente hoy en lo que se puede denominar las apropiaciones indebidas.

El fetichismo hacia la arquitectura del Movimiento Moderno, lamentablemente reducido a unas pocas obras de gran carácter icónico de los maestros, como acertadamente señala Asunción Hernández Martínez en el libro *La clonación arquitectónica*, ha hecho proliferar las réplicas literales a la parte y más escasamente al todo de éstas.



Figura 5. Celestino Joaquim de Abreu Castro. Casa José Braga (1949-1951), Porto, Portugal.

Independientemente de si se conserva el mismo o diferente programa funcional en un edificio, la copia de la parte se considera cita, como en la casa José Braga (1949-1951) en Porto, Portugal, de Celestino Joaquim de Abreu Castro respecto a la villa Stein-De Monzie (1927) de Le Corbusier, mientras que la copia del todo, en ocasiones entendido únicamente como la forma exterior, se identifica más con el papel desempeñado por el doble, o simplemente se erige en una escenografía que busca la validación o parodia de un referente de prestigio.



Figura 6. John Portman&Associates. Hotel Hyatt Regency (1973), San Francisco, California.

La villa Savoye (1929) en Poissy de Le Corbusier ha sido el icono por antonomasia de la modernidad y objeto de innumerables apropiaciones en cuanto a su configuración exterior. La villa ha subido a la coronación del Hotel Hyatt Regency (1973) en San Francisco, California, de John Portman & Associates para convertirse en remate y máquina de instalaciones, o aparece en el Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies (2001) en Canberra de Ashton, Raggatt and McDougall (ARM) como

parodia o imitación burlesca de la villa al invertir su clasicismo de formas blancas.



Figura 7. Ashton, Raggatt and McDougall (ARM). Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies (2001), Canberra.

Ambos casos, doble o escenografía, persiguen siempre obtener la misma forma que el referente aunque manipulan su ubicación o apariencia, entonces ¿son copias o nuevas entidades? Puesto que van más allá de la copia y llegan a erigirse como otras entidades que se separan del original, a pesar de su similitud, se podría afirmar que en arquitectura no existe la copia, porque ¿qué es una copia en arquitectura? ¿la igualdad total de una obra? y ¿cuándo se consigue esto?

En otros tiempos, la maestría de una copia de una pintura o escultura dependía de la destreza del copista para reproducir el original y de los medios a su alcance. En cambio en un edificio, el lugar y contexto en sentido amplio, físico y cultural, son claves para la generación de la obra. Es difícil, si no imposible, definir en arquitectura lo que es la copia literal, porque la arquitectura, a diferencia de otras artes, tiene el componente específico del lugar que le obliga a reformularse y resignificarse adquiriendo una nueva identidad.

Se ha ejemplificado con las casas Zanuso, Orozco y Henbury Hall cómo es posible hoy en día construir y ocupar un sitio siguiendo los principios establecidos por el concepto de *mímesis*, procedimiento con una larga tradición histórica, que trasciende la concepción tradicional del lugar, así como la contextualización de la arquitectura agregado a él.

En el ámbito de la recuperación de edificios históricos se han denominado como copias muchas obras arquitectónicas que, por distintas causas, motivos y justificaciones, se erigieron emulando obras del pasado. A través de restauraciones, reconstrucciones o recreaciones han surgido a lo largo de la historia ficciones de otros

tiempos. Han aparecido en sus enclaves originales o en otros nuevos, e incluso se ha pretendido la construcción de obras que nunca llegaron a existir, más allá su plasmación gráfica en el proyecto, lo cual supondría inventar la obra.



Figura 8. Reconstrucción del Pabellón alemán para la Exposición Universal de Barcelona (1929) de Mies van der Rohe, 1992. Publicidad del modisto Pedro del Hierro, colección primavera-verano 2008.

Sin entrar en muchos por menores del campo de la restauración, se han ido sucediendo distintas teorías para legitimar la réplica: Restauración estilística, histórica, mimética o científica, filológica, tipológica, etc; pero al margen del concepto variable de lo auténtico, las obras, por lo general, se han reproducido en sus lugares originales. Cuando las obras han desaparecido, el significado original es desnaturalizado por la reproducción, puesto que se reinventa la historia, aunque puedan esgrimirse justificaciones de toda índole (formales y espaciales, sociales, políticas, etc).

La realización de copias o réplicas integrales del todo del Movimiento Moderno se inicia en Bologna con motivo de la participación de Francia en el Salón Internacional de la Construcción de 1977 al levantar el Pabellón de *L'Esprit Nouveau* (1925) de Le Corbusier para la *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de Paris*. Otras le han seguido, como el Café De Unie (1924) en 1985 o la caseta de obra del barrio de Mathenesse (1923) en 1992 en Rotterdam³, ambas obras de J. J. Peter Oud.

En Barcelona se erigen entre 1983 y 1986 el Pabellón alemán (1929) de Mies van der Rohe para la Exposición Universal de Barcelona y en 1992 el Pabellón de España de la República (1937) de Luis Lacasa y José Luis Sert para la Exposición de París. Uno en la misma ubicación y el otro en una nueva, aunque se intentó reproducir la misma disposición en el terreno y orientación. Se respetaron los materiales y métodos constructivos originales, pero el segundo se encuentra fuera de lugar y contexto lo que

³ Posteriormente se levantaría una segunda réplica en el polígono industrial de Sassenheim.

conlleva la pérdida de su valor simbólico y cultural.



Figura 9. Reconstrucción del Pabellón de *L'Esprit Nouveau* para la *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de Paris* (1925) de Le Corbusier, Bologna, 1977.

Estas no-copias, levantadas en el último cuarto del siglo XX, han tenido distinta acogida social, unas olvidadas y objeto de vandalismo; otras de gran éxito, recogido y explotado por anuncios publicitarios; todas ellas expresan la banalización de la arquitectura de la modernidad fomentada por el reduccionismo a unos pocos arquitectos y obras icónicas y por su uso comercial. Y en vez de perder el aura, esa cualidad que Walter Benjamin encuentra en la obra de arte que la hace única, “*la reconstrucción de ciertas obras arquitectónicas en la actualidad ha conseguido justo lo contrario: reforzarla (el aura)*”⁴, según Ascensión Martínez Hernández. Pero indefectiblemente ella reconoce que en estas reproducciones “*aparecen ciertos hechos que ponen de manifiesto las contradicciones inherentes a la condición de clon*”⁵, es decir, enumera las causas por las que es imposible que las réplicas sean idénticas al original del que parten.

Con carácter general, toda reconstrucción en arquitectura, por muy fidedignamente que se realice, conlleva una alteración (nuevas funciones, normativas actuales de construcción, fidelidad al proyecto o la obra, permanencia frente a lo efímero, materiales mejorados, mayor solidez, rediseño constructivo, incorporación de instalaciones, cambios funcionales, nuevas decisiones por falta de documentación, etc.), y pasa a desempeñar el papel de doble de una arquitectura desaparecida, es decir, el actor especialista que suplanta la apariencia del actor principal. Esto pone sobre la mesa la imposibilidad de la copia exacta cuando el tiempo media entre original y reproducción.

⁴ Ascensión Hernández Martínez, 2007- *La clonación arquitectónica*. Madrid: Siruela, p. 112.

⁵ Ascensión Hernández Martínez, 2007- *La clonación...*, p. 114.

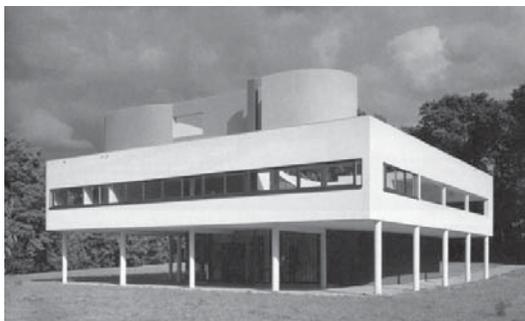


Figura 10. Le Corbusier y Pierre Jeanneret. Villa Savoye (1929-1931). Restauración, 1984.

¿Se puede hablar de copia en el caso de obras originales que se vendieron y se trasladaron de lugar, o de las reproducciones de obras en lugares distintos a los que las generaron, o de edificios que supuestamente son iguales constructivamente y formalmente al original del que no existe una información completa?

De igual modo que en las obras históricas no hubo un momento de perfección que es el que se intenta reproducir, tampoco en las obras modernas tenemos la constancia total de su naturaleza completa. Incluso aunque la destrucción hubiera sido parcial y permaneciera la parte estructural y cerramientos, véase las diversas interpretaciones en los acabados de la villa Savoye, tampoco se llega a la certeza.



Figura 11. Le Corbusier y Pierre Jeanneret. Villa Savoye (1929-1931). Restauración.

Todas adquirieron una nueva identidad gracias a procesos de resignificación temporal o espacial, reinterpretación de la historia fuera de su tiempo e idénticas técnicas constructivas pero mejoradas. Al margen de que a los ojos del observador distraído sean consideradas originales, estos “falsos históricos”, difícilmente pueden aceptarse como copias si han desaparecido las condiciones del lugar y contexto, los usos (museización), los sistemas constructivos, etc.

Es curioso que cada vez que se habla de la copia en arquitectura aparece irremediabilmente en escena libro *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) de Walter Benjamin para justificarla. Pero todo lector atento comprueba que no trata la reproducción manual de la obra artística sino de su reproducción técnica en otro soporte, en decir, de las técnicas de reproducción de la imagen: la fotografía y el cine.

De la misma manera que el grabado, la imprenta o la litografía en otros épocas fabricaron copias técnicas de las obras de arte, Benjamin estudia la capacidad de la fotografía y el cine como los nuevos productores de copias técnicas, pues distingue claramente la reproducción de la obra por medios artesanales, una imitación, de la reproductibilidad técnica, la copia. Benjamin apenas trata la arquitectura⁶, se centra en la obra de arte en general. Equiparar su argumentación sobre la reproducción de la obra de arte por medio técnicos con la copia física a escala natural de una obra de arquitectura parece a primera vista fuera de las intenciones del libro, aunque aclara conceptos muy importantes sobre el concepto de autenticidad de la obra de arte.

Para Benjamin, lo que caracteriza a la obra de arte es su aura, su ser insustituible y único fundamentado en el ritual. Esta unicidad está compuesta por la obra más su propia historia: *“Incluso en la más perfecta de las reproducciones una cosa queda fuera de ella: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra. La historia a la que una obra de arte ha estado sometida a lo largo de su permanencia es algo que atañe exclusivamente a ésta, su existencia única. Dentro de esta historia se encuentran lo mismo las transformaciones que ha sufrido en su estructura física a lo largo del tiempo que las cambiantes condiciones de propiedad en las que haya podido estar”*⁷. Por ello, y aunque no lo diga explícitamente, en la arquitectura singular el edificio, lugar y avatares sufridos constituyen la obra de arte y, si éstos han desaparecido, no se puede recuperar su aura con una reproducción física.

En definitiva, la copia artesanal o física en arquitectura es imposible, como se comprueba históricamente. Ni siquiera la arquitectura ha sido un valor intercambiable por dinero, más allá de algunos fragmentos incompletos con los que se pueda haber mercadeado, y tales obras de arquitectura adquiridas y trasladadas siempre tienen

⁶ En el capítulo “Recepción táctil y recepción visual”, Benjamin explica cómo se recibe un edificio mediante la percepción por la contemplación atenta y por el uso a través del acostumbramiento distraído. De nuevo menciona el cine para equipararlo a la arquitectura en cuanto a esta forma de recepción y culmina poniéndolo como un medio de ensayo apropiado para la recepción en la distracción con efecto de shock. Walter Benjamin, 2003 (1936)- *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca, México: Ítaca, p. 92-95.

⁷ Walter Benjamin, 2003 (1936)- *La obra de arte...*, p. 42.

condición de fragmento. Todas estas reproducciones del Movimiento Moderno son dobles o escenografías, son no-copias que se diferencian del clon.

El prototipo residencial y sus clones

Al igual que en las demás artes plásticas, entre el proyecto de un edificio y la obra construida hay diferencias más o menos sustanciales, siendo esta última la que se erige en el original, en obra de arte cuando alcanza este rango.

Se han expuesto los argumentos sobre la imposibilidad de la copia en arquitectura a partir de la singularidad de la obra artística, de su unicidad, pero existen otras cuestiones que también plantea el Movimiento Moderno sobre la reproducción de la arquitectura en un sentido muy diferente dentro de la concepción de la ciudad desde el proyecto de arquitectura. Es en esta actividad arquitectónica del proyecto, que no es todavía arquitectura, en la que aparece lo que a mi juicio puede denominarse clon arquitectónico.

Frente al sugerente título del libro mencionado *La clonación arquitectónica*, su contenido se centra exclusivamente en las teorías de la restauración. La autora identifica la copia física de la obra singular al clon y los atribuye a todo lo que se parece con un grado de similitud importante, sin embargo, detecta *“las contradicciones inherentes a la condición de clon en las réplicas de obras del Movimiento Moderno”*⁸.

Referirse a las reconstrucciones del Movimiento Moderno como clones iría contra la verdad científica de la que toma el nombre. Clon es el conjunto de células u organismos genéticamente idénticos. Para ser exactos, la ciencia ha demostrado que organismos genéticamente idénticos, por ejemplo los gemelos monocigóticos, generan individuos distintos por condiciones exógenas o factores externos, no son idénticos sino que presentan la llamada discordancia fenotípica, es decir, diferencias en la apariencia y constitución físicas, o una manifestación específica de un rasgo. A pesar de su igualdad interior, por así decirlo, la exterior puede diferir aunque haya un gran parecido. A mi juicio la copia persigue, cuando menos, la similitud de la apariencia, mientras que el clon lo hace de la igualdad genética.

Tradicionalmente, la trama de la ciudad se hace por repetición de inmuebles de vivienda, del mismo o diferente autor, pues cuando hay autorías distintas, las formas de construir locales, las normas y formas de habitar y construir lo doméstico poseen

⁸ Asunción Hernández Martínez, 2007- *La clonación...*, p. 114.

unas constantes que apenas permiten diferenciar unos inmuebles de otros, casi los vemos como un fondo constante y repetitivo entre el que destaca lo especial.

Si se aceptan estas obras como materializaciones de un patrón, habría que ampliar el campo a los barrios formados por un único edificio repetido del Movimiento moderno. Los edificios genéricos constituyen partes urbanas de los proyectos teóricos de la ciudad moderna, propuestas de ciudades definidas y dibujadas íntegramente con sus edificios. Estos edificios genéricos traen a colación la similitud con la producción en serie de un objeto.

Es común hablar de copia de un mueble de autor, por ejemplo la archiconocida tumbona LC4 de Le Corbusier producida por Cassina, cuando nos referimos a las numerosas versiones ilegales que puedan circular en el mercado, en cambio no es habitual utilizar el término cuando designamos la reproducción exacta del objeto tumbona por medios mecánicos. Realmente para la fabricación del objeto existe una patente o patrón que contiene los diseños de la silla y uno o varios prototipos o ejemplares originales antes de su producción. Así las sillas que podemos adquirir oficialmente son copias idénticas de la patente o el prototipo. Es frecuente que la producción del objeto requiera ajustes de diseño que no contemplaba el prototipo o ni siquiera la patente. Prácticamente es difícil establecer en estos casos cuál es el original físico, e incluso preguntarse si éste es necesario que exista en la producción industrial si la patente es muy precisa.

El proyecto de edificios genéricos parece que cobra la importancia de la patente en cuanto original, pues de entre ellos ninguno destaca como original por su reiterada repetición. De haberse construido estas propuestas urbanas como el caso de las torres, los *immeubles-villas* o los bloques *à redents* de Le Corbusier de la *Ville Contemporaine* de 1922, podrían haber dado como resultado bien la repetición idéntica de los edificios o bien pequeñas variaciones de la apariencia de los mismos (Pessac con sus diferencias cromáticas), lo que en ambos casos podría denominarse *stricto sensu* clonación arquitectónica.

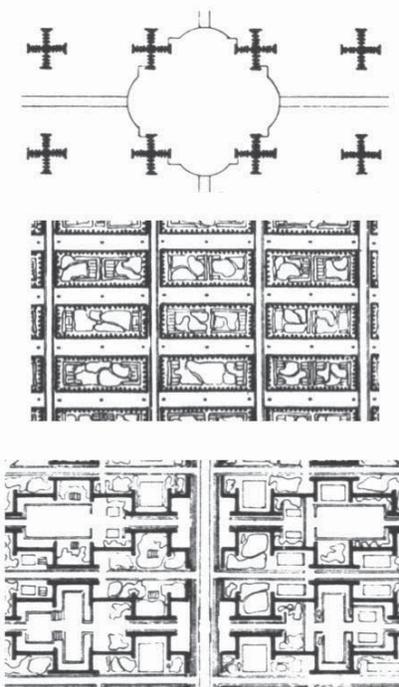


Figura 12. Le Corbusier. Torres, *immeubles-villas* y bloques à redents de la *Ville Contemporaine*, 1922.

La producción en serie de un objeto desdeña a priori el carácter insustituible de las cosas y proclama la legitimidad de la repetición como actitud ética y estética. El maquinismo, en el que la repetición se elevó a categoría estética, con su esencialización formal y estandarización produjo grandes similitudes, al menos en el dibujo, entre propuestas urbanas de diferentes arquitectos del Movimiento Moderno, como por ejemplo los bloques laminares. Incluso, posteriormente el estilo internacional dio como resultado innumerables ejemplos de edificios de corporaciones de hierro y vidrio que resultan difíciles de apreciar como diferentes, véase las torres de los Lake Shore drive Apartments, (1948-1951) de Mies van der Rohe o las de la Marina City (1962-1964) de Bertrand Goldberg & Associates en Chicago, USA. Estos edificios carecen del aura que Benjamin atribuye a las obras de arte, pues debido a su existencia múltiple podrían ser sustituidos por un nuevo clon.

Algo parecido sucede en cada conjunto templario del Santuario de Ise en Japón, salvando las diferencias entre la cultura nipona y la occidental. Cada templo se sustituye por su homólogo nuevo construido junto al anterior. Según Vegas y Mileto *“La copia en el caso del Santuario de Ise constituye más bien un sosias espiritual del templo adyacente, un solo concepto y sus dos manifestaciones. [...] El extraño lapso de tiempo en el que conviven ambos edificios gemelos en pie, constituye*

aparentemente una curiosa sinécdoque de la producción en masa”⁹.

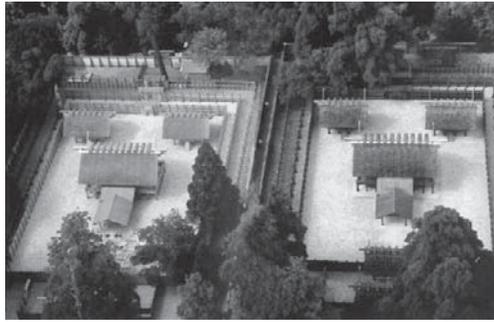


Figura 13. Santuario interior (Naiku), Santuario de Ise, Japón. Durante el breve periodo de convivencia de los dos edificios antes de ser destruido el primero (Fotografía Mainichi Shinbun).

El icono autista moderno

En la actualidad, los proyectos u obras singulares se quieren proteger de toda imitación o plagio, lo que produce múltiples litigios sobre la autoría. Al unísono marcha una situación ligada a los medios de reproducción gráfica que dan a conocer proyectos y obras de la arquitectura al público especializado y profano.

Con el nacimiento del grabado se dieron las condiciones para que apareciera una nueva situación: la imitación de la copia técnica, por lo general sin conocer el original. A partir de ese momento la mayoría de la arquitectura se difundió por la geografía del mundo a través de reproducciones gráficas. Benjamin habla de que lo auténtico mantiene su autoridad frente a la reproducción manual, pero no así frente a la reproducción técnica. Dos son los motivos que aporta: la independencia de la copia y la aparición de ésta en ubicaciones que son inalcanzables para el original. La fotografía de un edificio en una publicación lo desarraiga definitivamente de los vínculos que mantiene con el sitio y lo traslada al lugar donde se encuentra el receptor.

Como la arquitectura moderna, y más exacerbadamente la actual, es icónica y ensimismada en su condición escultórica, su relación con el lugar y contexto se ha debilitado o es inexistente. Si, además, el conocimiento de las obras se produce mayoritariamente a través de su reproducción gráfica y fotográfica, antes que desde su apreciación directa, se fomenta la copia de la apariencia, de su exterior, lo que produce la imitación o apropiación de un aspecto parcial como es la envoltura.

⁹ Fernando Vegas; Camilla Mileto, 2002- “El espacio, el silencio y la sugestión del pasado. El santuario de Ise en Japón” en *Loggia: Arquitectura y restauración*, nº 14-15, Universidad Politécnica de Valencia, p. 33.

Difícilmente se reconocerían obras con fotos de sus interiores y es difícil encontrar litigios por plagio que afecten a una configuración interior, generalmente se dan por su imagen externa, por su marca, por la firma construida del autor.

Las características locales que en otros tiempos imprimían su impronta en la construcción, prácticamente han desaparecido y la globalización de la construcción de mayor cualificación se hace cada vez más homogénea, de tal manera que la repetición de una obra puede realizarse con más detalle pero sin llegar a ser completamente fidedigna en todo su ser, como ocurre con un objeto de producción en serie.

Ante este panorama, en el que los edificios se conocen por copias fotográficas, parecen autistas respecto al entorno y se ha extendido la homogeneización de la construcción, podemos hablar de copia de la copia técnica, pero no de copia de un original físico.

Si se entiende que la arquitectura es obra construida, tampoco puede considerarse como copia en arquitectura la imitación de un proyecto publicado, de igual modo que copiar bocetos de una pintura no presupone la obra pictórica acabada, y menos aún sería copia, como se ha dicho, la apropiación parcial de la obra construida.

En el Movimiento Moderno la copia fotográfica se convertía en la copia legítima de obra de arquitectura, quizá por eso Mies se preocupó más de controlar las fotografías que dieron a conocer el Pabellón de Barcelona que de la construcción del mismo, o Le Corbusier de decidir exhaustivamente el contenido de las publicaciones de su obra.

Por otro lado, cabe decir que en todo momento se ha dado la copia pictórica manual de la obra del maestro por el aprendiz, las denominadas obras de taller. Sometidos a las mismas influencias temporales y culturales, es difícil hablar de copia entre ellos y el plagio es extraordinariamente difícil de probar ¿dónde termina el homenaje y empieza el plagio? y más aún ¿quién es el autor de la arquitectura?

Por tanto, ¿podemos hablar de proteger los derechos de autor ante posibles plagios? La arquitectura es un arte social hecho por muchos y para muchos y, una vez que escapa de las manos de su autor, tiene vida propia, esa historia a la que hacía referencia Benjamin, a la que está sometida toda obra de arte a lo largo de su permanencia. Si la imitación está en la base misma de la arquitectura ¿tiene sentido hablar de copia en arquitectura? o realmente es un arte que hace imposible la reproducción de la copia física si no está en la genética de su concepción. Se debería reivindicar esta cualidad de la arquitectura.

Bibliografía

- BENJAMIN, Walter, 2003 (1936) - *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.
- DELEUZE, Gilles, 2002 - *Diferencia y repetición* (1968). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- FIGAREDO, Rubén, 2008 - "Original y copia: arte, arqueología y arquitectura" en *Ábaco: Revista de cultura y ciencias sociales*, (El precio de la utopía en tiempos de incertidumbre), nº 58, p. 103-114.
- HERNÁNDEZ MARTÍN, Ascensión, 2007 - *La clonación arquitectónica*. Madrid: Siruela, Madrid.
- MEDERUELO RASO, Javier, 1990 - *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid: Mondadori.
- SCHWARTZ, Hillel, 2003 - *La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*. Valencia: Universitat de Valencia.
- VEGAS, Fernando; MILETO, Camilla, 2002 - "El espacio, el silencio y la sugestión del pasado. El santuario de Ise en Japón" en *Loggia: Arquitectura y restauración*, nº 14-15, Universidad Politécnica de Valencia, p. 14-41.

Procedencia de las ilustraciones

- Figura 1.** Andrea Palladio. Villa Almerico-Capra o La Rotonda (1559-1560), Vicenza, Italia. Andrea Palladio, 1570- *I Quattro Libri dell'Architettura*, libro II, Venezia, pág. 18.
- Figura 2.** Marco Zanuso. Casa propia de vacaciones (1962-64) en Arzachena, Cerdeña. *Lotus International*, (The modern inside out), nº119, Milano, 2003.
- Figura 3.** Tatiana Bilbao. Casa observatorio para Gabriel Orozco (2006-07), Puerto Escondido, México. Fotografía Iwan Baan. www.iwan.com.
- Figura 4.** Julian Bicknell. Henbury Hall (1984-86), Cheshire. www.julianbicknell.co.uk.
- Figura 5.** Celestino Joaquim de Abreu Castro. José Braga (1949-1951), Porto, Portugal. De la autora.
- Figura 6.** John Portman & Associates. Hotel Hyatt Regency (1973), San Francisco, California. Fotografía Y. Futagawa. *GA. Document*, Special Issue 1970-1980, A.D.A. EDITA Tokyo Co. Ltd, Tokyo, 1980, p. 92.
- Figura 7.** Ashton, Raggatt and McDougall (ARM). Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies (2001), Canberra. Fotografía Luke_Hayward. www.flickr.com/photos/hayward_luke/3709620088/.
- Figura 8.** Reconstrucción del Pabellón alemán para la Exposición Universal de Barcelona (1929) de Mies van der Rohe, 1992. Publicidad del modisto Pedro del Hierro, colección primavera-verano 2008. Pedro del Hierro.
- Figura 9.** Reconstrucción del Pabellón de *L'Esprit Nouveau* para la *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de Paris* (1925) de Le Corbusier, Bologna, 1977. Fotografía Channelbeta.net. www.flickr.com/photos/channelbeta/3216527884/.
- Figura 10.** Le Corbusier y Pierre Jeanneret. Villa Savoye (1929-1931). Restauración, 1984. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, (Habitations individuelles. Recherches), nº 236, décembre 1984, p. 2-13.
- Figura 11.** Le Corbusier y Pierre Jeanneret. Villa Savoye (1929-1931). Restauración. Fotografía Maurice Babey/Artephot. Peter Gössel; Gabriele Leuthäuser, 1997- *Arquitectura del siglo XX*. Köln: Taschen, p. 172.
- Figura 12.** Le Corbusier. Torres, *immeubles-villas* y bloques à redents de la *Ville Contemporaine*, 1922. W. Boesiger; O. Stonorov (ed.), 1995 (1929)- *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète 1910-29*. Zurich: Les Editions d'Architecture, p. 39.

Figura 13. Santuario interior (Naiku), Santuario de Isei, Japón. durante el breve periodo de convivencia de los dos edificios antes de ser destruido el primero. Fotografía Mainichi Shinbun. Fernando Vegas; Camilla Mileto, 2002 - "El espacio, el silencio y la sugestión del pasado. El santuario de Ise en Japón" en *Loggia: Arquitectura y restauración*, nº 14-15, Universidad Politécnica de Valencia, p. 34.

JOSEFINA GONZÁLEZ CUBERO. (San Adrián del Valle, León, 1961) [josefina@arq.uva.es]. Doctora Arquitecta y Profesora Titular del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Valladolid. Desarrolla una línea de investigación sobre la arquitectura moderna y contemporánea que inicia con la tesis doctoral "Le Corbusier: El proyecto de la ciudad moderna" y continúa con artículos monográficos en revistas especializadas: "La promenade architecturale y la ciudad" (*Anales de Arquitectura* Nº 3, 1992); "La arquitectura del suelo: las Casas Jaoul en Neuilly-sur-Seine" (*Massilia* 2003. Anuario de estudios LeCorbusierianos, Barcelona 2003); "Nómadas en el jardín. Ville contemporaine y Ville radieuse" (*Massilia*, 2004bis. Le Corbusier y el paisaje, Barcelona 2004). Otra línea de investigación se centra en las relaciones transversales de la arquitectura con otras artes, y se desarrolla en el seno del Grupo de Investigación Reconocido *Arquitectura y Cine* de la Universidad de Valladolid, el cual coordina. Es investigadora del Centro de Estudios Arnaldo Araújo (FCT uID 4041).

EL POTENCIAL DEL VERDE MODERNO, ENTRE LA CONTINUIDAD Y LA ENCRUCIJADA

JIMÉNEZ, Marina & CASTRILLO ROMÓN, María

Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid, España

Abstract

The conception of urban public spaces made for the Modern Movement (hereafter MM) doesn't interweave in the history of urbanism in a linear and unitary manner, but it follows different paths which ones somehow relate to scales of approximation. We propose to distinguish:

1) MM appropriations and re-workings of "main" concepts related to the design of open spaces globally or with general character (first as park system and after as system of open space for public use) for which the MM is not a turning point but, rather, a modality in a development that continues up to the present day.

2) Morphological innovation in the binomial open residential typology - space for public use, which is one of the most original features of MM urbanism. Unlike the previous, this is a crossroads, in the sense that contemporary urban currents and trends with very different meanings they start since it.

Introducción

Apoyado en el lema "sol, espacio, verdor", el Movimiento Moderno (MM) instaló entre sus ambiciones urbanas una suerte utopía difícilmente alcanzable, el "todo verde". Desde la técnica, la arquitectura sobre *pilotis* y la cubierta plana parecieron hacer creíble por momentos una comunión soñada desde mucho tiempo atrás, comunión para con lo urbano desde que la revolución industrial lo convirtió en problema y para con el ser humano probablemente desde la "expulsión del Edén". Desde lo legislativo, también tuvo una proposición –apenas intuición: la transformación "del estado infinitamente fragmentado de la propiedad del suelo" (Carta de Atenas, 1943) en propiedad común e interés colectivo, otra utopía necesaria para hacer viable la anterior. Tanto en lo genérico como en lo próximo, los arquitectos de los CIAM pretendieron intentar –de nuevo- la comunión citada.

Expondremos algunos ejemplos para aproximar una interpretación de algunas apropiaciones del MM en direcciones y sentidos múltiples, pero siempre relativas a lo "verde", e intentaremos introducir, a partir de lo evidenciado, alguna visión crítica en y para la procura de caminos útiles por los que seguir dando respuesta al espacio libre de nuestras ciudades. Estrategias verdes para lo urbano hoy más vigentes que nunca

—corredores verdes, sistemas de parques, urbanismo paisajista...- nos hacen volver la mirada a un momento decisivo en la búsqueda, todavía difusa, de nuevas posibilidades de interacción entre la ciudad (y los ciudadanos) y la Naturaleza, un momento que, en su novedad, incorporaba un pasado mucho más asimilado de lo que a priori pudiera parecer.

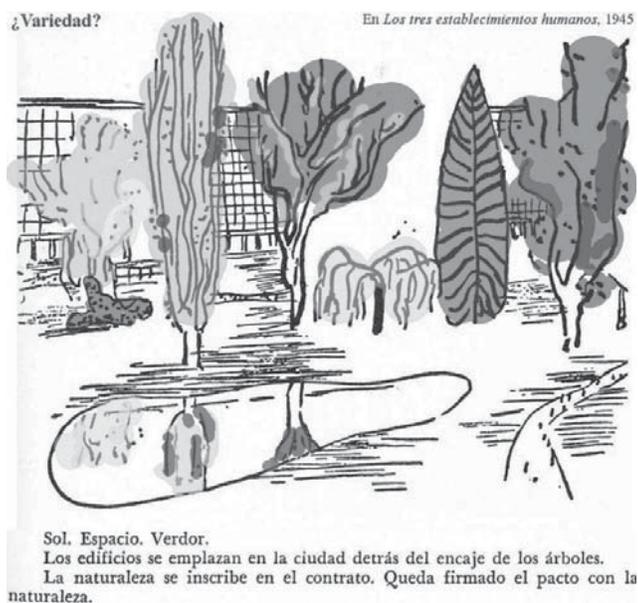


Figura 1. ¿Variedad?. Composición de M. Jiménez a partir de un dibujo de Le Corbusier en *Los Tres Establecimientos Humanos*.

1. La ciudad en la Naturaleza. Tradición moderna del verde urbano entendido desde una escala global

"Las ciudades son el abismo de la especie humana. Al cabo de algunas generaciones las razas perecen o degeneran; hay que renovarlas, y es siempre el campo el que proporciona esta renovación". J.J.Rousseau, *Emilio o De la educación* (1762).

1.1 De Rousseau a Garnier pasando por Olmsted y Howard: genealogía del "verde moderno"

Se han trazado ya los vínculos entre el pensamiento de Rousseau y los reformadores sociales decimonónicos, para quienes la ciudad de su tiempo era una fuente de degeneración ("pestilente para la moral, la salud y las libertades de los ciudadanos", diría Jefferson) y, por contraposición, el contacto con la Naturaleza representaba un

verdadero medio de regeneración moral -y física- del hombre y, con ello, un instrumento de pacificación social, como insistiría en propugnar E. Chadwick (Castrillo, 2001).

En línea con ello, la moderna cultura urbanística europea ensayará diversas formas de relación de la ciudad con la Naturaleza: inicialmente, como "Naturaleza en la ciudad" (caso, por antonomasia, de los parques urbanos) pero, desde el último cuarto del siglo XIX, también como "ciudad en la Naturaleza".

En este último sentido, cabe citar pensadores como Ruskin (1819-1900) quien, en *Sesam and Lilies* (1865), definiría así su ideal de ciudad: "Calles bien limpias con campos libres en derredor; un cinturón de hermosos jardines y huertos, de forma que se pueda llegar a ellos desde cualquier punto de la ciudad, en pocos minutos de paseo, aire perfectamente puro, hierba y un horizonte lejano". Muchos otros se pusieron manos a la obra en la tarea de construir la "ciudad en la Naturaleza", caso adelantado de R.Owen (1771-1858), por ejemplo, entre los utópicos y, entre los no-visionarios, el de Frederick Law Olmsted (1822-1903), quien concibió, entre otros, Riverside (Chicago, 1869)¹.

La figura de Olmsted se cruza allí con otro referente histórico ineludible para la concepción de la "ciudad en la Naturaleza": Ebenezer Howard (1850-1928), autor de *To-morrow* (después hábilmente retitulado *Garden cities of tomorrow*) y Letchworth y Welwyn Garden Cities, inspirados en parte en Riverside y en Adelaida². Howard, sobre la base de la necesidad de devolver población al campo, concebiría la Ciudad-Jardín como un espacio urbano en entorno campestre, con un equilibrio interno y externo entre lo edificado y lo vegetal, y, lo que es fundamental, como una empresa de economía social: la Ciudad-Jardín es, antes que nada, una cooperativa para promover un desarrollo urbano completo pero limitado, descentralizado sobre un "Central Park" y rodeado de campos, y en el que el control de la transformación urbana y de los espacios libres reposa sobre la colectividad.

Con todo ello, el cambio del siglo XIX al XX fue testigo de cambios sustanciales en el modo de concebir la construcción de la ciudad. Dentro de la continuidad, hay un

¹ Desarrollo residencial suburbano de iniciativa privada a unos 10 kms de la metrópoli para el cual Olmsted piensa, a mayores de la posibilidad de existir que le daba una línea ferroviaria, un engarce "vía-parque" y una parcelación con generosas fincas, todo ello sobre una lectura delicada de la topografía: vías rodadas deprimidas, *commons* en los puntos altos, protección de un arroyo...

² Ciudad australiana fundada por el coronel inglés Light hacia 1836, posiblemente a partir de las ideas "para la respiración de la metrópoli" del jardinero paisajista C. Loudon.

esfuerzo importante por racionalizar el confuso desarrollo urbano y, en él, el espacio libre vegetal, el "verde", pasa a formar parte –tal vez aun sin forma cierta- del proyecto urbano a escala global.

Prácticamente a la par de aquéllos "experimentos", que una y otra vez se retroalimentan, T. Garnier, considerado por muchos precursor directo de los zonificadores funcionalistas, propone al SE de la región lionesa su "Cité Industrielle" (1904). Ante la inevitable fragmentación de la realidad urbana, en ella se visibiliza la potencial capacidad del "verde" para convertirse en magma de unión³.

Esa ilusión de un verde magmático, "verde difuso" (Jiménez, 2009) ha acompañado al urbanismo, pues, desde antes que la Carta de Atenas lo incluyera -de una forma mucho más ordenada de lo que pudiera parecer- entre sus demandas. De hecho, será otro concepto del que también se apropió el MM, el que consiga, a pesar de su progresiva abstracción –de ida y vuelta-, dar forma, al menos en lo que respecta a la escala global de la ciudad, a ese magma: el sistema-de-parques del ya citado Olmsted, aunque a veces sólo lo tome como sistema-de-recreo.

Olmsted hacía sus primeras tentativas a escala urbana en Nueva York y San Francisco, y un desarrollo beaux-artiano en Buffalo, para llegar a su modelado más pleno en Boston desde 1870s: el *emerald necklace*. Posiblemente subyacente en las experiencias ciudad-campo, ciudades-jardín, así como en los modelos de la tratadística alemana, está ese modo de proceder netamente norteamericano inaugurado por Olmsted. Sus experiencias se extenderán por toda América y serán difundidas por las metrópolis emergentes de todo el país a inicios del siglo XX, por el City-Beautiful-Movement (CBM). Con ello, no sólo quedó claramente consolidado como herramienta de planificación urbana (en muchos casos, posiblemente desvirtuada por la pura sistematización, pero esto sería otro asunto...) sino que amplió su influencia hasta la Vieja Europa, traído por personajes como el francés J.C.N. Forestier (1861-1930), que no pudiendo ponerlo en práctica de una forma "globalizante" en su patria lo intentará insertar en algunas de las nuevas capitales latinoamericanas como La Habana o Buenos Aires. La escala intermedia del "verde", cuyo potencial ilustra con maestría el *emerald necklace*, ya está presente también expresamente en textos del último Stübben, y de una forma más genérica, en los

³ A partir de un plano general de grafismo tenue -sobre curvas de nivel y demás componentes de un paisaje previo- y una extensa secuencia de ilustraciones, que es la que realmente compone el cuerpo central de su propuesta, da la impresión de que nos introducimos en una "ciudad en el parque". Garnier nos presenta un sistema del verde vago, podríamos decir acaso ya difuso, mezcla de ornamento para lo monumental, barrera para con lo industrial y docilidad para lo residencial, pero, en definitiva, verde por todas partes, no sólo en el sector "higiénico".

modelos de otros tratadistas alemanes, esto es, en el punto de pasar el testigo a los autodenominados “modernos”⁴.

El “verde”, omnipresente en las cautivadoras propuestas corbuserianas, parece pasar a ser en ellas “fondo, fondo” (Jiménez, 2009)⁵ pero, aun así, como veremos a continuación, las experiencias precedentes no harán sino sumarse e integrarse en la renovada utopía de la ciudad-en-el-parque en su interpretación funcionalista, vista desde el aeroplano, regulada por los estándares.

1.2. Parques, sistemas de parques, ciudades-jardín como apropiaciones hechas por el Movimiento Moderno: el “*Soleil, espace, verdor*” de Le Corbusier como ejemplo

El MM reúne claras influencias de las corrientes de pensamiento que hemos amalgamado en el epígrafe anterior. A título de simple ilustración, se pueden visibilizar algunos emparejamientos fáciles entre los fructíferos planteamientos de esos primeros urbanistas y las experiencias “modernas” de diversos planes y autores vinculados a los CIAM. La propia trayectoria personal de muchos de éstos delata que el supuesto radicalismo en la gestación de una nueva ciudad máquina para un hombre nuevo no es tal, menos aún en cuanto a la demanda de Naturaleza, que necesariamente es proceso: la Ciudad Jardín influye en las Siedlungen, el gran parque y el sistema de parques son concebidos por C. Van Eesteren para el AUP de Ámsterdam, y, más al Norte, en Estocolmo, S. Markelius traza un plan que se entrecruza con los de los arquitectos y paisajistas locales vinculados al departamento de parques de la ciudad, que miran a aquel Olmsted lejano para reconstruir un paisaje urbano autóctono imbricado en la Naturaleza.

Cada una de estas relaciones y conexiones darían para una reflexión específica. Sin embargo, nos centraremos aquí en evidenciar esas influencias en la obra de Le Corbusier (LC), por dos razones: (i) su carácter especialmente emblemático en el MM y (ii) su condición de caso “más desfavorable” para las hipótesis propuestas, ya que,

⁴ El epígrafe “**Representative City Park Systems**” que desarrolla muy sucintamente los planes modernos de Ámsterdam y Copenhague, de una publicación sobre el verde de las ciudades occidentales se atrevía a afirmar que ‘*Si bien el corredor park fue inventado por el americano, F.L.Olmsted, su mayor desarrollo probablemente sea el que se puede ver en las ciudades del norte de Europa*’ (French, 1973:103).

⁵ Con todo, o a pesar de todo, la vista de los modernos se dirige a otros temas, ya sea por la fascinación (la máquina) o por la necesidad (la vivienda), el verde queda en ese segundo plano.

efectivamente, la representación de la "gran máquina" y la de la Naturaleza se muestran, a mediados del siglo XX, como antitéticas. Su producción es inmensa y, en ella, la relación con el verde es continua, por lo que, aunque quepa la duda sobre si era una coartada que daba bien la talla como fondo-fondo en la composición de "unidades-de-habitación" (Jiménez, 2009), avanzar en su puesta en escena urbana nos revela atenciones interesantes.

LC presenta su primer modelo urbano teórico⁶ en 1922, la *ciudad contemporánea para tres millones de habitantes*. Una década después, publica el segundo, la *ciudad radiante*. Entre ambos, tantea y proyecta uno y otro sobre realidades paisajísticas diversas. Pasa otra década y la gran guerra, y, en el retiro a que ésta le obliga, reflexiona sobre la planificación urbana y redacta y publica por primera vez la Carta de Atenas. Con ella, saca a la luz nuevas "reglas" para estructurar lo urbano (no lo llamaríamos un 3er modelo, al menos, si entendemos por tal el que puede contenerse en una imagen que recoja todas las relaciones posibles en una ciudad, como fueron las anteriores). Precisamente por no ser un modelo, pueden surgir de ellas las consideraciones y posibilidades "verdes" más atractivas. Es lo que se deriva de las ideas plasmadas entre los *Tres Establecimientos Humanos* (1945) y la *Regla de las Siete Vías* (1951) -respuesta a una doctrina de los transportes establecida en 1948 a petición de la UNESCO. Chandigarh es considerada la aplicación práctica de parte de la última pauta, aunque también antes tiene reflejos en otras propuestas.

En todos estos trabajos, el verde es casi omnipresente. *Lo urbano y lo verde* a veces parecen sustituirse: los edificios emergiendo sobre la selva, en vez de sobre la trama. Podemos rastrear en esa secuencia corbuseriana la apropiación e incorporación a sus utopías y realidades de los conceptos, las "piezas verdes" arriba mencionadas y descubrir fácilmente referencias y copias brillantemente articuladas al servicio de sus proclamas de aparente originalidad⁷.

En la *Ville Contemporaine*, "entramos atravesando el jardín a la inglesa. Los autos veloces recorren la vía sobrelevada: sugestiva ruta entre rascacielos. (...) Aquí surge el CENTRO lleno de gente, en medio el **aire** puro y la paz, los ruidos son atenuados bajo el tupido follaje de las **plantas**. La caótica Nueva York es superada. Surge, de la

⁶ X. Monteys (1996) sintetiza la evolución del pensamiento de Le Corbusier en relación a sus propuestas urbanas en tres modelos. A propósito del verde, esta referencia obligada y elogiada nos sirve de pauta incluso para poner en cuestión alguno de estos modelos.

⁷ Tanto en Monteys como en otros estudiosos de la materia encontramos referencias diversas para el texto que sigue: D. Álvarez (2001), I. Cortesi (2000), etc.

luz, una ciudad moderna”⁸. Tenemos un *Central Park* en cabecera; en el segundo rango, una articulación de *squares* que guarda un gran parecido con el famoso plan de Penn de Filadelfia (1683); y una orla de barrio-jardín para dos de los tres millones de habitantes. Éstos son los elementos focales de una retícula que muestra los primeros intentos de deshacer la calle corredor con la introducción de un evolucionado boulevard *à redent* ideado por E.Henard.

En la *Ville Radieuse*, supuestamente, respuesta de LC a la necesidad de un nuevo plan para Moscú e icónico modelo de su visión de la ciudad funcional, se adicionan el verde continuo bajo el tejido residencial colectivo, el parque central equipado y el verde separador entre zonas y grandes cauces de tráfico (evolucionada o desvirtuada *parkway* norteamericana) para llevar al extremo la utopía de la ciudad sobre el parque. Sin embargo, tanto esto como algunos remedos de lo anterior (por ejemplo, la dimensión de un parque ahora sí central y los bloques *à redents* que intentan orientar la residencia hacia él) nos sugieren que hay más necesidad de apropiarse de ese verde difuso de lo que pudiera dejar traslucir el lema “sol, espacio, verdor”. La aplicación e interacción de estos dos modelos y de sus “piezas verdes” referenciadas parece continua.

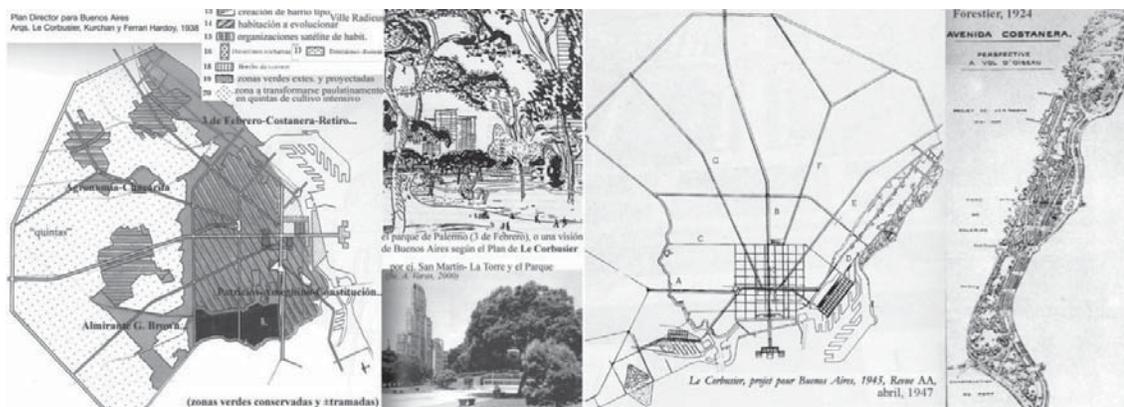


Figura 2. Paso de LC por BBA. Composición de M. Jiménez a partir de fuentes diversas.

La ciudad-del-estudio, que también puede considerarse un parque equipado monofuncional, es otro objeto de reflexión constante que, como en algunos otros de estos casos de referencia –parkway...–, es en Norteamérica donde toma forma: “Los norteamericanos dicen a cada instante: ‘En el colegio...’ Presencia en el corazón de una grande y bella etapa de su vida. (...) Cada colegio o universidad es una unidad

⁸ Fragmento de *Urbanisme*, citado por Panzini, F., 1997:301.

urbana en sí, una ciudad, pequeña o grande. Pero una ciudad verde. Prados de césped, parques, estadios, claustros, refectorios, una verdadera hostería de habitaciones cómodas" (LC, 1948:189).

En el Plan para Buenos Aires, una de las traslaciones –de papel- más claras de su modelo villa radiante, en la segunda propuesta (1945, la primera había sido elaborada con los nacionales Hardoy&Kurchan en 1937), respetará parte de lo que su compatriota Forestier había propuesto para la ciudad del Río de la Plata (1924), en concreto, un suburbio-jardín pegado a la ribera nororiental, ribete de la Avenida Costanera. Y es un croquis del parque decimonónico Tres-de-Febrero (o bosques de Palermo), por encima de ésta, uno de los que más claramente retrata su visión de ciudad-en-el-parque.

Y llegamos a la *regla de las siete Vs*, con una aplicación directa en Chandigarh (1952), que primero fue intentada en Marsella Sur (bajo los pies de su Unité de Habitation) y Bogotá. Y ahí están las v7 "verdes": "Las V3 y V2 absorben la mayor parte del tráfico. Allí queda sólo la V7, dedicada a la juventud y a los deportes comunitarios. Son vías que van de arriba abajo de la población, a través de anchos cinturones verdes de árboles y hierba los cuales contienen los colegios y campos de juego. Estos amplios cinturones verdes verticales forman enlaces de sector a sector para la gente joven del mismo modo que el V4 forma enlaces para el comercio" (LC, 1964, tomo 8:114).

Hubo un tanteo previo de la estructura para esta nueva ciudad india por un equipo de regionalistas norteamericanos curtidos en las ideas de la unidad vecinal y la estructura verde (equipo Mayer-Nowicki), por lo que es difícil decidir en qué medida hay una traslación directa de LC de las reglas 7Vs al plan-proyecto final. En cualquier caso, los caminos se cruzan y unas líneas de acción –verdes- permanecen en concepto y se reajustan en modos para el plan final. LC –y/o colaboradores-, fuera por su cuenta o por sus viajes descendiendo del aeroplano, de su máquina perfecta. Desde los últimos estribos del Himalaya que hacen de fondo al complejo del Capitolio hasta la principal de las V7 o Valle del Ocio –o de un arroyo estacional-, hay una comprensión del paisaje puesta al servicio de una estructura mucho más versátil y mucho menos formalista que en anteriores modelos. Aún así, las apropiaciones para formalizar y, sobre todo, para estructurar ese verde, inmediatas e históricas, son obvias: LC introduce a través de sus supermanzanas para Chandigarh uno de los hilos conductores básicos de la unidad vecinal que regionalistas americanos ya habían tanteado allí (y antes en su patria), un hilo en cierta forma heredado a diferentes escalas de su padre en el paisaje, el referido Olmsted.

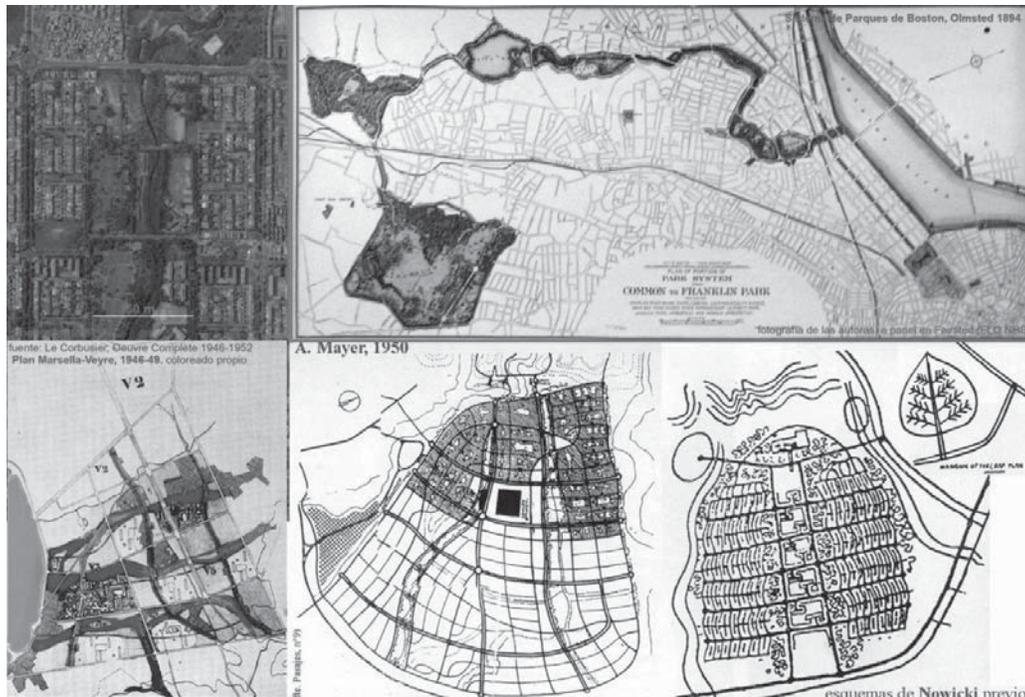


Figura 3. Posibles apropiaciones de ida y vuelta de la V7.
Composición de M. Jiménez.

1.3. Continuidad: el MM pasa el testigo del sistema de parques

El “verde moderno”, en la escala urbana global, vendría a ser, como hemos esbozado, una modalidad en la tradición urbanística de desarrollo urbano en relación con la Naturaleza. Esta tradición continúa hasta nuestros días. Ejemplos consolidados de las incorporaciones más exitosas relacionadas con los CIAM demuestran actualmente y por sí mismos tal continuidad: sistema-de-parques (como el *Grün-Gurtel* de Frankfurt o el de Estocolmo), Siedlungen-jardín (como Berlín-Britz o Romerstadt-Frankfurt), barrios-parque y ciudades-bosque (como Hansa-Viertel o Tapiola)...

Pero no sólo son casos con nombre propio los que sostienen tal continuidad. El esfuerzo de sistematización que el MM introdujo en la planificación municipal no olvidó lo “verde”. En gran medida los “sistemas generales” de “espacios libres de uso público” de nuestros planes actuales son el resultado de la asignación metódica de estándares y contenidos inaugurada entonces y que sigue estando vigente en la actualidad. La capacidad que tengan o no de materializarse en auténticos “sistemas de parques” es otra cuestión, aunque no cabe duda que el planeamiento general (municipal o supramunicipal) es una herramienta de un potencial inestimable para lograrlo. Casos relevantes en España, como los sistemas de espacios libres de Lleida, Vitoria, etc., se

forjan en un buen Plan General de Ordenación Urbana.

Tampoco podemos obviar que hay muchos fracasos para ambas vías. Retomando la fracturación del territorio que ya se intuía en la "cité Industrielle" de Garnier, la gran infraestructura fácilmente se adueña del verde sin nombre, pero no consideramos que por ello se ponga en cuestión ese traspaso de testigo en la escala global. Como hemos visto a través de unas pocas pinceladas, desde el mismo origen de la ciudad moderna, se ha intentado conciliar la ciudad con y en la Naturaleza. La vista desde el aeroplano de los modernos –hoy el google-earth- no hace más que facilitar la visualización de la modelización urbana articulada en y con el verde, iniciada a finales del XIX.

Ser conscientes y continuar esta apropiación, adaptada a nuestros recursos, condiciones y conocimientos, está demostrado que es mucho más fructífero que percibir la aportación como algo aislado, un verde que se cuarteja entre las grandes infraestructuras para el tráfico rodado y los estándares abstractos. La aproximación a la escala próxima –para la que el aeroplano no está preparado- será la que nos permita evidenciar los desajustes e incorporaciones más determinantes de la significación "verde" de este período, pero que en definitiva condicionan y alimentan la escala global.

2. En la encrucijada: la ciudad en el verde a prueba de la pequeña escala

Es sobradamente conocido que el MM desarrolló un amplia experimentación en torno a las tipologías residenciales abiertas que liberaban espacio público suficiente y adecuado para asegurar tanto la higiene de la habitación como el tráfico peatonal segregado y la disponibilidad de terrenos para dotaciones sociales, incluidas –sobre todo- las destinadas al esparcimiento al aire libre. Sin embargo, en relación con esta escala de la concepción de los espacios libres, y en contraste con la escala global, el MM sí se presenta como un punto de inflexión. Esta inflexión no lo es tanto respecto al urbanismo precedente (son diversas las filiaciones que se pueden establecer con diversas experiencias y propuestas de cuño higienista, por ejemplo) cuanto por la variedad de posturas encontradas que ha concitado y concita hasta nuestros días.

Proponemos agrupar en tres las líneas o tendencias urbanísticas básicas que, a partir de los años 70, confrontan los espacios libres característicos del MM:

- a) profundización (o MM tardío), que ahonda en las potencialidades de los espacios libres asociados las tipologías residenciales abiertas sobre la base del carácter público de los espacios libres;
- b) recuperación contradictoria, caracterizada por defender o alinearse con la morfología urbana moderna pero subvirtiendo alguno de sus criterios fundacionales (verde como bloque de composición urbana –figura y no fondo-, espacio libre aunque no necesariamente público en barrios MM patrimonializados);
- c) cuestionamiento en diferentes grados, desde la impugnación del dominio y carácter público de los espacios libres hasta la denostación de la morfología urbana de manzana abierta resultante.

2.1. De los antecedentes a la experimentación

Simplemente por evidenciar algunos precursores de la característica morfología urbana moderna, citaremos las apuestas tipológicas en pabellones de Bethnal Green (hacia 1890), primer programa de *urban renewal* en Londres; o el concurso de la calle Prague de París (“Concurso para la construcción de un grupo de casas para uso de pequeñas viviendas salubres y económicas”, 1907), en el que participa Tony Garnier con una propuesta de manzana abierta que anticipa la morfología que proyectará más tarde en el *quartier Etats-Units* (Lyon, 1919-1933).

El MM aportará una experimentación constante, ligada a la mayor innovación en tipologías residenciales jamás antes vista. La organización del espacio libre a pie de inmueble emana directamente de éste, de la articulación de varios entre sí y con la estructura urbana y natural de soporte. El bloque necesita espacio en torno a sí para que corra el aire y para ser contemplado en el juego de los “volúmenes bajo la luz”, en una orla de verdor.

En dichas orlas hay ejemplos profundamente apurados en el dominio de privacidades, dimensiones de control, relaciones de proximidad y movilidad, etc. Desde E. May en Frankfurt o en África a las supermanzanas de Costa en Brasilia ó a las generaciones jóvenes, los Smithson, Bakema, Candilis..., la posguerra se presenta como un campo de cultivo extraordinario para “practicar”. En el caso de LC, el plan inacabado que desarrolla a los pies de la Unitè d’Habitation marsellesa justo antes de tomar el mando de Chadigarh, además de estructurarse en lo global bajo la “Regla de las Siete Vías, con la V7 verde, intentaba compatibilizar dos tejidos: los bloques “de habitar” y

viviendas unifamiliares, algo que como mínimo exige una tipificación amplia de los espacios libres servidores y de relación. También una década después los herederos franceses Candilis&Jossic lo intentan en Le-Mirail ¡y lo construyen!

Pero de forma casi simultánea a los experimentos se evidencian soledades. La formalización masiva de grandes conjuntos habitacionales, mayoritariamente ubicados en las coronas periféricas de las grandes ciudades produce una inevitable primera extrañeza del lugar que contribuiría a hacer difícil el enraizamiento. En el espacio libre recaerá buena parte del descrédito hacia la pseudo-ciudad que se ofrece al prototipo hombre nuevo, un estilo "internacional", uniforme -o mejor, informe- para el plano del suelo.

Los problemas que convocan a este descrédito son diversos, y los intentos de recomposición de estos fragmentos en la trama urbana también. En su gran mayoría estos no han valorado en su justa medida esa diversidad convocante, o no pudiendo hacer frente a implicaciones de mayor calado han optado por "resolver" parte a parte, a su vez en diversos registros.

2.2. Profundización

Junto con el desarrollo masivo de esos grandes conjuntos habitacionales en las primeras periferias para cubrir el gran déficit residencial de postguerra, también los proyectos de torres-en-el-parque se aplicaron en procesos de "renovación urbana", como lo fuera medio siglo antes Bethnal Green. En el fondo, siguen su estela de pretensión de higienización, pero ahora aplicándose un coeficiente de escala. Desde el momento en que se producen esos conjuntos habitacionales funcionalistas y se empiezan a ocupar, algunos percibirían que había un mundo de superficies "libres" por hacer funcionar, una utopía verde aún pendiente. Un paisajismo decididamente moderno podría haber encontrado aquí su empuje, en la necesidad de crear la parte que dialogue de igual a igual con el monumento-habitación. Así, se producen algunas propuestas interesantes que, desde la modernidad más absoluta que vive el arte del paisaje a unos pasos por detrás de la arquitectura, tratan de configurar la base de las grandes mega-estructuras.

En las grandes ciudades de Estados Unidos, donde surgieron, desde los 40s, multitud de proyectos de *urban renewal* a base de torre-en-el-parque, ya en los 60s arreciarían las críticas a este urbanismo y la demanda de ajustes. En este contexto encontramos

al paisajista L. Halprin, a quien la Ciudad de Nueva York le encargaría “una serie de propuestas que reclamaban seis proyectos urbanos de regeneración [de la regeneración] en la ciudad” (Halprin, 1986:134)⁹. Son propuestas que tienen que ver con “anclar” los bloques al suelo (en sus posibles distintos niveles), al hipotético “verde”, a la ciudad. Inteligentemente, Halprin también intentaría plantear la inserción de alguno de esos complejos remozados y paisajísticamente acondicionados en una estructura verde a escala urbana.



Figura 4. Ideas para el conjunto habitacional Tompkins Square en el Lower East Side, engarzado camino del FDR Park, ribera del East River. Composición de M. Jiménez.

En cualquier caso, LC bien podría verse como padre espiritual de algunas de las propuestas que plantea, para un urbanismo de las Tres Dimensiones¹⁰. No en vano algunas de las primeras intervenciones del paisajista americano son en cubiertas... jardín, donde tenemos, pocos años antes, los excelentes ejemplos del brasileño Burle Marx, otro de los paisajistas que van remedando y remediando a sus colegas al tiempo

⁹ Tales propuestas las recoge en el libro de 1967 *New York, New York* en una primera parte, junto con una segunda que es “una discusión sobre la calidad, el carácter y el significado el espacio libre en el medio urbano –un curso completo en los misterios del diseño urbano” (Halprin, 1986:134).

¹⁰ “La expansión vertical del *open space system* puede lograrse mediante la planificación y construcción de grandes complejos como sistemas multi-dimensionales. Las leyes de zonificación actuales prohíben esto pero deberían cambiarse” (Halprin, 1967:104). Aquí se traslucen las contradicciones del MM como causante a fin de cuentas de lo contrario de lo que a priori promueve.

que dejan su sello y crean otro lenguaje "universal" en verde, caso de la Brasilia de sus compatriotas Niemeyer y Costa.

2.3. Recuperación contradictoria

Lafayette Park fue un experimento tardío (1953-1963) a las afueras de Detroit de dos racionalistas alemanes emigrados, Hilberseimer y Mies¹¹. Hoy es un pequeño barrio de clase media-alta bien delimitado y comunicado, protegido como patrimonio (incluido en el *National Register of Historic Places* americano) y exitoso como proyecto de renovación urbana residencial de mediados del pasado siglo en América, ya que sigue gozando de una gran valoración social.

Desde hace pocos años, se juega con introducir en el mundo del paisajismo y del diseño urbano un nuevo "gran término" que, de alguna forma, aglutine o represente mejor a una disciplina específica que pretende dar respuestas a la que interpretan como una necesidad vital de nuestro urbanizado mundo: el *Landscape Urbanism* (LU). C.Waldheim, el que bautiza, nos argumenta que tal juego de palabras '*describe un reajuste disciplinar actualmente en marcha en el que paisaje reemplaza a arquitectura como el bloque edificatorio básico del urbanismo contemporáneo. Para muchos, dentro de una gran diversidad de disciplinas, el paisaje se ha convertido tanto en la lente a través de la cual se representa a la ciudad contemporánea como el medio por el que se construye*' (2006:11).

El mismo Waldheim ha analizado en profundidad la ordenación de Lafayette Park y ve en él gérmenes de estos planteamientos LU en cuestiones tan aparentemente simples como la capacidad para construir avenidas mayoritariamente con vegetación, sin fachadas arquitectónicas. Aún está por confirmarse esta capacidad, no sólo la de asumir el papel de fachada, sino la de ser sustancia esencial de lo que hace ciudad. Pero si esta corriente se consolida, la utopía corbuseriana de la ciudad en el parque quedará entre sus referentes, convirtiéndose en una apropiación con un presumible futuro a pesar de que la contradicción es evidente: ¿estarían de acuerdo los arquitectos modernos -modeladores de objetos arquitectónicos- en convertir la vegetación en la unidad de trabajo básica para construir la ciudad?

¹¹ El proyecto paisajístico estaba a cargo de A.Caldwell, quien había sido entrenado por el arquitecto paisajista J.Jensen. Fue Caldwell quien hizo los planos generales y las perspectivas aéreas de las ambiciosas visiones de Hilberseimer reintegrando campo y ciudad (S. Kahatt, 2005: p. 234). A su vez Jensen fue un prestigioso paisajista de origen danés, que trabajó en Chicago en el primer tercio del siglo XX aportando una cualidad sustantiva a los paisajes que trabajó implicados en la configuración de los sistemas de parques del CBM.

En cualquier caso, hay más apropiaciones: Lafayette Park es argumento utilizado en los últimos tiempos para confrontar sus posibilidades urbanas, con paisaje mediador, y con ellas las del LU, frente a las del *New Urbanism* postmoderno y tradicionalista, para el que MM es casi una anomalía histórica¹²; MM y LU comparten una gran fe en lo que hay por delante, si bien, en el caso del segundo, tomando como material base aquel que permitió “liberar” el urbanismo del MM, y no sólo por la tipología abierta, sino también por la gran dispersión horizontal a que convocó la fe en las infraestructuras. J.Corner, otro de los máximos exponentes de esta corriente, entendiendo que el paisajismo ha sido tradicionalmente el arte de organizar lo horizontal, defiende acoger las superficies que nos ha dejado, como daños colaterales, el *boom* de la ciudad dispersa (Corner, 1999; Waldheim, 2006). Diríamos que el MM le ha puesto en bandeja al LU una succulenta fuente de empleo.

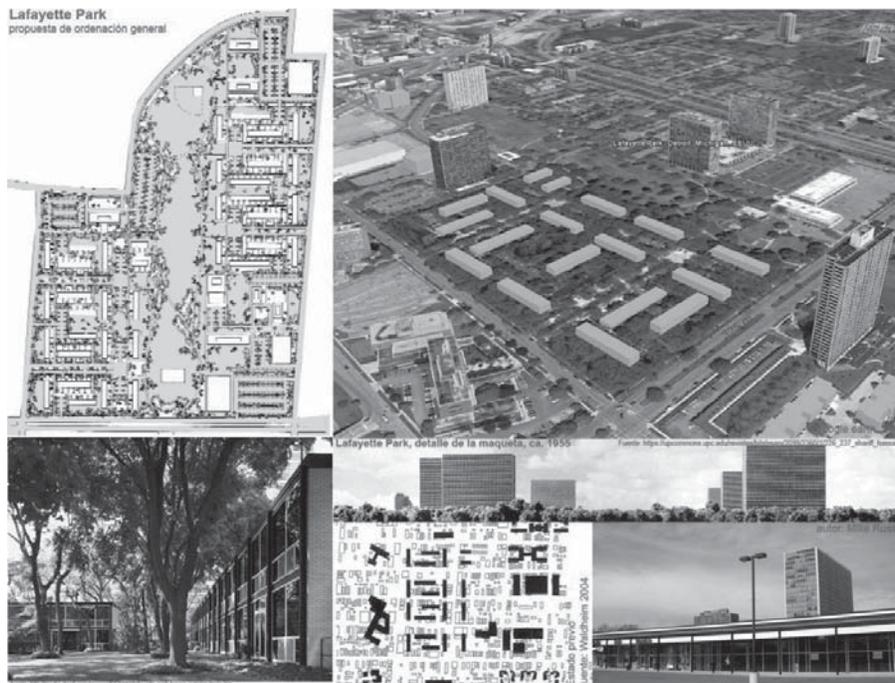


Figura 5. Lafayette Park. Composición de M. Jiménez.

Si el urbanismo “de calles” (de J.Jacobs al *New Urbanism*) critica al urbanismo MM, es ahora el LU quien critica a aquél a través del diseño paisajístico. ¿Será que, pese a todo, necesitamos caminos en el parque? La famosa High-Line neoyorquina es una nueva calle de Manhattan –producto de Corner- sin fachadas usables, exitosa y

¹² Ver la transcripción de una reciente confrontación de ideas entre los principales representantes de estas dos corrientes (en el último congreso por el *New Urbanism*, CNU 19). Steuteville la transcribe en <http://newurbannetwork.com/article/street-fight-landscape-urbanism-versus-new-urbanism-14855> (consulta 12-VI-2011).

segura, bien al contrario del Freeway Park que Halprin intentó insertar por encima y por debajo de la autopista urbana de Seattle en los 70s. Sin embargo, en ambos casos hay mucha fe en la técnica (y para las determinaciones sociales muchos paréntesis), otro riesgo que de nuevo empareja al LU con el MM (aunque no porque éstos lo aplicaran sobre el espacio libre verde). Algunos, de hecho, se preguntan si “sin la incesante entrada de financiación de la alta sociedad a la High-Line, pueden sobrevivir los principios de diseño integrado de los urbanistas del paisaje en un mundo que se hace pedazos”¹³.

2.4. Cuestionamiento

No es difícil pasar de las tendencias anteriormente descritas a la que se basa en el cuestionamiento de los conjuntos urbanos modernos, ya que, en el fondo, todas ellas parten del reconocimiento de déficits, aunque lo que unos han visto como inacabado o como oportunidad es interpretado en la perspectiva que ahora nos ocupa como problema que se debe erradicar. Veamos dos extremos de este cuestionamiento y a lo que abocan.

En un grado de cuestionamiento “sosegado”, tenemos algunos procesos de regeneración del espacio libre de conjuntos residenciales funcionalistas, caso del “Plan Especial de Mejora de la Calidad Ambiental del Espacio Público en Moratalaz”, pionero en Madrid. Se trata de un plan complejo y ajustado a las realidades pasadas y presentes, a cuyos problemas tratan de dar soluciones reflexionadas y consensuadas. El objetivo básico es global y ambicioso: la “integración” urbana, a partir de la recualificación del paisaje, la gestión de usos del suelo, la adecuación bioclimática de los inmuebles y una movilidad eficiente (Higueras et al., 2009:10). No caen en la trampa de interrogarse sobre el vínculo entre problemas sociales y morfología urbana funcionalista, sino que se plantean dar respuestas a necesidades expresadas. En lo que nos ocupa, el verde, que también es el material de trabajo mayor en este caso, no parece que haya lugar para seguir manteniendo esa alfombra utópica pública indiferenciada:

“El Plan Especial propone mantener la titularidad pública y permitir el uso privado temporal –con distintas fórmulas y alcances- de una parte del espacio libre de los

¹³ En D.Eisen (3-V-2011), *Landscape urbanism: The challenge of implementation*. Artículo en www.architects.org/news/landscape-urbanism-challenge-implementation (consulta 18-VII-2011).

polígonos (colindantes con las viviendas de planta baja, principalmente). Ello, desde el convencimiento de que el exceso de espacio público, en el caso de estos polígonos analizados, no es positivo sino todo lo contrario, diluye la utilización del mismo, provoca indiferencia, monotonía y falta de legibilidad y hasta, en determinadas circunstancias, inseguridad. Además de aumentar los costos de mantenimiento de forma muy considerable” (Higueras et. al, 2009:19).

Este cuestionamiento “sosegado” no dista mucho, pues, de la tendencia profundizadora (no cuestiona la morfología urbana) y tampoco de la “recuperación contradictoria” (aunque sin su euforia de apoyo a la construcción de una nueva disciplina). En su caso, el énfasis se pone en el reconocimiento del espacio libre público como problema, lo que es determinante a la hora de extender el alcance de las acciones y, en particular, de plantear su pseudo-privatización.



Figura 6. Plan Especial de Moratalaz. Composición de M. Jiménez.

La tendencia “cuestionadora” hace evidentes las lagunas de la forma urbana bloque-en-el-parque, confiada simplemente a una arquitectura “contemplable”, “paisajística” que, para colmo, aquí, en los casos corrientes, no suele ser tal. El apartado referido a la gestión no sólo de lo natural –que también-, sino, sobre todo, de la gestión social quedó por escribir (o se dio por supuesto) en la Carta de Atenas. La puesta en marcha de los artefactos urbanos derivados de sus postulados no aportó nada positivo a este

respecto y el "mar de verde" próximo terminó a menudo convertido en un desierto problemático, un terreno de nadie en un contexto progresivamente ganado por la exaltación de la propiedad individual. El conjunto residencial funcionalista común acumula espacios libres caóticos, con relaciones ambiguas, aparentemente flexibles, pero que, contradictoriamente, no tenían un plan "B" para el caso que el plan "A" de ocupación y usos del suelo no funcionase. La "máquina de habitar" no extiende su halo salvífico de precisión al medio en el que respira. Desde aquí no es demasiado difícil derivar al rechazo extremo, caso de las tendencias más radicales de la tendencia cuestionadora, como la *résidencialisation* común practicada en Francia.

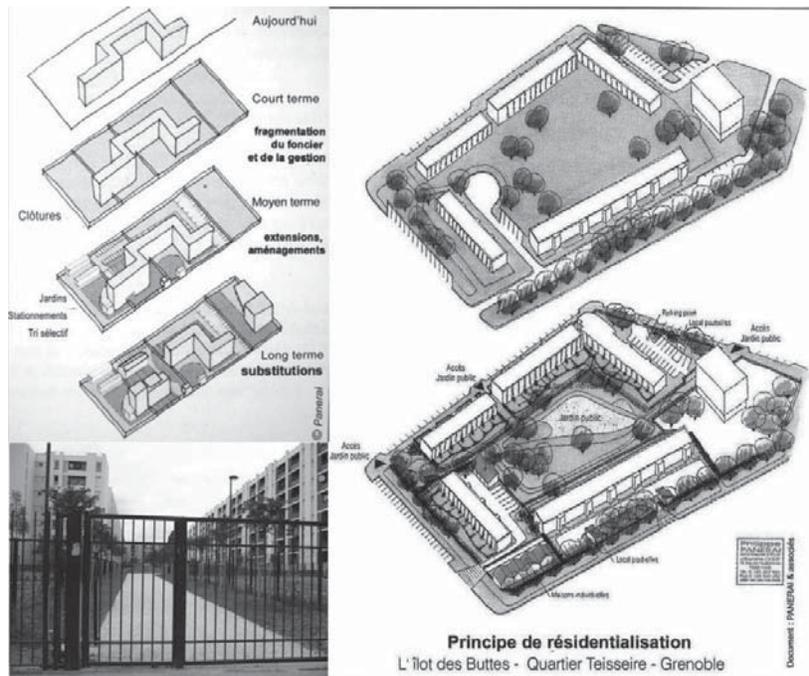


Figura 7. Del cerramiento de la plataforma "verde" a la transformación morfológica global. Composición de M. Jiménez.

Éste tipo de intervención afecta a los espacios públicos *de facto* característicos de los conjuntos funcionalistas de vivienda social y sintetiza acciones muy diversas (en la parcelación, infraestructuras, reurbanización, servicios...) que están global y comúnmente legitimadas por una serie de argumentos basados en dos elementos muy negativos del diagnóstico genérico más difundido para ese tipo de barrios: la gravedad de la problemática de relegación social (asociada en el imaginario colectivo a los bloques y las torres-en-el-verde) y la singularidad de su gestión urbana y urbanística derivada de su proceso de producción. En este contexto, la *résidencialisation* se presenta como una medida básica orientada a la transformabilidad morfológica de

estos espacios urbanos, es decir, como inicio necesario de un proceso de conversión en un tejido urbano "banal" y, en muchos casos, ante todo, como herramienta cierta para "securizar" los espacios libres urbanos en el interín de ese incierto proceso de transformación (Castrillo, 2010).

La residencialización se perfila con nitidez contra los presupuestos morfológicos urbanos que el MM quiso dejar atrás: "Se trata de devolver a los habitantes a situaciones espaciales tradicionales y banales en las que los inmuebles ya no flotan entre el verdor y los aparcamientos, sino que dan a espacios vecinales privados constituidos por patios, por jardines, y que se abren a un dominio público de viario compartido, las calles" (Soulie, 2007:127).



Figura 8. Viviendas en manzana abierta en el barrio de Huerta del Rey, Valladolid, 2011.

3. Conclusiones

Hoy está mucho más generalizada que hace más de medio siglo la idea de que el "verdor" debe tener necesariamente forma -la dada y la potencial- materializable en relaciones, flujos, usos y geometrías ajustados. Los grandes ejemplos y los modernos más solventes han intentado trabajar simultáneamente con el grano fino y la visión general, desde la Romerstadt al *Trabaten prinzip* materializado en *Grün-Gurtel* en Frankfurt de E.May. Tal vez éste sea uno de los pocos casos concretos consolidados, pero la irrenunciable asunción del inmenso legado residencial del período MM pasa por comprender alcance y limitaciones de su espacio-sol-verdor en términos sociales y naturales. ¿Cuánto mar de verde es apropiado y apropiable bajo una *Unite d'Habitation*? ¿Cofres en la jungla o urbanidad *landscape*?

El hilo conductor de estos coloquios, "apropiaciones", en la encrucijada aquí esbozada nos da cancha para perfilar caminos proyectuales: el de lo idóneo -la *suitability* propugnada por I. McHarg-, sería el primer requisito para validar el espacio libre *per se*, en todas sus escalas; el de lo hecho propio, adaptado a las necesidades y anhelos de quienes habitan los inmuebles y los espacios a su alrededor; y, por último, el que, a nuestro entender, subyace en la convocatoria de este encuentro: el del encadenamiento histórico a pasado y futuro del MM para seguir (re)construyendo nuestras ciudades desde un espacio libre colectivo que es proceso y que debe ser continuo no sólo en el tiempo, sino también en el espacio. El espacio libre a pie de inmueble del MM presenta potencialidades interesantes si no se concibe desgajado de una visión de conjunto, de una escala de barrio, de ciudad, de región, ni de su doble dimensión de lugar de desarrollo de procesos naturales y sociales.

En este sentido, J.Corner da algunas salidas más complejas al *LU* de lo que inicialmente pudiera parecer: "Alguno de los potenciales más importantes del urbanismo paisajístico [es]: la capacidad de cambiar de escalas, de situar tejidos urbanos en sus contextos regionales y bióticos y de diseñar relaciones entre los procesos medioambientales dinámicos y la forma urbana"; y se une tanto a Olmsted como a LC en la creencia que este tipo de entornos "verdes" "aportarán a la ciudad más urbanidad, salud, equilibrio social y desarrollo económico" (2009: 135). Las evidentes limitaciones con respecto a los dos últimos elementos no nos impiden afirmar los dos primeros, aunque es preciso ser conscientes que no se producen de forma autónoma ni automática, ni necesitan el mismo grado de dinamización en cada ubicación. Los modernos intuyeron algunas limitaciones, como la fragmentación en la propiedad del suelo, pero posiblemente en términos generales, como movimiento, no fueron capaces de dar soluciones genéricas para un irreal hombre nuevo genérico y un paisaje genérico. El potencial del verde moderno aún está prácticamente intacto, una visión integradora nos puede dar claves para materializarlo y aproximarnos a utopías que seguimos compartiendo.

Bibliografía

CASTRILLO, M., 2001 - *Reformismo, vivienda y ciudad: orígenes y desarrollo de un debate: España 1850-1920*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

CASTRILLO, M., 2010 - "El urbanismo de renovación de grandes conjuntos de vivienda social en Francia, 2004-2008" en *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, nº 2 "Superposiciones al territorio".

CEDERNA, A., 1963 - "Attrezzature verdi di Amsterdam" en *Casabella* nº277.

- CORNER, J., 2009 (original publicado en 2006) – “Terra Fluxus” en *Naturaleza y Artificio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- 1999 (editor) – *Recovering Landscape. Essays in Contemporary Landscape Architecture*. New York: Princeton Architectural Press.
- CORTESI, I., 2000 - *Il parco pubblico: paesaggi 1985-2000*. Milán: Federico Motta Editore.
- FRENCH, J.S., 1973 - *Urban green: City parks of the Western world*. Dubuque, Iowa: Kendall and Hunt Publishing Company.
- GARNIER, T., 1988 (1ª ed. 1918) - *Une cité industrielle : étude pour la construction des villes*. París: Philippe Sers.
- HALPRIN, L., 1968 - *New York, New York. A study of the quality, character, and meaning of open space in urban design*. New York: City of New York, Housing and Development Administration.
- HIGUERAS, E. & LAMIQUIZ, F. & POZUETA, J. (equipo redactor) 2007 - Plan Especial de Regeneración del espacio público. Polígonos A y C de Moratalaz. Madrid: ETASM-UPM.
- 2009 “Criterios para la rehabilitación sostenible del espacio público en la ciudad de bloque abierto: Criteria for the sustainable rehabilitation of public space in the open-block city” en *Portafolio*, 2 (20). Maracaibo: Universidad del Zulia.
- HOWARD, E., 1965 (1ª ed. 1902 - *Garden Cities of tomorrow*. Versión posterior de: *To-morrow: A Peaceful Path to Real Reform*, 1898). Ed. de F.J. Osborn. Cambridge (Mass.) y Londres: The M.I.T. Press.
- HUSE, Norbert (editor catálogo), 1992 (a partir de exposición e informe 1984-1985, Wittenberg, S., coordinadora catálogo, 1987) - *Cuatro Siedlungen Berlinesas en la República de Weimar*. Madrid: Fundación Cultural COAM.
- JIMÉNEZ, M., 2009 – *Sistema de parques: Origen y Evolución de un principio “estructurador” de lo urbano* (Tesis Doctoral), Universidad de Valladolid.
- LE CORBUSIER, 1978 (1ª ed. 1930) - *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo*. Barcelona: Poseidón.
- 1948 (1ª ed. 1936) *Cuando las catedrales eran blancas. Viaje al país de los tímidos*. Buenos Aires: Poseidón.
- 1979 (1ª ed. 1942) *Principios de Urbanismo (La Carta de Atenas)*. Barcelona: Ariel.
- 1981 (1ª ed. 1945) *El urbanismo de los tres establecimientos humanos*. Barcelona: Poseidón.
- 1967 (1ª ed. 1946) *Cómo concebir el urbanismo*. Buenos Aires: Infinito.
- 1964 (ed. BOESINGER, W.) *Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Oeuvre Complete*. Zurich: Les Editions d'Architecture.
- MONTEYS, X., 1996 - *La gran máquina. La ciudad de Le Corbusier*. Barcelona: Ed. Del Serbal.
- MOHR, C. & MÜLLER, M., 1984 - *Funktionalität und Moderne. Das Neue Frankfurt und seine Bauten 1925-1933*. Frankfurt/Main: Fricke.
- OLMSTED, F.L. (Recopilación de textos entre 1866-1893; SUTTON, S. B., ed., 1979) *Civilizing American Cities -A selection of F.L.Olmsted's Writings on City Landscape*. Cambridge, Mass: The MIT Press.
- PANZINI, F., 1997 (1ª ed. 1993) - *Per i Piaceri del Popolo. L'evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX secolo*. Bolonia: Zanichelli.
- SOULIER, N., 2007 - *Reconquête de la rue ou essor de la ville privée?*, en *La résidentialisation en questions*. Lyon: Certu.
- WALDHEIM, C., 2004 - *Lafayette Park Detroit (CASE)*. Harvard University: Graduate School of Design.
- (editor), 2006 - *Landscape Urbanism*. New York: Princeton Architectural Press.

Marina Jiménez, María A. Castrillo Romón, *El Potencial del Verde Moderno: Entre el "todo verde" y el hoy llamado "Landscape Urbanism". Entre la V7 hecha materia viva de trabajo en Chandigarh, los sistemas de parques de antes y los corredores verdes de después.*

MARINA JIMÉNEZ. Actualmente profesora asociada del Departamento de Urbanismo de la Universidad de Valladolid y profesora auxiliar de la *Faculdade de Arquitetura e Artes* de las Universidades Lusitana de Oporto y Vila Nova de Famalicão. Arquitecta (1998) Doctora en arquitectura (2009), especializada en el ámbito del planeamiento y del diseño urbanos y de forma más particular en la relación entre la ciudad y "sus" espacios libres naturales, pudiendo ser encuadrados buena parte de sus estudios en estos temas. Miembro del Instituto de Urbanística, ha formado parte de equipos elaboradores de investigaciones, proyectos y planes pioneros en materias de urbanismo y ordenación del territorio en la Comunidad Castellano-leonesa. También ha colaborado junto a las arquitectas Ana Jiménez y María de la O García en distintos proyectos arquitectónico-urbanos, habiendo obtenido algunos premios profesionales por ello.

MARÍA A. CASTRILLO ROMÓN. Es doctora arquitecta, profesora titular de Urbanística y ordenación del territorio e investigadora del Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid (España), e investigadora asociada del *Centro de Estudos Arnaldo Araújo* (Porto, Portugal). Buena parte de su trabajo de investigación se centra en dos temas y sus intersecciones: la vivienda social y la planificación urbana. Es autora de *Reformismo, vivienda y ciudad. Orígenes y desarrollo de un debate en España (1850-1920); Influencias europeas sobre la Ley de casas baratas de 1911: el referente francés de la Loi des habitations à bon marché de 1894*, coordinadora de *Ciudades*, 6 (2000-2001) "La Ciudad Jardín cien años después" (con R.-H. Guerrand) y, más recientemente, de diversos trabajos sobre rehabilitación y renovación urbana de los barrios de vivienda social de 1950-1975.

ARQUITECTURA DE LUÍS BARRAGÁN: apropriação e influências na contemporaneidade

Ana Maria Tavares Martins*, Ana Lúcia Virtudes* e Mafalda Teixeira de Sampayo**

*Centro de Estudos Arnaldo Araújo (CEAA/ESAP) e Universidade da Beira Interior - Departamento de Engenharia Civil e Arquitectura (UBI/DECA), Portugal

**Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE/IUL), Escola de Tecnologias e Arquitectura - Departamento de Arquitectura e Urbanismo, Portugal

Abstract

The work of Luis Barragán (1902-1988, born in Guadalajara, Mexico) may be considered a landmark in the interception that the modern movement has come to represent in the history of architecture.

This interception is characterized by two dimensions. On the one hand, the appropriations that the modern movement has had, on the other hand, those of which it has been object.

In 1980, Luis Barragán was awarded the Pritzker, and his acceptance speech was his architectural statement, which could also be seen as a manifesto. This understanding is based not only in its architecture, but also on the elements that any architect, regardless of their architectural language, should value as a means for the preparation of their projects.

In this context, this article has as its main objectives to reflect on:

1. The influences and appropriations of the Modern Movement in the Luis Barragán architecture not only because of its synthesis of the Mexican culture, appropriating references of its country. But also because of the rationalist and functionalist influences absorbed from the contact with European architects such as Le Corbusier.

2. The influences and appropriations, especially in the mature period, of the work of Luis Barragán in contemporary architecture such as in the case of references like Eduardo Souto Moura, in his projects of dwellings or like Tadao Ando's work on liturgical equipments.

In summary, this article aims to focus on how the work of Luis Barragán has become an architecture symbol and national Mexican identity, legitimizing numerous works and ideals which make-up contemporary architecture.

Breve nota contextualizadora

A partir da segunda metade dos anos quarenta do séc. XX as formas e ideias do Movimento Moderno fundiram-se com o regional, com o autóctone, produzindo alguns dos exemplos mais sugestivos deste período.

No México a arquitectura sintetizava os conteúdos da modernidade com a herança pré-colombiana. Isto é, se por um lado surgia a síntese das influências de Le Corbusier (a disposição dos espaços e terraços nas coberturas) pelo outro não eram ignoradas as influências ancestrais (grandes recintos, a monumentalidade, os eixos de simetria, o arquétipo da paisagem das antigas tradições que incluem plataformas, colinas e vales artificiais).

Apropriações para uma Arquitectura de Luis Barragán

Os primeiros trabalhos de Barragán ainda não possuíam nem a força sintáctica, nem a força plástica, dos trabalhos realizados em épocas posteriores. Porém, revelavam já uma capacidade inata para a inovação assim como denunciavam as fontes da sua inspiração. De facto, as primeiras obras já denotam por um lado a influência tanto castelhana como mexicana e por outro lado a procura de uma linguagem própria. Deste modo os primeiros anos caracterizaram-se por uma forte inspiração nas raízes vernáculas mexicanas, na arquitectura popular do norte de Marrocos e do sul de Espanha (formas herdadas das velhas tradições andaluzas e castelhanas que foram aplicadas num clima semelhante, embora transferidas para uma paisagem mexicana). Barragán foi influenciado pelo paisagista francês Ferdinand Bac, retomando o conceito de pátio-jardim (distinto do tradicional pátio central), assim como a adaptação de alguns pormenores de ornamentação como seja o vigamento de madeira com acabamento rústico, a telha dourada, as pérgolas e cancelas, sempre utilizando o seu cunho pessoal através da sua sensibilidade e simplicidade. Foi nesta fase inicial da obra de Barragán que surgiram os arquétipos espaciais, subjacentes no seu traço, redescobrimo-se assim: pátios, lagos, paredes, cenários, escadas, plataformas.

O terraço aparece como elemento característico da arquitectura tradicional local. A cobertura começou a ser tratada como mais um espaço de importância igual à dos restantes. A influência de Le Corbusier é evidente. Os terraços são empregues como espaço utilizável e os níveis intermédios aparecem como solução espacial na organização do projecto. Embora este período tenha sido parcialmente ecléctico nota-se já a sua simplicidade no tratamento dos espaços. De facto, o volume e o espaço eram primordiais, passando a ornamentação para segundo plano. Os volumes são surpreendentes e as fachadas maioritariamente assimétricas, embora equilibradas, explorando o efeito plástico e espacial das partes, iniciando a utilização das diferentes texturas que se podem criar com argamassa. Como exemplo de casas deste período temos: a Casa Gonzalez Luna, a do advogado Gustavo R. Cristo, a de Carmen

Orozco, a do Dr. Medina, a de Ildefonso Franco e Harper Garibi. Nestas casas começaram já a notar-se, no recorte dos seus volumes, as fortes influências da dramática pintura de Orozco. Deste modo, a afirmação da arquitectura que lhe era familiar permitiu a utilização de ideias, materiais, técnicas e formas por empréstimo, que foram depois usadas de modo inteiramente individual. Como ponto de partida Barragán utilizou elementos essenciais da arquitectura mediterrânica actualizando-os. Depois de dominar esta linguagem deslocou-se para formas do racionalismo europeu, tomando por empréstimo os seus grandes efeitos escultóricos.



Figura 1. Um dos pátios que conformam a cobertura da Casa Barragán na Calle Francisco Ramírez nº 14, Cidade do México (1947-48). Exemplo de utilização de pátio enclausurado onde o céu adquire a conotação de elemento arquitectónico. (domínio público, em <http://www.casaluisbarragan.org>, acedida pela última vez em 08/08/2011).

Finalmente, regressou ao básico e modificou o seu trabalho de um modo ainda mais radical. Este foi um processo gradual através do qual várias fontes foram tomadas como empréstimo: arquitectura popular, racionalismo e o neo-plasticismo (sobretudo chamado para os arranjos espaciais e na utilização de cores contrastantes). As influências e postulados de Le Corbusier manifestaram-se inicialmente nos blocos de apartamentos, plenos de uma linguagem racionalista que Barragán conciliava com as suas afinidades estéticas. Luís Barragán incorporou com habilidade desigual as

diversas influências do racionalismo europeu e conseqüentemente as influências dos mestres modernos. Barragán começou a utilizar as paredes planas, o vigamento saliente e as plataformas partindo do interior para o exterior. Nesta fase da sua obra as açoteias começaram a ser utilizadas como mais uma habitação e, à medida que a sua arquitectura evoluiu, vão-se fechando cada vez mais à rua e abrindo-se unicamente ao céu. Este foi outro dos elementos arquitectónicos conseguido por Barragán: a criação de uma fachada com o céu, tornando-o em elementos da composição (Figura 1). As obras de Barragán recolhem a essência da arquitectura popular mexicana, que é por sua vez uma arquitectura de recintos. Os muros convertem-se em elementos a partir do qual se conformam os espaços da sua arquitectura. Isto é, Luís Barragán foi capaz de reinterpretar os espaços tradicionais, tirando o melhor partido dos materiais de construção (como madeiras, telhas, arcos) e dos materiais naturais (como pedras, água, vegetação). Os materiais e tecnologias utilizadas são os mais económicos e os mais difundidos na região com grande recorrência à mão-de-obra. As preferências vão para os tijolos ou alvenaria reforçada, o que não descarta a utilização de outros materiais segundo a disponibilidade existente no lugar. Deste modo, surgem muros autoportantes que acentuam o efeito de “massa”, existindo o domínio do estático sobre o dinâmico na obra de Barragán. A emoção desta linguagem arquitectónica advém sobretudo da variedade espacial assim como do trabalho da luz e da cor. De facto, toda a inovação resulta de recombinações inéditas dos elementos pré-existentes uma vez que esta arquitectura é aliada à tradição como já foi referido anteriormente. Os costumes em si não constituem ideias abstractas nem universais. Trata-se antes de conceitos tão importantes como a privacidade familiar expressa através do recurso a muros e pátios, a presença da natureza própria de povos com origens rurais recentes, a participação activa do habitante que vai desde o “crescimento progressivo” até à diferenciação pela cor. Esta arquitectura caracteriza-se pelo seu contextualismo em relação ao natural e ao urbano mas acima de tudo por criar lugares. Nos aspectos formais surgem recombinações de elementos plásticos universais (como o racionalismo ou o neoplasticismo) com costumes e usos locais e algo tão simplesmente básico como a necessidade de privacidade. A expressividade da obra de Barragán baseia-se na nítida exposição dos materiais à vista ou no uso da cor, nos efeitos da luz sobre as texturas e suas alterações (Figura 2).

Na Casa Barragán encontram-se temas do neoplasticismo, assim como a sua convergência com algumas expressões de Mies e demonstra igualmente o seu conhecimento da obra de Corbusier. Obras como as unidades residenciais que projectou a partir dos anos 40, várias habitações unifamiliares na cidade do México e a

capela das Capuchinhas, são exemplos da intenção de Barragán de combinar o vocabulário do movimento moderno com paredes de cores vivas, próprios da arte popular mexicana. As obras de Barragán por vezes assemelham-se a uma reconstrução mental da arquitectura popular, tal como algumas das pinturas dos mestres mexicanos são elaboradas a partir do México rural.



Figura 2. Pátio da Casa Barragán na Calle Francisco Ramírez nº 14, Cidade do México (1947-48) com apropriações neoplasticistas e onde a cor ganha protagonismo (domínio público, em <http://www.casaluisbarragan.org>, acedida pela última vez em 08/08/2011).

Destacam-se de igual modo duas personagens que exerceram um fascínio sobre Barragán: Ferdinand Bac (autor dos livros "Jardins Enchantés" e "Les Colombières") durante os anos 20 e Mathias Goeritz por volta dos anos 50. Se para algumas obras de arquitectura de vanguarda europeia se usam as pinturas de Mondrian, Malevitch ou Lisitskij, para traçar um paralelismo com ela, na arquitectura de Barragán recorreu-se a Rivera, Orozco ou Rodríguez Lozano. A arquitectura popular vista por estes artistas encontra um profundo paralelismo com a obra de Barragán. A Casa Prieto ou a Casa Gilardi assemelham-se à "paisagem com figuras" de Rivera, o pátio da Casa Gilardi assemelha-se ao "Maguey" de Orozco. Porém, Barragán também se encontra intimamente relacionado com o cromatismo de Josef Albers.



Figura 3. Pátio da Casa Barragán na Calle Francisco Ramírez nº 14, Cidade do México (1947-48) onde se podem encontrar reminiscências dos escritos de Ferdinand Bac (domínio público, em <http://www.casaluisbarragan.org>, acedida pela última vez em 08/08/2011).

Barragán constrói com o cheio e o vazio que se interligam. Constrói colocando algo ou suprimindo algo, tal como os sons e os silêncios, formam o canto, por acção ou abstracção, por presença ou por ausência. Deste modo, como refere Borja Carreras Moysi, a arquitectura de Barragán, como boa arquitectura, comunica antes de ser compreendida. (Bênard-Guedes, 1995).

A forma arquitectónica deve ser determinada pelo seu conteúdo pois de outro modo fica desprovida de sentido. O conteúdo que inspira e que traça a sua forma é o produto exclusivo do espírito criativo do arquitecto assim como do espírito local (mesmo quando por vezes o arquitecto não tem consciência disso). A identidade dos Homens pressupõe a identificação com um lugar e o sentimento de pertença e orientação nele. O conteúdo é a própria existência. Devemos ser capazes de receber conteúdos novos sem perder a essência. Estes novos conteúdos correspondem ao “espírito da época” que interage permanentemente com o “espírito do lugar” e é isso que acontece na arquitectura de Barragán. A relação com a natureza é também peculiar (Figura 4).



Figura 4. Jardim da Casa Barragán na Calle Francisco Ramírez nº 14, Cidade do México, 1947-48. (domínio público, em <http://www.casaluisbarragan.org>, acedida pela última vez em 08/08/2011).

Não se trata de converter em paisagem os espaços residuais entre os edifícios. A natureza é parte da unidade arquitectónica. Deste modo, uma habitação unifamiliar não é um mero objecto inserido num terreno, ela “é” o seu local. De igual modo, o arquitecto deve realçar as características naturais como a textura da rocha; o ruído da água, as variações da luz. O controlo do clima realiza-se por meios simples: utilizam-se as paredes e muros com poucas aberturas ou com espaços intermédios onde flui água, existe vegetação ou simplesmente um pátio cujo tecto é o céu (Figura 5). Também a natureza é importante e marcante na obra de Barragán pois surge entre a natureza e a obra arquitectónica um diálogo poético entre formas minimalistas e a vegetação, a água e o céu, procurando, no fundo, a harmonia entre as pessoas, as construções e a natureza.

Barragán adquiriu terrenos em bruto, na esperança de realizar o seu magnífico arranjo urbanístico do Pedregal de San Angel. O local encontrava-se a sul da Cidade do México e constituía-se num campo de lava no flanco do vulcão El Xitle. Inicialmente o terreno fora considerado inutilizável e constituía uma barreira natural que definia os limites da cidade nessa direcção. No entanto, na urbanização do Pedregal foram utilizados os múltiplos aspectos plásticos e funcionais da época. Barragán desenhou

jardins-modelo impregnados com a poesia do local, tentando convencer a população a experimentar um novo tipo de vida neste local. O projecto respeitava as formações rochosas, a vegetação e acrescentava pequenos muros, fontes e alguns elementos escultóricos. Do projecto de Barragán apenas se construiu a entrada do recinto, em jardim, uma praça e algumas casas. Neste projecto colaboraram o pintor Naif Chucho Reyes, o escultor Mathias Goeritz e o arquitecto alemão Max Cetto que teve contacto com Gropius e com a Bauhaus, tendo tomado parte nos CIAM. Barragán usou o recurso moderno da abstracção para condensar na sua obra formas e imagens da arquitectura mexicana colonial e popular, assim como da herança mediterrânica e dos espaços e jardins de tradição islâmica.



Figura 5. Pátio com espelho de água na Casa Barragán na Calle Francisco Ramírez nº 14, Cidade do México, 1947-48 (domínio público, em <http://www.casaluisbarragan.org>, acedida pela última vez em 08/08/2011).

Barragán utiliza os jardins na transição dos espaços interiores para os exteriores, criando delimitações surpreendentes. Barragán trabalhava através da emoção, sendo os sentimentos o elemento principal no desenvolvimento do seu trabalho: o interior e o exterior são ambientes permeáveis ao sentir e ao pensar. A luz em jorros, reflectida lateralmente, indirecta, filtrada ou a própria sombra criava efeitos que alteravam o estado de espírito do ambiente e as paredes protegiam, fornecendo calma e segurança contra o desconhecido. O uso de espelhos de água, piscinas e fontes, pôr

exemplo, é uma interpretação pessoal da água como elemento projectual. Barragán foi inspirado pelas fontes mouriscas que eram utilizadas como espelhos, notas visuais ou mesmo elementos musicais como denotam os seus próprios jardins e edifícios.

No seu discurso de aceitação do prémio Pritzker Barragán declara: “A minha obra é autobiográfica. No meu trabalho estão subjacentes as recordações do rancho do meu pai onde passei os anos da infância e da adolescência. Na minha obra sempre tentei transpor para o mundo contemporâneo a magia dessas recordações tão cheias de nostalgia. Para mim sempre foi motivo de inspiração as lições entranhadas na arquitectura popular da província do México: as suas paredes branqueadas com cal, o colorido das suas ruas e a humilde imponência das suas praças rodeadas de portais sombreados. E como existe um vínculo profundo entre esta tradição e as dos povos do Norte de África e de Marrocos, também estes marcaram o meu trabalho. Sendo católico, visitei com reverência e com frequência os conventos monumentais que herdamos da cultura e religiosidade dos nossos avós, dos antepassados colonizadores. Nunca deixei de comover-me com o sentimento de bem-estar e paz que se apoderam do meu espírito ao recorrer àqueles claustros desabitados, celas e solitários pátios. Como quis que esses sentimentos e essa experiência deixassem marcas na minha obra fi-lo através da Capela das Monjas Capuchinhas Sacramentárias em Tlalpan, Cidade do México.” (RISPA, 1996: 206) e ainda salienta que “A nostalgia é a consciência do passado, mas elevada a potência poética, e como para o artista o seu passado pessoal é a fonte de onde provêm as suas possibilidades criadoras, a nostalgia é o caminho para que esse passado renda os frutos que vão amadurecendo. O arquitecto não deve negar as revelações nostálgicas porque somente com elas é verdadeiramente capaz de encher com beleza o vazio que aparece em todas as obras arquitectónicas uma vez que já se deu resposta às existências utilitárias do programa. (...) Temos trabalhado e continuaremos a trabalhar animados pela fé na verdade estética dessa ideologia e com a esperança de que nosso trabalho, dentro dos seus modestos limites, coopere na grande tarefa de dignificar a vida humana pelos caminhos da beleza e contribua na criação de uma barreira contra a vaga de desumanização e vulgaridade.” (RISPA, 1996: 206).

Cor e luz, elementos marcantes da arquitectura de Barragán

De facto, a cor é uma característica que está patente em toda a obra de Luis Barragán: é aplicada sobre as superfícies dos muros e das paredes, evoca

directamente uma das componentes mais sugestivas da arquitectura popular mexicana. As cores empregues são apropriações das cores da paleta popular que polvilha as cidades do México: rosas, carmins, vermelhos, lilases. Do mesmo modo que a disposição e conformação dos muros e paredes obedecem a um princípio, no emprego da cor ocorre algo de semelhante, levantando a premissa de que nem tudo é deixado à sorte. A cor emprega-se sobre grandes superfícies e dispõe-se sobre elementos claramente diferenciados, as arestas, os ressaltos, o tecto ou o chão. Note-se que todo o pano de parede ou muro é apropriado pelo pigmento de forma idêntica não existindo deste modo manchas de cor. Barragán refere que “A cor serve para alargar ou diminuir um espaço, mas também consegue acrescentar um toque de magia, precioso em qualquer local. Geralmente defino a cor quando o espaço está já construído. Nessa altura, visito frequentemente o local a diferentes horas do dia, e começo a “imaginar a cor”, a criar as cores, mesmo as mais loucas e incríveis. Debruço-me então sobre os livros de pintura, sobre a obra dos surrealistas, especialmente Chirico, Balbus, Margritte, Delvaux e Jesús Reyes Ferreira. Vejo e revejo as páginas, observo as imagens e as pintura e, de repente, identifico uma cor que tinha imaginado (...)” (Bènard-Guedes, 1995) A escolha da cor é um processo complexo, que exige uma certa subtilidade no seu uso. Este é um processo interessante para a escolha da cor nos edifícios, com uma certa ideologia que liga o objecto a uma época, a um grupo de pintores e ao próprio sítio.

Porém ao longo da sua vida Barragán utiliza diversas paletas de cor nas suas obras (Figura 6). Deste modo, nas primeiras obras predomina a cor branca, iniciando a utilização da própria cor tradicional mexicana em certos pormenores como remates, tectos e telhas sendo utilizados pigmentos como o dourado, o vermelho, a cor de café que se assumem como uma nostalgia da sua infância. Porém, nos finais dos anos 40, a sua paleta de cores, até então limitada ao vermelho, ao azul e ao branco, rapidamente se vê enriquecida com vibrantes matizes de amarelos, rosas, fúchsia, escarlates e púrpuras (próprios das festas e trajes tradicionais mexicanos, com uma influência directa de “Chucho” Reyes).

Como refere Borja Carreras Moysi (RISPA, 1996) a cor utilizada na obra de Barragán é uma cor mutável em função do seu estado de espírito, uma metáfora dos seus estados de alma. Jamais usa o verde (pois para isso existem as plantas) mas o branco, laranja, azul, rosa, vermelho e negro (para ocultar o fundo dos lagos), isto é, usa as cores como luz e memória das paisagens por onde viajou. Luís Barragán utiliza a cor arquitectonicamente, na maior parte dos casos para sublinhar a expressão dos seus espaços. Subordina a cor ao espaço que conjugado com a geometria, luz e

escala criando deste modo uma verdadeira poesia harmónica. Texturas monocromáticas saturadas constituem paletas minimalistas que provocam assombro e êxtase. A força plástica, nalguns casos escultórica, induzida em tais corpos e superfícies interpelam o nosso andamento e o nosso olhar requisitando-nos para uma liturgia da cor em contexto místico e de suspensão. (Bênard-Guedes, 1995).



Figura 6. Entrada-corredor da Casa Barragán na Calle Francisco Ramírez nº 14, Cidade do México (1947-48). Exemplo de utilização da policromia e dos materiais na obra de Barragán (domínio público, em <http://www.casaluisbarragan.org>, acedida pela última vez em 08/08/2011).

Barragán compõe seus espaços mediante a iluminação natural. Usa a luz para realçar e valorizar a geometria de seus espaços. Deste modo, a luz actua sobre a forma arquitectónica moldando-a, constitui um elemento de importância primordial que manifesta a sua virtualidade configuradora das formas: sem a luz não é possível valorizar as massas, os espaços ou as superfícies, pois sem ela ficam inanimados. A intensidade da luz pode chegar a modificar radicalmente o carácter da arquitectura. Onde existe luz, o espaço arquitectónico fica configurado, faz-se luz porque a textura encontra a sua própria expressão, a resposta ao clamor do seu próprio material que ansiava converter-se em forma, o significado e o seu valor simbólico manifestam-se na unidade do facto arquitectónico.



Figura 7. Quarto na Casa Barragán, Calle Francisco Ramírez nº 14, Cidade do México (1947-48). A arquitectura de Barragán foi em muito perscrutora dos espaços arquitectónicos concebidos pelo Minimalismo (domínio público, em <http://www.casaluisbarragan.org>, acedida pela última vez em 08/08/2011).

A capela da Capuchinhas Sacramentarias do Puríssimo Coração de Maria, é a obra que culmina a sua trajectória e onde se fundem todas as suas ideias, influências e sentimentos. A obra consistia na reforma e ampliação do convento, e Barragán apresenta um desenho irregular, totalmente assimétrico, em que introduz um elemento novo no seu vocabulário formal: um elemento em ângulo agudo (a diagonal da luz). O arquitecto cria uma variedade de espaços com aspectos e funções diferenciados em que a simplicidade e os materiais são uma resposta ao carácter de clausura da ordem religiosa. No interior da capela, os materiais austeros e as formas adquirem tonalidades ricas, graças ao uso da cor e dos efeitos de luz natural. Desta forma, os pontos de luz ocultos, as cores quentes e texturadas, o dourado e as proporções sóbrias, evocam o sagrado. A luz não só modela o espaço como também impõe relações vitais, isto é, direcções, tensões e ritmos. A luz permite converter o espaço num campo de forças, que manifesta não só as suas massas como também a sua energia. Deste modo a luz não é somente um agente da claridade servindo para iluminar as formas: é capaz de forjar um contínuo espacial, de expor e clarificar um volume de modo a expandir a sua objectividade.

Segundo Borja Carreras Moysi, Barragán é reconhecido como um dos arquitectos da luz e do silêncio. A obra de Barragán é em parte considerada como uma “maturação” da arquitectura tradicional mexicana inspirada pela sua cultura popular mas também se reconhece na sua obra a influência do minimalismo americano. Barragán poderá ser inserido no minimalismo norte-americano, não como fazendo parte integrante deste movimento, mas sim como inspirador de grandes mestres plásticos como Donald Judd ou Carl André (Figura 7). A sua arquitectura foi sem dúvida emocional: é muito importante para a humanidade que a arquitectura comova pela sua beleza. (Bènard-Guedes, 1995).



Figura 8. Pátio da Casa Barragán na Calle Francisco Ramírez nº 14, Cidade do México (1947-48). Exemplo de utilização de pátio enclausurado onde o céu adquire a conotação de elemento arquitectónico assim como a própria vegetação (domínio público, em <http://www.casaluisbarragan.org>, acedida pela última vez em 08/08/2011).

O próprio Barragán ao receber o prémio Pritzker foi muito eloquente no seu discurso, fazendo referência às fontes de inspiração da sua obra: a religião, a beleza, o silêncio e a intimidade. Deste modo, consciencializando as características expressivas da obra de Barragán pode-se assinalar a serenidade como a mais destacável: seus espaços irradiam paz (Figura 8).

Outra das grandes lições de Luís Barragán foi a de demonstrar que a arquitectura

deriva da interpretação de três sistemas: em primeiro lugar o da criação, em segundo lugar o da cidade e em terceiro lugar o do edifício, formulando assim o seu “super-ecossistema”, um acordo entre a natureza, a comunidade humana e o individualismo.

O objecto construído não deve dominar mas sim acompanhar sabiamente a atmosfera da paisagem, do sítio, que existia antes e existirá depois da obra. É uma ideia de comunicação com a natureza, rara e por vezes alheia à prática habitual dos arquitectos contemporâneos cujas arquitecturas funcionam como objectos que se assumem como monumentos em si mesmos.

Apropriações e influência na arquitectura contemporânea

Após a exposição de Luís Barragán no MOMA em 1976 e da atribuição do Prémio Pritzker em 1980 a sua figura alcançou proporções míticas, os volumes simples, as cores intensas, a textura dos seus muros e paredes constituem a imagem mais reconhecível e imitada da arquitectura mexicana.

Na arquitectura contemporânea surgem não só influências como também a directa apropriação (sobretudo da arquitectura elaborada na fase madura) da obra de Luís Barragán. Surgem inúmeras referências, como é o caso de Eduardo Souto de Moura no que respeita aos seus projectos de habitação unifamiliar, ou ainda Tadao Ando no que respeita a equipamentos litúrgicos.

No entanto foi um discípulo de José Villagrán García, Ricardo Legorreta quem recolheu o testemunho de Barragán. Deste modo, a partir da Arquitectura de Barragán, Legorreta elaborou um rico conjunto de componentes tipológicos que estão presentes em quase todos os seus projectos e nos quais se incluem os vestíbulos com duplo pé-direito flanqueados por pilares planos regularmente espaçados, os muretes horizontais atrás dos quais se situam peças verticais com tantos outros exemplos tipificáveis (Martins e Sampayo, 1996).

A influência de Barragán surge através de elementos simples como a grelha do claustro das Capuchinhas Sacramentárias, em Tlalpan, Cidade do México (1952-55) que foi apropriada por Tadao Ando no Festival Shopping Complex, em Okinawa (1980-83) e assimilada juntamente com os painéis deslizantes e amovíveis da arquitectura tradicional japonesa, ou por Legorreta no Centro Financeiro Benamex em Monterrey (1982) ou por Souto de Moura no pátio da Casa da Quinta do Lago (1984-89), apesar de esta casa ser assumidamente uma homenagem a Le Corbusier.

Este cuidado com a luz, por influência de Barragán, pode ser observado na obra de Tadao Ando, no corredor da Casa Koshino (1971-81) e ainda com mais acentuação no anexo da Casa Soseikan-Yamagushi (1981-82), como reinterpretação dos rasgos verticais do corredor da Casa Gilardi (1976) uma das últimas obras de Barragán.

Tadao Ando foi capaz de apropriar não só elementos da gramática arquitectónica de Barragán (fontes, espelhos de água, relação com a natureza, paredes autoportantes e monumentais pórticos autoportantes) como também o cuidadoso tratamento da luz. Tal como o próprio Tadao Ando (2001) refere, Barragán com as suas firmes raízes nos elementos naturais do México, deu vida a uma luz sensual e apaixonada, plena de tonalidades e cores até então desconhecidas transcendendo os seus confins e criando uma nova luz.

Os pátios de Barragán encontram reminiscências nas Casas-pátio de Matosinhos (1993) de Eduardo Souto de Moura, apesar do seu cunho miesiano, assim como no pátio fechado aberto para o céu na cobertura da Casa da Arrábida, igualmente da autoria de Souto de Moura. Também os pátios de Barragán são apropriados por Tadao Ando em inúmeras das suas obras, das quais se destacam a Casa Kidosaki (1982-85), a Casa Ito (1988-89), a Casa Lee (1991-92), onde se encontram as mesmas preocupações de Barragán no que respeita à integração de elementos naturais, utilizando para esse efeito a natureza em comunhão com o pátio na sua arquitectura doméstica.

Um elemento que serve de marca distintiva da arquitectura de Luis Barragán é a janela da Casa Barragán (Figura 9) que por sua vez corresponde à apropriação e materialização arquitectónica da obra de Josef Albers intitulada “Cruz branca” (1937). Esta janela serve de elemento filtrante da natureza, existente nos jardins ou pátios anexos, mas que no entanto permite o prolongamento da casa para o exterior e do exterior para o interior da mesma. Esta solução é, deste modo, uma das mais características e marcantes da obra de Barragán pois não se limita à Casa Barragán (1947-48) ou à Casa Galvez (1955). No caso da Casa Barragán, esta cruz materializada no caixilho é o elemento que permite a interpenetração da natureza naquela sala e vice-versa. Também esta “cruz” encontrará eco nas obras de Tadao Ando como é o caso das janelas colaterais da Capela no Monte Rokko (1985), em Kobe, e da Igreja da Luz (1987-88) igualmente no Japão. Ambas janelas possuem o característico elemento cruciforme que filtra a natureza exterior e a absorve como parte integrante da arquitectura. Porém, salienta-se a cruz existente no altar da Igreja da Luz, de Tadao Ando, pois esta representa a antítese da “cruz” conformada pela

delicada caixilharia da Casa Barragán. De facto, Tadao Ando utiliza o vazio originado pelos rasgos nas paredes de betão para conformar a cruz do altar permitindo a sua materialização apenas com a luminosidade do exterior que é filtrada por um delicado painel de vidro cuja existência praticamente se ignora. Também nesta igreja surge uma superfície autoportante que rasga a espacialidade desta arquitectura um pouco à semelhança do que se passa no Convento das Capuchinhas. A entrada de luz lateral, criada por Barragán e possuindo vitrais da autoria de Mathias Goeritz, permite a incidência da luz sobre a cruz do altar do mesmo modo que um rasgo similar permite a incidência de luz sobre a cruz da Igreja de Tadao Ando em Tarumi (1991-92) no Japão.



Figura 9. Janela da Casa Barragán, na Calle Francisco Ramírez nº 14, Cidade do México (1947-48). Janela que corresponde à materialização da obra de Josef Albers intitulada “Cruz Branca” e que serve de imagem de marca da obra de Luis Barragán (domínio público, em <http://www.casaluisbarragan.org>, acedida pela última vez em 08/08/2011).

Barragán trabalhou com afincamento as potencialidades das estruturas autoportantes, os grandes painéis e pórticos que modelam a realidade exterior em conjunto com a utilização de água como mais um elemento. Se numa primeira fase a água era trabalhada como um espelho, uma superfície plana, mais tarde Barragán dota-a de movimento e a água cai, flui, jorra e enche mudando completamente a sua percepção

(Martins e Sampayo, 1996). A ideia de uma arquitectura “geográfica” cheia de sugestões naturais do sítio esteve sempre presente em Barragán. Isto sucede na Fonte dos Amantes (1964) ou na Cuadra San Cristobal (1967-68) e mais uma vez pode-se concluir que a obra de Josef Albers serviu de inspiração, para este jogo de cheios e vazios de gigantescas dimensões, se se comparar estas soluções com a obra plástica “A Mitla” (1940).



Figura 10. Escada da Casa Barragán, Calle Francisco Ramírez nº 14, Cidade do México (1947-48). A arquitectura de Barragán encontra apropriações e ecos em inúmeras arquitecturas contemporâneas. Encontra-se a mesma expressão na escada de madeira da residência de Barragán e na escada de madeira da residência do arquitecto minimalista inglês John Pawson (domínio público, em <http://www.casaluisbarragan.org>, acedida pela última vez em 08/08/2011).

Por sua vez, as estruturas monolíticas e autoportantes utilizadas por Barragán, em conjunto com espelhos de água, são igualmente apropriadas e reinterpretadas por arquitectos contemporâneos como Tadao Ando no Museu das Crianças. Também John Pawson e Cláudio Silvestrin procuraram referências nas estruturas monolíticas, nos rasgos e no espelho de água da Cuadra de San Cristóbal (1967-68) e no Bebedouro do Parque Las Arboledas (1959-62) da autoria de Barragán, para a Casa Neuendorf em Maiorca, Espanha (1989-90). Curiosamente a escada de madeira da Casa Barragán, em Tacubaya, Cidade do México, e que foi residência de Barragán,

encontra ecos na escada de madeira da Casa Pawson, em Londres, no Reino Unido, actual residência do arquitecto minimalista inglês John Pawson (Figura 10).

Conclusão

A arquitectura de Barragán assume um estatuto monumental. Profundamente enraizada em valores populares e com uma popularidade que se pode identificar com os mesmos, as soluções adquirem uma relevância que ultrapassa o seu próprio tempo. Luís Barragán é um manipulador de elementos, como a água e a luz, por excelência. É capaz de harmonizar os grandes muros com a simplicidade dos jardins, a pedra com a vegetação. Esta simbiose entre o homem e a natureza, que encontra a sua melhor expressão nas costas do mediterrâneo é tanto mexicana como espanhola. Barragán é um expoente da cultura, do equilíbrio entre natureza e arquitectura com os seus pátios, paredes, jardins, fontes e espaços. Barragán foi capaz de identificar e de absorver o que valia a pena aprender da arquitectura estrangeira e incorporá-lo no seu modo de expressão de modo próprio ao clima, assim como ao estilo de vida e sensibilidade mexicanos.

Barragán insistia que para criar era necessário descobrir, observar e actualizar o que se julgava valioso. Este era o caminho, o único caminho, segundo o qual Barragán trabalhava. De igual modo, demonstrou que arquitectura de elevada qualidade não necessita de um grande gesto para ser bem conseguida. O seu trabalho exprime confiança na arte de projectar acima de recursos ou tecnologias de ponta. Afirma que a arquitectura não tem de seguir tendências para ser importante e valorizada. Existe ainda o seu profundo conhecimento de que a simplicidade e humildade no emprego de recursos e materiais têm um papel genuíno na criação de uma arquitectura com a qual uma sociedade como um todo se identifica. Uma das mais significativas contribuições Luis Barragán foi o modo como a sua arquitectura permitiu a um país, o México, ser reconhecido e reconhecer-se. A obra de Luís Barragán é pois caso exemplar da encruzilhada que o Movimento Moderno representou na história da Arquitectura. Com base no que foi apresentado ao longo deste artigo mostrou-se como Luís Barragán se tornou símbolo da arquitectura e identidade nacional mexicana, servindo paralelamente de impulso legitimador não só de inúmeras obras como também ideais arquitectónicos que revestem a contemporaneidade.

Bibliografia

- ALDRETE-HAAS, José António, 2001 – “La cruz en el laberinto o las enseñanzas de Luis Barragán” in *Luis Barragán, la revolución callada*. Ed. Frederica Zanco. Milán: Skira Editore.
- ANDO, Tadao, 2001 – “A Luis Barragán” in *Luis Barragán, la revolución callada*. Milán: Skira Editore.
- BÈNARD-GUEDES, Gonçalo (ed.), 1995 – *Luis Barragán 1902-1988*. Lisboa: Fundação das Descobertas. Centro Cultural de Belém.
- CO, Francesco dal, 1995 – *Tadao Ando. Complete Works*. London: Phaidon Press.
- ESPOSITO, António e LEONI, Giovanni, 2003 – *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FRAMPTON, Keneth, 2001 – “A propósito de Barragán. Formación, crítica, influencia” in *Luis Barragán, la revolución callada*. Milán: Skira Editore.
- INGERSOLL, Richard, 2001 – “A la sombra de Barragán” in *Luis Barragán, la revolución callada*. Milán: Skira Editore.
- MARTINS, Ana e SAMPAYO, Mafalda, 1996 – *O México de Luís Barragán* (trabalho de investigação inédito), FAUTL.
- MOLINA Y VEDIA, Juan e SCHERE, Rolando, 1994 – “Luis barragán. PARAISOS” – *CASAS 31*. Buenos Aires: Kliczkowski.
- PAULY, Danièle, 2002 – *Barragán. Space and shadow, walls and colour*. Basel: Birkhäuser Verlag AG.
- RISPA, Raúl (ed.), 1996 – *Barragán. The complete Works*. London: Thames and Hudson.
- TERRAGNI, Emilia, 2001 – “El arte en la Arquitectura” in *Luis Barragán, la revolución callada*. Milán: Skira Editore.

ANA MARIA TAVARES MARTINS. Docente do Mestrado Integrado em Arquitectura, Departamento de Engenharia Civil e Arquitectura, Universidade da Beira Interior (UBI), Covilhã, PORTUGAL. Licenciatura em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa (FAUTL), PORTUGAL, 1997. *Suficiencia investigadora* em ‘Rehabilitación Arquitectónica y Urbana’ pela Universidade de Sevilha (ETSA-US), ESPANHA, 2001. Doutorada pela Universidade de Sevilha (ETSA-US), ESPANHA, 2011. Investigadora integrada do CITAD / Centro de Investigação em Território, Arquitectura e Design, Lisboa, na linha de investigação em ‘Teoria, História e Pensamento Interdisciplinar Contemporâneo’. Investigadora colaboradora do CIDEHUS / Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades da Universidade de Évora, na linha de investigação GR 2 - Património, Cultura Material e Arqueologia no Sul da Europa e no Mediterrâneo. Colabora com o c-made / Centre of Materials and Building Technologies) da Universidade da Beira Interior.

ANA LÍDIA VIRTUDES. Professora auxiliar, Departamento de Engenharia Civil e Arquitetura, Universidade da Beira Interior (UBI), Covilhã, Portugal. Licenciatura em Planeamento Regional e Urbano, Universidade de Aveiro, Portugal, 1994. Mestrado em Planeamento Regional e Urbano (especialização de Planeamento Urbano), Universidade Técnica de Lisboa, Portugal, 1999. *Suficiencia investigadora* em Historia y Analisis de la Ciudad, Faculdade de Arquitetura, Universidade de Valladolid, Espanha, 2001. Pós-graduação em Species of Spaces: Cities and Landscapes across Disciplines, Universidade de Tallinn, Estonia, 2008. Doctor em Arquitetura, Universidade de Valladolid, Espanha, 2008. Doutor em Arquitetura, Universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugal, 2008. Pós-graduação em Direito do Ordenamento, Urbanismo e

Ana Maria Tavares Martins, Ana Lídia Virtudes e Mafalda Teixeira de Sampayo,
Arquitectura de Luis Barragán. Apropriação e influências na contemporaneidade.

Ambiente, Faculdade de Direito, Universidade de Coimbra, Portugal, 2012. Investigador integrado, Centro de Estudos Arnaldo Araújo/CEAA, Grupo de Investigação em Teoria, Crítica e História da Arquitectura, ESAP, Porto, Portugal. Investigador colaborador, C-MADE/Centre of Materials and Building Technologies, UBI, Covilhã, Portugal.

MAFALDA TEIXEIRA DE SAMPAYO. Docente do Mestrado Integrado em Arquitectura, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE/IUL), Escola de Tecnologias e Arquitectura - Departamento de Arquitectura e Urbanismo, Lisboa, PORTUGAL. Licenciatura em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, PORTUGAL, 1997. Mestre em Desenho Urbano, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE/IUL), Lisboa, PORTUGAL, 2002. Doutora em Arquitectura e Urbanismo, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE/IUL), PORTUGAL, 2012. Investigadora integrada do CIES-IUL/Centro de Investigação e Estudos em Sociologia do Instituto Universitário de Lisboa, PORTUGAL.

HIDROELÉCTRICA DO CÁVADO 1945-1964.

Uma ideia de paisagem na arquitectura de Januário Godinho

César Machado Moreira

Universidade Lusíada de Famalicão, Portugal

Abstract

Among many transformations that occur in the territory, some are provoked conscientiously and correspond to cultural and social acts, nominally public works, as there are the hydroelectric exploitations and the human settlements that follow them.

In the urban and territorial landscape developed for the five exploitations of HICA analysis, it's evident in the architecture the pragmatism of its conception and the Januário Godinho architecture sensibility "to the landscape rusticity".

As per the specific character of each of the pre settled programs for each place, the architect made the correlation with a distinct solution "in the perfect balance between the classicism and the modernity, industry and nature" where "it results the impression in the option of recognize the specific character of each one of the places, to delineate its preferences and actions".

First, through three options to read the landscape (the desired landscape, the practiced landscape and the materialized landscape), we explain the methodology we are using to understand the meaning of transformation operated by Januário Godinho architecture in the Cávado landscape recognizing the history of hydroelectric and using the debate around its location and the general lines of its development. Secondly, through a practical application, we use the first of exploitations made, the Venda Nova to exemplify this process of landscape construction in Cávado.

Os aproveitamentos hidroeléctricos sempre tiveram um impacto imediato e extraordinário na paisagem. No contexto português, a partir do início do século XX, estas infra-estruturas foram um dos principais agentes de transformação do território conduzindo à transformação e à construção de diversas paisagens.

Como é que os arquitectos participaram neste processo?

Fruto de uma política de base agrícola e do elogio de um modo de vida modesto e limitado aos bens mínimos, o Estado Novo manteve, até aos anos quarenta, uma política industrial indefinida (ROSAS e BRITO, 1998:65). Essa estratégia resultou numa gestão débil nas capacidades do aproveitamento hídrico do país e na criação tardia, relativamente a outros países europeus, de grandes centrais hidroeléctricas.

Apesar dos esforços de alguns dos grandes impulsionadores dos aproveitamentos hidráulicos, caso dos engenheiros Ezequiel Campos (1874-1965), Araújo Correia (1894-1978) ou Ferreira Dias (1900-1966), o essencial da produção, transporte e distribuição da energia eléctrica no território nacional, até ao final da primeira metade do século XX, era assegurado por pequenas concessionárias que geravam e abasteciam as principais cidades.



Figura 1. Inauguração da Central de Venda Nova, 1951 – Fotografia Alvão, Arquivo Fotográfico da EDP, Porto.

Com base na Lei da Electrificação Nacional de 1944, (Lei nº 2002 de 26/12/1944) onde se definiu com precisão a produção centralizada e a expansão da rede de transporte de energia (RODRIGUES e MENDES, 1999:318), iniciou-se o programa hidroeléctrico nacional com o aproveitamento dos grandes recursos hidrográficos do Zêzere, do Cávado e do Tejo. Também faziam parte do programa, mas ficaram para mais tarde, os aproveitamentos do Douro nacional e Douro internacional, os estudos da bacia hidrográfica do Mondego, assim como outros aproveitamentos de menor dimensão.

Pela sua importância na electrificação e consequente industrialização de Portugal, durante a década de cinquenta e seguintes, os aproveitamentos hidroeléctricos para produção e distribuição de energia eléctrica foram fortemente impulsionados pelo Estado, tornando-se num dos principais factores de propaganda do regime, ajudando a contrariar a imagem demasiado conservadora do Estado Novo.

Conjugando o conhecimento técnico da engenharia com a actividade transformadora da arquitectura, estas grandes infra-estruturas produziram alterações significativas na estrutura territorial do País, revelando uma capacidade modificadora do lugar. Nestas operações ter-se-á manifestado um entendimento específico dos elementos

fisiográficos e culturais do território.

Qual a natureza desse entendimento? E como é que esse entendimento actuou sobre a paisagem?



Figura 2. Local da barragem de Venda Nova vista de montante, 1947 – Fotografia Alvão, Arquivo Fotográfico da EDP, Porto.

Este pequeno ensaio não responde de imediato a estas questões mas, a partir da leitura dos aproveitamentos realizados pela empresa Hidroeléctrica do Cávado (HICA), entre os anos de 1945 e 1964, procura compreender o modo como os arquitectos enfrentaram a consideração do lugar, como o lugar afectou a concepção dos seus edifícios e de como estes, por sua vez, incidiram no lugar em que foram incorporados.

No nosso entendimento para se estudarem estas paisagens, é preciso ler e interpretar as formas e dinâmicas do território, a sua topografia, orientações e tensões visuais com a natureza do lugar, tensões que se prolongam na dimensão cultural do território habitado, para, através desse estudo da paisagem, compreendermos o projecto transformador e a organização do espaço que lhe é inerente. No caso da HICA a gestão hierárquica e autoritária do território, da bacia hidrográfica à casa individual, é uma componente radical desse processo de transformação que não podemos perder de vista.

Apesar do elevado número de profissionais que levou a cabo os projectos e a construção daqueles aproveitamentos, destacamos na investigação um protagonista o Arquitecto Januário Godinho, sobre o qual se centram as nossas atenções.



Figura 3. Estrada de acesso à central de Venda Nova, 1947 –
Fotografia Alvão, Arquivo Fotográfico da EDP, Porto.

Januário Godinho foi o arquitecto inicialmente escolhido pela HICA para, juntamente com os restantes técnicos das engenharias, realizar os planos e os projectos dos aglomerados habitacionais e equipamentos técnicos de apoio aos aproveitamentos hidroeléctricos. Sobre uma paisagem transformada pelas grandes barragens, durante dezanove anos, Januário Godinho concebeu nos diferentes escalões do rio Cávado, pequenos povoados urbanos para os operários e para os administradores do complexo, incluindo vários equipamentos básicos de funcionamento como escolas, igrejas, pousadas, habitações, mercados e zonas de lazer. Januário Godinho também projectou alguns dos edifícios industriais, nomeadamente as centrais de Venda Nova, Salamonde e Caniçada assim como os restantes equipamentos de apoio destas centrais.

As novas paisagens do Cávado, criadas por vontade do Estado e impostas pela técnica dos engenheiros, foram o espaço de actuação de um arquitecto “*sensível à rusticidade da paisagem*” (FRANÇA, 1991: 455). Januário Godinho concebeu os bairros de Venda Nova, de Salamonde, de Pisões e vários edifícios para as povoações da Caniçada e da Paradela, evidenciando “*o seu sentido dos sítios e dos acessos e um saudável empirismo que se traduz na escolha dos materiais, nas inflexões ou curvaturas dos espaços, nas relações dos vãos com a paisagem*” (PORTAS, 1987:136).

Estabelecem-se, neste ensaio, dois momentos que nos permitem guiar nas operações realizadas pela HICA naquele território e qual o papel que o arquitecto desempenhou nessas operações.

Num primeiro momento, através de três hipóteses para ler a paisagem, procuramos

explicar a metodologia que estamos a utilizar para compreender o sentido de transformação operado pela arquitectura de Januário Godinho na paisagem do Cávado, reconhecendo a história dos aproveitamentos e utilizando o debate em torno da sua localização e das linhas gerais do seu desenvolvimento.

Uma análise realizada com recurso não só às obras individuais, nos seus aspectos conceptuais e construtivos, mas também aos processos políticos e decisórios subjacentes, aos instrumentos financeiros e aos impactos económicos e sociais resultantes. Esclarece-se que não procuramos uma análise formal das obras, tendencialmente subjectiva, mas sim a reconstituição do processo que concebeu essas obras.

Num segundo momento, através de uma aplicação prática, utilizamos o primeiro dos aproveitamentos realizados, o de Venda Nova para exemplificar esse processo de construção da paisagem no Cávado.

O primeiro momento: Três hipóteses para ler a paisagem.

A investigação procura identificar em Januário Godinho uma forma de pensamento, de percepção de uma expressão humana informada por códigos culturais determinados, na qual a paisagem é entendida como interpretação, como um ponto de vista, uma forma de pensar e apreender o lugar. Para cumprir esse objectivo, não sendo a paisagem apenas uma descrição e explicação do território, é necessário que haja uma apreciação estética desse lugar, processo designado por Alain Roger de “*artialização*” (ROGER, 1997:16), ou seja, será necessário transformar o espaço visível através de uma apreciação estética positiva que envolva uma série de conhecimentos interdisciplinares, da arquitectura à arte, à geografia, à engenharia, à história, à sociologia ou à economia.

Interessa-nos entrar no processo de inserção da arquitectura de Januário Godinho, nos aproveitamentos Hidroeléctricos do Cávado, através da dialéctica entre ciência e paisagem, estudada como descodificador da construção territorial. Processo que gerou, nas centrais e nos bairros para operários, novas formas de apropriação da natureza modificando o sentido atribuído a um território.



Figura 4. Vista do Rio Cávado, 1946 – Fotografia Alvão, Arquivo Fotográfico da EDP, Porto.

Propomo-nos ler as obras realizadas pela HICA à luz de três ideais de paisagem que correspondem a três hipóteses da sua transformação: a *paisagem desejada*, pela ambição do Estado Novo em modernizar o País através da rede hidroeléctrica apoiada na HICA, a *paisagem praticada* e existente antes das intervenções e a *paisagem materializada* pelos arquitectos. Enunciamos estes três momentos como hipótese capaz de nos permitir penetrar nos critérios que guiaram a concepção dos projectos até à sua forma final.

O conceito de paisagem transforma-se consoante os seus significados, objectivos e subjectivos, a sua realidade ou representação, o material e o mental, o tempo e a cultura. Com efeito as ideias sobre a paisagem, assim como sobre a historia ou a tradição, modificam-se com o tempo de acordo com as transformações culturais operadas nas diferentes sociedades. “Não podemos formar uma ideia da paisagem excepto nos termos das suas relações temporais assim como espaciais,” (ANDRESEN, 1992:25) são as dinâmicas dos conteúdos que expressam as transformações e as tensões nas valorizações culturais da própria paisagem.

Estando o objecto deste trabalho circunscrito num espaço/ tempo determinado, para se desenhar os sentidos que a paisagem tomou, teremos que ter um entendimento da paisagem no contexto português realizado em três momentos distintos.

Para as duas primeiras, os da paisagem desejada e da paisagem praticada, identificando os principais discursos sobre essas paisagens realizadas nas décadas de quarenta a sessenta.

A partir de 1940, especialistas em várias áreas do conhecimento manifestaram, de

forma simultânea, o seu interesse em compreender os usos, culturas e modos de vida populares dos Portugueses, com grande incidência para o interior do país. Um interesse iniciado com o inquérito à habitação rural pelos engenheiros agrónomos do Instituto Superior Técnico (IST), e continuado mais tarde com o Inquérito à arquitectura popular e com as pesquisas dos antropólogos e dos etnólogos. Durante esses anos, mas de forma independente, desenvolveu-se um interesse no aprofundar das matérias relacionadas com os espaços rurais originando diferentes grupos de trabalho, liderados por Keil do Amaral (1910-1975) na Arquitectura, Orlando Ribeiro (1911-1997) na Geografia, Jorge Dias (1907-1973) na Etnografia e Lindley Cintra (1925-1991) na Linguística, com o propósito de estudarem a diversidade cultural e paisagística de Portugal e de encontrarem características comuns.

Estes trabalhos, não foram realizados de forma concertada, mas possibilitaram uma abordagem ao interior do país, às suas gentes e às suas construções, através da qual é hoje possível perceber-se uma forte relação entre as diferentes disciplinas. Com processos de recolha semelhantes, para descrever e interpretar o popular, as diferentes áreas aproximaram-se da ruralidade da paisagem portuguesa, permitindo-nos, através da análise das suas conclusões compreendermos melhor as regiões interiores do Norte de Portugal, a sua cultura e, em particular, a arquitectura praticada.

Na terceira hipótese, a da paisagem materializada pretende-se entender e interpretar a arquitectura e as paisagens realizadas, os seus significados na cultura do território português, abrindo um novo diálogo que permita estabelecer novos vínculos e aproximações ao património industrial. Isso será possível através de uma visão que reclame os seus valores históricos, culturais e estéticos e revele as qualidades que fazem a paisagem e a sua arquitectura serem detentoras de uma identidade própria. Essa paisagem e a sua arquitectura deram origem a lugares hoje abandonados, onde, *“...esse tempo de fervilhar construtivo, com dezenas de engenheiros e capatazes, com milhares de operários e famílias, iria dar lugar a este tempo de ficção científica em que o extraordinário aparato técnico da barragem funciona automaticamente, comandado à distancia...”* (TAVARES, 2000:140).

O Segundo momento: Uma aplicação prática - O aproveitamento de Venda Nova.

O território em análise neste trabalho é a bacia hidrográfica do Cávado nas suas

dimensões físicas e sociais. A implantação das barragens é naturalmente condicionada pelas características hidrográficas e geomorfológicas que, por sua vez, resultam de contrastes naturais como o relevo, o clima ou a geologia. Os estudos que deram origem à HICA resultaram de um plano territorial que dividia o país em três principais áreas produtoras de energia: o Norte com os rios Cávado, Douro, Paiva e Lima, o Centro com os rios Tejo, Zêzere, Ocreza e Mondego e o Sul com o rio Guadiana.

As centrais hidroeléctricas realizadas pela HICA, dispostas pelos vales do Cávado e afluentes, localizam-se no Noroeste de Portugal, na região geográfica do Norte Atlântico (RIBEIRO, 1991:145), na província do Entre-Douro-e-Minho. Uma região caracterizada por relevos vigorosos e de topos aplanados a 1300 e 1400 metros, correspondentes às Serras da Peneda, Soajo, Amarela e Gerês, entre as quais surgem, por entre vales de fractura e vertentes jovens, os rios Minho, Lima, Cávado, Homem e Ave (BRITO, 1994:49).

O Rio Cávado, é um dos quatro rios que possuem um percurso inteiramente português, nasce na serra do Larouco, a uma altitude de 1527 metros, e corre na direcção nordeste/sudoeste indo desaguar, após 129 Km, no Oceano Atlântico, em Esposende. A sua bacia hidrográfica cobre uma área de 1589 Km² e é bordada pelas Serras do Larouco, Gerês, Barroso e Cabreira. O Cávado, no seu curso superior as cotas ultrapassam frequentemente os 700 metros. Vai descendo gradualmente até aos 400 metros de altitude, cota que atinge a cerca de 100Km da foz, onde corre já em vale encaixado, e daí até cerca de 44 Km da foz, onde então corre em vale aberto e abaixo dos 50m de altitude integrado na planície aluvionar. O seu perfil, estreito e acidentado, sulcado por cursos de água, ostenta importantes rupturas de declive e vales de fractura (JACINTO, 2004: 801). As suas quedas elevadas numa zona de grande pluviosidade ofereceram a possibilidade de criação de albufeiras com capacidade hidrográfica conveniente e em circunstâncias favoráveis para apresentar caudais de estiagem elevados. Essa morfologia criou condições únicas para a realização de um sistema hidroeléctrico, com quedas significativas, e custos reduzidos na construção, tendo sido dos primeiros rios a ser estudado¹.

¹ O aproveitamento hídrico do rio Cávado desde de cedo suscitou grande interesse. Sendo os primeiros estudos conhecidos realizados por Rodrigues Nogueira em 1920, a quem a respectiva concessão chegou mesmo a ser outorgada mas que nunca chegou a ser executada. Contudo, em 1946, num texto de referência sobre a electrificação de Portugal Ezequiel de Campos afirmou: “*fui analisar o Cávado em 1911, bem antes do ante-projecto de Rodrigues Nogueira, embora não exista qualquer registo desse estudo.* (CAMPOS, Ezequiel de, “*Electrificação*”, in *revista da Ordem dos Engenheiros*, Ano IV, Nº27, 1946, Lisboa, p. 169).

Na sua margem esquerda nasce, entre as serras do Barroso e do Larouco um dos seus principais afluentes o rio Rabagão. Ainda correndo dentro do vale do Cávado, encontramos o rio Homem que nasce na serra do Gerês, separando-a da serra Amarela, o rio Neiva que nasce nos contrafortes da serra Amarela, pequeno e de percurso sinuoso e o rio Caldo igualmente com curso pequeno e descrito por Orlando Ribeiro como “...uma das mais belas cutiladas de vales estruturais que existem” (RIBEIRO, 1995:287).

As elevadas pluviosidades registadas no curso montanhoso do Cávado, permitiram a construção, neste rio e nos seus afluentes, de um dos mais importantes conjuntos de barragens do País, tendo a HICA projectado e construído seis escalões² hidroeléctricos. O escalão de Venda Nova no rio Rabagão (1951), os escalões de Salamonde (1953) e da Caniçada (1955) no rio Cávado após a confluência do rio Rabagão, o escalão de Paradela (1958) a montante de Paradela e o escalão do Alto Cávado (1959) no rio Cávado e o escalão do Alto Rabagão (1964) no rio Rabagão a montante de Venda Nova. Para além destes, há ainda a referir um sétimo escalão, o de Vilarinho das Furnas, situado no rio Homem e realizado já nos anos 1970, após a unificação das empresas hidroeléctricas³ na Companhia Portuguesa de Electricidade – CPE, o qual já não está no âmbito do nosso trabalho.

Os seis escalões situam-se ao longo do rio Cávado e dos seus afluentes Rabagão e Homem, dentro dos limites dos concelhos de Montalegre, Vieira do Minho, Terras de Bouro e Barcelos, pertencendo o primeiro ao distrito de Vila Real e os restantes ao distrito de Braga.

A concessão do plano de aproveitamento do sistema Cávado – Rabagão foi outorgada em 27 de Dezembro de 1945, estando inicialmente previsto a construção dos escalões de Venda Nova, de Paradela, de Salamonde e da Caniçada.

Os trabalhos de construção iniciaram-se em 1946, com a construção da barragem de Venda Nova projectada pelo Engenheiro francês André Coyne (1891-1960)⁴ e

² Entende-se por escalão as barragens e respectivas infra-estruturas. Foram construídos, durante o período de direcção da HICA, seis escalões que deram origem a cinco aproveitamentos hidroeléctricos.

³ Em 1969 através do Decreto lei nº49211 realizou-se a fusão das sociedades concessionárias de aproveitamentos hidroeléctricos, termoeléctricos e transporte dando origem à Companhia portuguesa de Electricidade.

⁴ A. Coyne desenhou cerca de 70 barragens em 14 países, foi chefe dos serviços técnicos das grandes barragens em França e presidente da comissão Internacional das grandes barragens. Em Portugal, concluiu em 1943 o projecto da barragem de St. Luzia e foi o responsável pelo primeiro projecto para a barragem de castelo de Bode. Foi contratado para projectar a barragem de Venda Nova, e a sua presença na HICA teve como principal objectivo ampliar as

terminariam em 1964 com o enchimento da albufeira do Alto Rabagão. Em 1954, estando em construção o último dos quatro escalões do sistema Cávado – Rabagão concedidos para exploração à HICA, o de Paradela, os serviços técnicos da empresa estudaram as cabeceiras daqueles rios na intenção de avaliar o interesse da construção de um quinto e sexto escalões em complemento das obras já realizadas. Desse estudo verificaram a viabilidade de criar um novo escalão no Alto Rabagão e um outro no Alto Cávado. A relevância deste estudo, (que possibilitaria derivar as águas do alto Cávado através da criação de uma grande albufeira), permitiu a sua viabilidade e inclusão no 2º Plano de Fomento de 1959-1964. Estes foram os últimos escalões construídos sob a direcção da HICA.

O conselho de administração da HICA, presidido pelo Engenheiro Pedro Ignacio Alvares Ribeiro (1887-1976), reuniu-se pela primeira vez no dia 30 de Outubro de 1945, no Porto. Nesta reunião onde foram fundamentalmente discutidas questões orçamentais foi, reafirmada a necessidade de se iniciarem os trabalhos do primeiro aproveitamento o mais rapidamente possível dada a gravidade da falta de energia que atingia o Norte de Portugal⁵.



Figura 5. Antiga povoação de Venda Nova após o enchimento da albufeira, Abril 1951 – Fotografia Alvão, Arquivo Fotográfico da EDP, Porto.

As obras da barragem de Venda Nova iniciaram-se em 1946, mas a sua construção foi prejudicada por dificuldades de natureza económica, sendo só em 1948 que se iniciaram as escavações para as fundações e para os trabalhos de desvio do rio. Em

capacidades técnicas dos engenheiros da empresa para o desenvolvimento dos projectos das barragens. Projectou igualmente a barragem de Salamonde.

⁵ Acta nº 1, de 30 de Outubro de 1945, Arquivo Histórico da Fundação EDP, Actas das Reuniões do Conselho de Administração da HICA, pg.1.

Outubro de 1949 começaram as betonagens que permitiriam o enchimento da albufeira em Agosto de 1951.

Com a construção da barragem, cuja capacidade de enchimento atingiu os 700 metros de cota, vários hectares de terreno foram, como previsto pela HICA, inundados, incluindo uma pequena povoação, a da Venda Nova, que estava localizada na margem esquerda do rio Rabagão.

Para a deslocação dos habitantes da Venda Nova, a HICA recriou uma nova povoação com o mesmo nome, a cerca de 4 Km da nova barragem, contratando o arquitecto Januário Godinho para desenhar os principais espaços e edifícios da nova aldeia. O arquitecto desenhou a praça central e o fontanário, o cemitério, a igreja, a escola e as casas do pároco e da professora. Inicia-se, com estes projectos datados de 1947, a colaboração de Januário Godinho com a HICA.

Para alojamento do pessoal foi construído um bairro residencial apoiado por diversos equipamentos sociais⁶. No primeiro estudo prévio, o aglomerado localizava-se numa encosta da serra do Gerês, a 400 metros da central e 40 metros acima do leito do rio, na margem direita do Cávado, a Norte da central de Venda Nova.

O bairro foi inicialmente imaginado para albergar o quadro de pessoal ao serviço da central quando em funcionamento, constituído por 36 homens com as respectivas famílias e era constituído pela residência do engenheiro-chefe, uma pousada-albergaria para alojamento do pessoal solteiro e 7 grupos de 2 moradias destinadas a pessoal com família, uma escola, centro social, edifício de serviços colectivos (bens de primeira necessidade) e capela. Não sendo conhecida a autoria deste primeiro projecto, nem pela análise aos registos das actas do conselho de administração ou dos desenhos ou das memórias descritivas, podemos supor que o mesmo foi realizado pela equipa de engenheiros dos serviços de engenharia civil da HICA, não contando com a participação de Januário Godinho. Mas podemos perceber, pela memória descritiva datada de 20 de Janeiro de 1948, que foi dada grande atenção à sua implantação, tratando-se de um “...terreno nas imediações da central...”, num “...local soalheiro e agradável... em grande parte cultivável...” e com uma “...exposição que

⁶ “Dada a diferenciação das categorias deste pessoal e a situação da central, afastada muitas dezenas de quilómetros de qualquer centro urbano, é de admitir para a sua maioria habitações familiares e a conseqüente necessidade de instalações de interesse geral.” Memória descritiva e justificativa do aglomerado habitacional da central de Vila Nova, Assinado pelos Serviços de engenharia civil, em 20 de Janeiro de 1948 – Arquivo técnico da EDP, Porto, (PRT-1948-00001) p.1.

permitiu dar às construções orientação conveniente”⁷.

Em Maio de 1948, quatro meses após o primeiro estudo, surgiu novo plano para o bairro dos operários, agora já assinado por Januário Godinho, onde foi proposta nova localização para o bairro. Propõem alterações à implementação, relativa ao primeiro projecto, deslocalizando o bairro para uma distância de 800m da central, entre as cotas 360 e 450, na margem oposta do rio e voltado a poente, na direcção à futura albufeira de Salamonde. Propõem também, alterações ao programa tornando-o muito mais extenso e faseado. Nele são incluídos: 2 residências para engenheiros-chefes, 8 residências para o pessoal encarregado, 28 residências para o pessoal operário, 1 albergaria para o pessoal encarregado e operários, 1 escola, 1 centro social, 1 edifício para serviços colectivos, piscina, parque de jogos e uma capela.

Tendo sido a construção do aglomerado dividida em três fases distintas, é possível afirmar que as duas primeiras são da autoria de Januário Godinho, mas em relação à terceira fase, apenas realizada no início dos anos 60, não terá sido acompanhada pelo Januário Godinho.

Nesse primeiro plano para o bairro de Vila Nova, Januário Godinho propõem então, uma série de alterações ao projecto inicial, não só ao nível do plano como na própria configuração dos edifícios. Na memória descritiva respectiva, o arquitecto esclareceu alguns dos princípios adoptados quanto à “...urbanização do pequeno núcleo habitacional”. Ao contrário da implantação inicial proposta com as casas espalhadas pelo terreno, o arquitecto propõem o agrupamento de casas por blocos, casas gémeas, para dar unidade ao conjunto e respeitar a experiência e a própria tradição. Outro aspecto do plano “...é a disposição das construções segundo a geito das curvas de nível e respectivas cotas; dispondo à mesma cota várias construções da mesma grandeza e tipo, obtêm-se certamente uma linha de perfeita harmonia e do melhor resultado quanto a economia, estética e lógica das comunicações”⁸.

O local escolhido para Vila Nova foi o que apresentava, dos cinco aproveitamentos realizados, maior irregularidade e declive do terreno e pela observação do plano é perceptível a concentração do programa numa pequena mancha urbanizada de terreno. A construção assentou numa trama de caminhos que se estendiam sobre o

⁷ Memória descritiva e justificativa do aglomerado habitacional da central de vila nova, serviços de engenharia civil, 20 de Janeiro de 1948 – Arquivo técnico da EDP, Porto (PRT-1948-00001) p.2.

⁸ Memória descritiva e justificativa do projecto definitivo para o aglomerado habitacional da Central de Vila Nova, Assinada por Januário Godinho, 14 de Maio de 1948 – Arquivo técnico da EDP, Porto (PRT-1949-00015) p.1.

território adaptando-se, com grande liberdade de traçado, às diferentes condições topográficas e dando lugar ao assentamento residencial. O grande declive existente ditou as directrizes para a implantação dos edifícios em redor das ruas sinuosas que acompanhavam a inclinação natural originando plataformas de nível onde assentaram as construções. Surgindo “...assim uma série de linhas horizontais, envasamentos e beirais, desenhando no espaço a própria configuração do terreno como que em grandes degraus que se destacam consoante a categoria ou função das diversas construções”⁹.



Figura 6. 1º fase construída do bairro de Vila Nova, 1950 – Fotografia Alvão, Arquivo Fotográfico da EDP, Porto.

Na primeira das três fases projectadas, foi construída a casa do engenheiro-chefe localizada na entrada do bairro, a uma cota intermédia entre a zona social e as primeiras. Na parte inferior, surgiu em primeiro plano, voltada para a paisagem, a pousada – albergaria e na cota superior a primeira série de casas. Em todos estes edifícios, “...adoptou-se como principio a fachada francamente exposta a sul, de modo a não contrariar demasiadamente aquilo que a experiencia de séculos mostra claramente nos exemplos locais do próprio povo. Isto é lógico e fácil de compreender quando se trata de terrenos acidentados e difíceis como este onde se vai construir o bairro, em qualquer outro local ou região onde as características sejam idênticas, verificar-se-á exactamente idêntico principio de construção. ... Em terrenos acidentados, a melhor forma de obter bons resultados é respeitar o sol e o ritmo natural do terreno, construindo sobre uma única curva de nível se tanto fosse possível”¹⁰.

⁹ Idem p.2.

¹⁰ Idem p.3.

Na segunda fase foram construídas as casas para os operários, acompanhando a subida da encosta, definindo um aglomerado segundo “anéis” concêntricos, na procura da melhor adaptação com a paisagem e da orientação solar. As casas estão afastadas das ruas e criaram-se pequenos percursos desde da via principal, semelhantes aos caminhos de acesso às várias casas rurais dispersas naquelas paisagens. Também no interior as divisões apresentam grandes semelhanças com as tradições locais, associando-se a uma tipificação de um determinado modo de vida e procurando através da homogeneização dos diferentes espaços, com áreas semelhantes, uma grande flexibilidade de uso de acordo com a conveniência das famílias que as habitavam, em conformidade com as instruções da HICA.



Figura 7. Casas geminadas da 1ª fase construída do bairro de Vila Nova, 1951 – Fotografia Alvão, Arquivo Fotográfico da EDP, Porto.

Já nos programas sociais, capelas, escolas e principalmente na pousada manifestou-se a capacidade mais expressionista da arquitectura de Januário Godinho, realçando as linguagens vernaculares e orgânicas numa procura de renovadas e autênticas fontes de legitimação na arquitectura popular e no sentido comum. Nestes projectos observamos como explorou as potencialidades paisagísticas associadas á criação de ambientes de grande fluidez e intimidade, assim como a aplicação de materiais e técnicas tradicionais articuladas com a utilização do betão. Não sendo possível neste ensaio maiores ilações sobre este assunto, ele terá oportunamente mais desenvolvimentos.

Em 1950, após a realização de sucessivas viagens pelo interior rural, os arquitectos redigiram o *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal* e procurando ir um pouco além das críticas reformistas dos engenheiros agrónomos e das questões de carácter etnográfico, fizeram uma leitura da arquitectura popular sob o prisma do modernismo,

conforme às correntes mais divulgadas na Europa de 50.

Esta aproximação funcionalista mediou o inquérito, colocando as questões nas soluções construtivas aos condicionalismos locais, à finalidade do edifício e na adequação dos materiais e não em aspectos pitorescos. É exactamente esta postura perante a arquitectura popular que permitiu aos arquitectos do Sindicato Nacional dos Arquitectos, como afirmaria Fernando Távora, constatar que a diversidade da arquitectura popular, “...era uma visão de continuidade, de confirmação da proximidade entre os valores da arquitectura moderna e da arquitectura popular”¹¹.

Qual o entendimento que Januário Godinho teve destes territórios e quais as estratégias de intervenção que utilizou?



Figura 8. Interior de uma casa do bairro de Vila Nova, Abril 1952 – Fotografia Alvão, Arquivo Fotográfico da EDP, Porto.

Não nos parece que, pelo espaço temporal quase simultâneo entre o inquérito e as construções dos aproveitamentos da HICA, que o primeiro tenha tido alguma influência na forma de pensar de Januário Godinho, mas é claro que, “alguns edifícios, para não se dizer todos, foram estudados tendo em atenção o aspecto geral do conjunto que se procura seja disciplinado, atraente e de sabor local, mas claro e limpo na sua estrutura e feição. O emprego de materiais do sítio, o modo de cobrir e porventura o capricho de alguns acabamentos, dar-lhe-ão o arranjo e a graça que a escala desta obra impõe”¹².

¹¹ A.A.V.V “Arquitectura Popular em Portugal”, Associação dos arquitectos Portugueses, Lisboa, 1988, 3ª edição (1.ª edição, 1961, Sindicato Nacional dos Arquitectos), Volume 01.

¹² Idem p.3.

Bibliografia

- A., Ruben ANDRESEN, Maria Teresa, "Para a crítica da paisagem", [ed. Autor policopiado], Dissertação de doutoramento apresentada na Universidade de Aveiro, 1992.
- BRITO, Raquel Soeiro de, Dir. "Portugal perfil geográfico", Editorial Estampa, Lisboa, 1994.
- FRANÇA, José Augusto, *A Arte em Portugal no século XX, 1991-1961*, Lisboa, Editora Bertrand, 1991.
- JACINTO, Rui Candeias, "As barragens em Portugal: de finais de oitocentos ao limiar do século XX" in *Momentos de inovação e engenharia em Portugal no século XX*, 3 volumes, Lisboa, Centro de estudos em inovação, tecnologia e políticas de desenvolvimento do Instituto Superior Técnico - Dom Quixote, 2004.
- KAGAN, Jerome, *The Three Cultures: Natural Sciences, Social Sciences, and the Humanities in the 21st Century*, Cambridge University Press, New York, 2009.
- LEAL, João, "Etnografias Portuguesas (1870 – 1970): Cultura Popular e Identidade Nacional", Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2000.
- GUBLER, Jacques in ORTELLI, Luca, *L'aosta*, in "*L'industria e la città: La Cogne e Aosta, storia di un secolo, Architettura, siderurgia, território*", Veneza, Marsilio Editori, 1998.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, e GALHANO, Fernando, "Arquitectura tradicional portuguesa", Publicações D. Quixote, Lisboa, 2003, 5ª edição (1ª edição 1992).
- PEREIRA, Nuno Teotónio, "Engenheiros e Arquitectos em meados do século: um testemunho pessoal" in *Momentos de inovação e engenharia em Portugal no século XX*, 3 volumes, Lisboa, Centro de estudos em inovação, tecnologia e políticas de desenvolvimento do Instituto Superior Técnico e publicações Dom Quixote, 2004.
- PORTAS, Nuno, "Januário Godinho – 1910", in Catálogo da exposição, *Arquitectura, Pintura, Escultura, Desenho*, integrada nas comemorações do 75º aniversário da UP, Porto, Universidade do Porto, 1987.
- RIBEIRO, Orlando "Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico", Lisboa, Livraria Sá da Costa, 6ª edição, Lisboa, 1991 (1ª edição 1947).
- RIBEIRO, Orlando, "Opúsculos Geográficos – VI volume – Estudos Regionais", Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1995.
- RODRIGUES, Manuel; MENDES, José (Org.), *História da indústria portuguesa - da idade média aos nossos dias*, Ass. Industrial Portuense, Ed. Europa América, Lisboa, 1999.
- ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Éditions Gallimard, 1997.
- ROSAS, Fernando e BRITO, J. M. Brandão de, (Org.) *Dicionário de História do Estado Novo*, 2 volumes, Lisboa, 1998.
- SALES, Fátima, *Januário Godinho na arquitectura Portuguesa, ou a outra face da modernidade*, 2 Volumes. Valladolid: [ed. do autor], 2000. Dissertação de Doutoramento apresentada na Escuela Técnica Superior de Valladolid.
- TAVARES, André, *Modernidade e Contradição. Duas obras de Januário Godinho em Ovar*. Porto: [ed. do autor], 2000. Prova Final de Licenciatura em Arquitectura apresentada à FAUP, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.
- TOSTÕES, Ana, "Em direcção a uma estética industrial: Zeitwill ou vontade de modernidade" in *DOCOMOMO, A arquitectura da indústria – 1925 – 1965*, Barcelona, Actar, 2000.

CÉSAR MACHADO MOREIRA. Porto, 1974. Doutorando na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2010, Mestre pela Universidade Lusíada, 2009, Master pelo Politécnico da Catalunha, 2000 e Licenciado pela Universidade Lusíada, 1998. Colaborador do Centro de Investigação em Território, Arquitectura e Design e do Centro de Estudos Arnaldo Araújo. É docente da Universidade Lusíada da cadeira de projecto I desde 2001 e da cadeira de projecto III desde de 2010. É sócio do atelier EZZO, responsável por uma série de projectos de arquitectura e design. Desde de 2006 que o seu trabalho está publicado em diversas publicações nacionais e internacionais e representado em exposições.

RELACIONES Y DERIVACIONES ENTRE LA MODERNIDAD ORTODOXIA Y LA HETERODOXIA DE LOS ESPACIOS URBANOS

Sara Pérez Barreiro

Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad de Valladolid, España

Abstract

The speech relates domestic typologies to urban ones, which being more or less feasible allowed creating a new image in the twentieth century. Authors from this Modern Movement and others close to modernity brought up how new spaces should be to meet the population needs according to those ideas. Architects such as Le Corbusier, Wright, Ladovsky and Guinzbug among others, draw, designed and planned the spaces where this century new children generations will live.

However, not all these innovative environments, from domestic scale to interurban one, could be brought to live. Indeed we can get close and appreciate them by mean of other artistic methods, The Cinema.

What could not be done in real life due to technical and economic limitations, was achieved thanks to film scenographies, specially those coming from Science Fiction: create them, build them, give them a shape and bring to life. They are usually places placed in another social environment, other times and sometimes other worlds, but always fulfilling many of the requirements stated by those innovating architects related to the Mo. Mo.

En 1924, Le corbusier publicó por primera vez su libro “La Ciudad del Futuro”¹. En él, exponía cuales deberían ser las bases del nuevo urbanismo y las nuevas tipologías domésticas con las que conviviremos en años venideros. Una vez más, Le Corbusier, se adelantó a su tiempo y previó los problemas que podían surgir del uso masivo del automóvil y la construcción desorganizada e indiscriminada de los rascacielos.

Considera cuatro puntos fundamentales que habrá que tener en cuenta en las intervenciones urbanas de los próximos años.

- Descongestionar el centro de las ciudades para hacer frente a las exigencias de la circulación.

¹ Le Corbusier, 1925 – *Urbanisme*. París: Crès. Collection de l'Esprit nouveau.

- Aumentar la densidad del centro de las ciudades para lograr el contacto exigido por los negocios.
- Aumentar los medios de circulación, es decir modificar completamente la actual concepción de la calle.
- Aumentar las superficies plantadas.

Respecto a la vivienda, en el libro desarrolla, entre otras, la tipología de los inmuebles-villa, una congregación de células habitacionales.

Para paliar toda esta problemática, no sólo analiza los problemas, sino que también plantea un nuevo diseño de ciudad, "La ciudad para tres millones de habitantes". En ella los trazados rectos, "el camino de los hombres" organizan todos los usos y las comunicaciones de la ciudad. Una plaza central de grandes dimensiones, 2400 m x 1500 m, sirve de núcleo de la ciudad. Sobre ella se apoyan algunos de los rascacielos que generan el área de los negocios y consigue así aumentar la densidad de la urbe. Ahí podemos encontrar jardines, restaurantes, cafés, comercio y por supuesto la gran estación central que se desarrolla en varios niveles. Encima de ella está el aeropuerto de taxis. En el nivel de entreplanta está la gran arteria, una vía de vehículos rápidos, que permite la llegada a gran velocidad al centro de la ciudad. En la cota cero, tenemos, los vestíbulos y ventanillas de todos los servicios urbanos. Y a continuación tenemos tres niveles de subsuelo para los trenes subterráneos, las grandes líneas y los subterráneos de gran recorrido. De esta manera se produce un escalonamiento de las comunicaciones que permiten circular sin interferencias entre ellas.

En la zona este se encuentran los muelles que comunican la ciudad industrial y la zona carga, al oeste el parque y las zonas deportivas.

Respecto a la vivienda, en el libro desarrolla la tipología de los inmuebles-villa, una congregación de células habitacionales. Cada una de ellas se compone de dos plantas y tiene su propia terraza privada. La distribución permite un máximo aprovechamiento del espacio, y dota de un área de esparcimiento privado para la familia, además de unas condiciones óptimas de iluminación y ventilación. En los inmuebles villas también se generan diferentes comunicaciones a distinta cota. Por debajo del suelo se establece una conexión a los jardines interiores. A cota cero se produce la entrada de mercancías para el mantenimiento del edificio. La primera planta sirve de acceso a la circulación liviana y por encima de ella está el vestíbulo pedestre de los inquilinos. Una organización claramente estratificada en función del usuario, y la velocidad.

Evidentemente en 1924, Le Corbusier ya era un personaje de fama internacional, por lo que resulta lógico pensar que sus planteamientos acerca de la ciudad del futuro rápidamente se vieran reflejados en ese nuevo medio de representación artística que tantos seguidores estaba teniendo, hablamos de el cine. Y especialmente del género de la Ciencia Ficción, donde es más fácil encontrar visiones futuristas de las ciudades.

El 22 de Mayo de 1925 empezó el rodaje de una de las películas más importantes de la Historia del Cine, *Metropolis*, dirigida por Fritz Lang² con guión de la que aquel entonces era su mujer Thea Von Harbour. En ella se presenta una ciudad del año 2000. Comprobemos la existencia de las propuestas de Le Corbusier. Como es conocido por todos la ciudad se encuentra organizada en diferentes estratos. En la cota cero estaría lo que conocemos como *Metrópolis*, en ella aparecen muchas de las prestaciones que solicitaba Le Corbusier, tenemos un zona de negocios, una ciudad densificada en su centro, lo que permite un mejor sistema de comercio. En el club de los hijos se hallan las grandes zona de deporte y esparcimiento, así como un vasto jardín lleno de exuberante vegetación. El inconveniente es que, no todo el mundo tiene acceso a esas zonas y por lo tanto no pueden ser disfrutadas por toda la población. La ciudad no se organiza a través de líneas rectas perfectamente trazadas y perpendiculares entre sí. Sino que todas parten de un centro, La torre de Babel donde, el dueño de la ciudad Fredersen, organiza y dirige la urbe. La ciudad la vemos varias veces colapsada por el elevado tráfico que la atraviesa. Y aunque podemos comprobar la existencia de distintos niveles de comunicación, no parecen que sigan un orden, sino más bien están colocados de manera caótica y al azar. En algún fotograma podemos observar aviones que surcan el cielo, pero en ningún momento tenemos datos de la existencia de un lugar donde puedan aterrizar cercano al centro de la ciudad.

Respecto a los espacio interiores, solo aparecen algunos, y solo de este nivel, de *Metrópolis*. Algunos son espacios de trabajo, con grandes ventanales a la ciudad. Y otros son dormitorios, carentes de ventanas. No aparecen terrazas privadas.

Pero la estratificación de la urbe no acaba aquí, en el primer nivel de subsuelo nos

² Nació el 5 de Octubre de 1900 en Viena, hijo de un "Arquitecto Urbano", lo que actualmente entendemos por contratista. Por deseo de su padre, y en contra de su voluntad, estudio unos años Arquitectura en la Escuela Técnica de Viena. Finalmente dejó los estudios, pero esta etapa le marco decisivamente a la hora de escoger los decorados de sus películas. Se casó con Thea Von Harbour, que fue la guionista de muchas de sus películas. Esta colaboración se rompió con la subida al poder de Hitler. Von Harbour simpatizaba con las ideas del dictador, y Lang estaba totalmente en contra, lo que le obligó a emigrar a America y rodar allí muchas de sus largometrajes más conocidos. Es el director de películas como: *El Doctor Mabuse, La mujer en la Luna, Furia, La mujer del cuadro, Perversidad, Mientras Nueva York duerme.*

encontramos la ciudad de las máquinas, un vasto espacio lleno de enormes maquinas donde se trabaja sin descanso. Los obreros trabajan en ellas hasta la extenuación, incluso alguno de ellos da su propia vida.

Existe otro nivel mas inferior, la ciudad de los obreros. Curiosamente nos encontramos con una urbe más ordenada, Una serie de bloques de viviendas paralelepípedos se organizan al tresbolillo. No existen las grandes avenidas rectas que planteaba Le Corbusier, tampoco las grandes manzanas, pero si cierto grado de planeamiento. No costan vehículos de ninguna clase, ni tampoco medios públicos de transporte, únicamente unos grandes elevadores que conectas con el nivel superior. Por lo tanto no existe el problema de la circulación rodada. Además esta ciudad tiene un límite, no puede crecer en altura, tiene un techo que le impide su expansión. Y su ampliación en horizontal, sería complicada ya que supondría una excavación por debajo de las dos ciudades existentes. Además aumentaría las distancias a los elevadores lo que haría necesario el uso de vehículos, lo que perjudicaría seriamente a la ya de por si baja calidad del aire. Tampoco podemos disfrutar de ninguna zona verde o de recreo lo que disminuye aun más la calidad de vida de sus habitantes.

Tenemos que esperar hasta 1930 para encontrar un extraño musical americano Just imagine, traducido en España como una fantasía del porvenir. En este largo metraje de David Butler, un ciudadano de 1930 sufre un accidente y se queda dormido despertando en 1980. Los primeros fotogramas nos desvelan una ciudad en la que sí aparecen más características de la urbe lecorbuseriana. Grandes avenidas rectilíneas, camino de los hombres, organizan la ciudad. Secciones de calle enormes y trazados de viales a diferentes alturas que distribuyen el trafico en función de la velocidad y del usuario. Grandes zonas verdes separan las diferentes zonas de rascacielos consiguiendo la proporción adecuada entre altura y anchura de la calle. Incluso podemos comprobar el uso masivo de aeroplanos de uso privado. No es un uso esporádico o restringido, sino todo lo contrario. Y de hecho la circulación “volada”, tiene la misma problemática que la rodada, lo que conlleva a la aparición de los antiguos “semáforos humanos” que den el paso a unos u a otros usuarios.

Estos aeroplanos puedes aterrizar en las terrazas privadas de las viviendas. Los espacios interiores son muy luminosos con ocurrentes mecanismos que permiten el esconder un lavabo o un intercomunicador. Si bien no existen los estares a doble altura de los inmuebles villas, son espacios con una altura interior considerable. La terraza se plantea como una zona de esparcimiento, pero es abierta totalmente y no cubierta como en el diseño lecorbuseriano.

Estas son algunas de las películas más o menos contemporáneas a la publicación del libro, pero si saltamos en el tiempo y analizamos algunas más cercanas veremos cómo se puede interpretar el planteamiento de Le Corbuser.

Luc Besson dirige en 1997 el quinto elemento. Nos sitúa en El Nueva York del 2214. La influencia de los planteamientos de Le Corbusier es mínima, o han sido totalmente tergiversados. Es verdad que el centro ha alcanzado unas cotas de densidad extremas, pero no está en absoluto descongestionado. Todo lo contrario. Ha desaparecido la cota cero y no existe la opción de caminar. Cientos de coches se cruzan a distintos niveles y la ciudad crece de manera vertical. Sobre un edificio se construye otro y otro, distanciándose cada vez más del suelo.

Los espacios domésticos se han convertido en pequeños lugares multifuncionales, donde toda una serie de artilugios esconden la cama, la nevera, todo el mobiliario. No hay una superficie mínima en la que desarrollar el día a día.

Basada en un relato de Isaac Asimov, Alex Proyas dirige *Yo robot*, en 2004. De la misma manera que *Blade Runner* de Ridley Scott se ambienta en Los Angeles de 1919, una ciudad conocida, Proyas nos sitúa en el Chicago de 2035, donde el avance tecnológico va a permitir la existencia de un robot en cada vivienda. Los cambios de la ciudad son evidentes, primero el lago Michigan se ha secado, y se ha convertido en un basurero de robots descatálogos. Con lo que se ha movido el área de negocios de la ciudad a otra zona, una mucho más céntrica, y por lo tanto más acorde con el planteamiento Le corbuseriano. La nueva zona de negocios se sitúa en torno de una gran plaza. Alrededor de ella aparecen altos rascacielos de distintas formas y tamaños. No están perfectamente colocados respecto a una retícula exacta, pero sí crean un límite alrededor de ese espacio público. Uno de ellos destaca sobre los demás, un acristalado rascacielos con terminado en punta que invade la plaza. Es la sede de US Robotic, lugar donde se va a desarrollar gran parte de la película.

Pero no sólo encontramos la gran plaza, también la estratificación de los viales de comunicación. Tenemos unas vías de alta velocidad subterráneas, donde no pueden pasar viandantes, con capacidad para 9 carriles y en un único sentido, lo que mejora considerablemente la velocidad del tráfico. De sección elíptica, genera un espacio totalmente diferente al que estamos acostumbrados. Periódicamente tenemos entradas para acceder a los edificios situados encima, donde unos brazos robóticos se encargan de guardar los vehículos en enormes garajes subterráneos, Estas vías llegan al centro de la ciudad, a la plaza y por tanto permite el acceso rápido a la zona de negocios.

Uno de los problemas que planteaba Le Corbusier era la adaptación de los antiguos cascos urbanos a las nuevas necesidades de la ciudad. La dificultad de intervención aquí se resuelve creando una serie de viales rectos a cierta altura, que cortan la ciudad.

Podemos comprobar que la sección de la ciudad es muy similar a la de 3 millones de habitantes, pero sin estar tan ordenada. Un centro conformado por edificios de gran altura, el centro de negocios y un cinturón de viviendas de menor cota.

Existe otro nivel de comunicaciones rodadas, también elevado respecto a la cota cero y que se conectan con las de alta velocidad y con las calles de la cota cero. Para paliar parte del problema del aparcamiento, esta vía tiene doble altura, sirviendo el nivel más bajo para el estacionamiento de vehículos. Finalmente llegamos a la cota cero, donde se mezclan los tráficos peatonales y pedestres.

Respecto a las viviendas no se contemplan grandes avances, Unidades habitacionales más avanzadas conviven con diseños más clásicos. Si bien es verdad que el rascacielos USR es un ejemplo de organización en torno a un patio central, cada nivel tiene una pasillo de comunicación para acceder a los despacho. Todas las estancias son muy luminosas y permiten el trabajo de gran número de personas.

Evidentemente este es el escenario más parecido que planteaba Le Corbusier, sin ser una urbe nueva, la versión cinematográfica de Chicago se adapta, de la manera más realista posible a la ciudad de 3 millones de habitantes. Curiosamente Chicago, a día de hoy ronda ese número de población. Quizas resulte.

SARA PÉREZ BARREIRO. General Almirante nº7 3D 47003; 659-47-98-12. saraperezbarreiro@gmail.com Arquitecto. PUBLICACIONES: Capitulo en VVAA, "12 edificios de arquitectura moderna en Valladolid". Coeditora en VVAA "21 edificios de arquitectura moderna en Porto". CONFERENCIAS: "CICLO DE NUEVE CONFERENCIAS DE ARQUITECTURA MODERNA EN VALLADOLID". Dada el 11 de Marzo de 2006, en el Colegio Cristo Rey; "INSTITUTO CRISTO REY" realizada el 8 de Mayo del 2006 en La Universidade da Beira Interior dentro del Ciclo de "Linking Architecture". Diversas conferencias dadas sobre arquitectura y cine dentro de los diversos cursos de Fotograma Arquitectura y Cine. "ARQUITECTURA Y ESPACIOS CINEMATOGRAFICOS" realizada dentro del ciclo "Arte e Paisagem" organizado por la ESAP, en septiembre del 2006. ORGANIZACIÓN DE CURSOS: Cooordinación de los Cursos FOTOGAMA CURSO DE ARQUITECTURA Y CINE desde el 2007 hasta el 2010 con Josefina González y Daniel Villalobos. Cooordinación del Curso 21 EDIFICIOS DE ARQUITECTURA MODERNA EN PORTO, en octubre de 2009 con Daniel Villalobos

JOÃO ANDRESEN: O PROJECTO DA CASA RUBEN A

Miguel Moreira Pinto

Centro de Estudos Arnaldo Araújo, Portugal

Abstract

The paper approaches the house of Montedor (Viana do Castelo), which was designed by the architect João Andresen for the writer Ruben A. in the late 1940's. The current context of adherence to and assertion of a modern approach within Portuguese architecture explains the general interpretation of a specific program, the priority given to functional aspects as well as the way a building relates by opposition to the landscape. The confrontation both with models of Brazilian architecture and proposals by Corbusier (particularly the project of the house Errázuriz, in Chile) enable us to confirm all its rational and modern characteristics, but also its unique and unexpected elements. The project attests the youth of national modern production, its feeble theoretical consistency as well as its tendency to appropriate and reinvent others' schemes, transforming them freely according to its problems.

Formado na Escola de Belas Artes do Porto em 1948, João Andresen (1920/1967) figura entre os mais destacados autores da sua geração, apesar do seu percurso fugaz marcado por deslocações sensíveis entre modernidade e tradição numa aproximação ao que em determinado momento designou de *Tempo Português*.

Entre os seus trabalhos mais citados – a Casa Lino Gaspar em Caxias (1953), a Pousada de Valença (1954) ou o Monumento ao Infante D. Henrique (1956), conta-se ainda a Casa de Férias em Montedor, próximo de Viana do Castelo, que Andresen projecta no final da década de 40 para o seu primo, o escritor Ruben Andresen Leitão.

Solteiro, Leitor de Português no King's College em Londres, apaixonado pelo Alto Minho, Ruben A. pretendia construir uma casa onde não existisse qualquer relação entre o seu passado e o presente, uma casa livre de sentimentos.

Escolhido o local, um terreno a poucos metros do Farol de Montedor, ao primo/arquitecto exigia-lhe tão só que o seu quarto ficasse isolado, mesmo dentro de casa. Refúgio absoluto e intransigente, tolerando apenas o contacto com a natureza e a paisagem.

Na sua autobiografia, *O Mundo à Minha Procura*, Ruben A. recorda as circunstâncias

e as razões mais profundas que estão na origem da encomenda:

“Sabia sem pensar que no mundo havia um refúgio único para mim, dali podia sair o meu esquife, dali eu podia emitir sinais de mandar à merda quem me tivesse pisado os calos, bastava pedir à ronca do farol para vomitar o nevoeiro das ilusões o meu nojo de uma bílis macilenta. Era um estado dentro do Estado, um enclave, território autónomo, criava uma Andorra, Liechtensteins, bandeira hasteada, Mónaco, armas, (...). Rei da Minha Monarquia, Presidente da minha República, Chefe Supremo de todos os soviets supremos, o pensar, o respirar, o viver, o beber, o fornicar, ali estavam projectados na realidade. Podia gritar de Imperador, toupeira deitando a cabeça de fora, sim, ser eu no final de contas, abrindo a sessão, pondo o vinho verde na mesa, e tomando banhos de mar sem conta, água fria para as ideias congelarem, para as saudades avivarem. Os amigos do senso comum: Mas tu és doido, como vais construir uma casa lá no fim do mundo? Eu respondia: Para mim é o princípio do mundo” (Ruben A., 1994: 230).

Por todas as motivações e pela descrição que dele faz, o programa da Casa Ruben A. parece entroncar na tradição canónica de uma série de construções que serviram de retiro e lugar à meditação poética e filosófica – como a cabana de Henry David Thoreau que, nas suas próprias palavras, “a fim de viver em profundidade e sugar toda a medula da vida”, abandonou a civilização e enfurnou-se nos bosques do Lago Walden, onde, numa casa construída por ele mesmo, viveu em íntimo contacto com a natureza, entregando-se à contemplação (Cabral, 2009: 8).

Outro exemplo célebre é o da Casa de Heidegger em Todtnauberg, no sul da Alemanha. Nela, mais do que uma habitação, Heidegger encontrou uma companheira de diálogo, um interlocutor e um meio que o ajudava a pensar (Sharr, 2008: 14). Um espaço vital, medido emocionalmente, um refúgio para a reflexão solitária, potenciada pela estreita relação com a paisagem.

Lugar, Natureza, Memória, eram estes os valores que também no caso da Casa Ruben A. interessava arrostar e traduzir em projecto mas que a arquitectura portuguesa, preocupada em afirmar-se racional e moderna, dificilmente poderia compreender.

Num momento em que entusiasticamente se defende a aplicação das teses sustentadas pelos CIAM, não é surpreendente, e era até inevitável, que o projecto manifeste antes de mais um entusiasmo modernista que determina o seu desenho e organização.

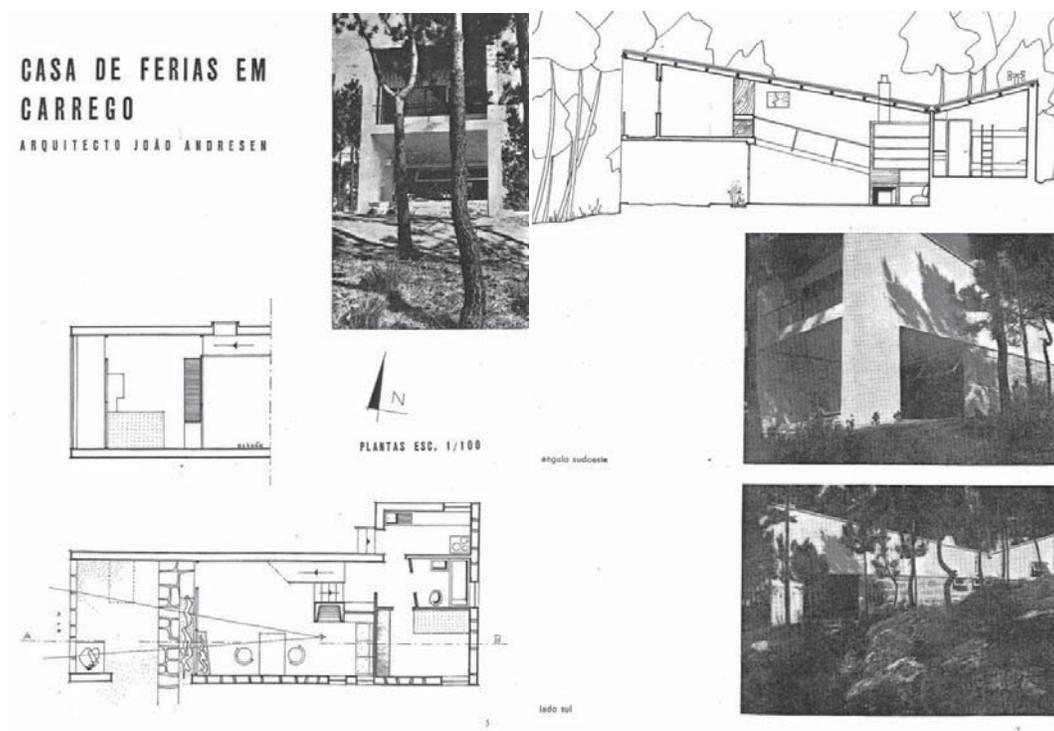


Figura 1. Casa Ruben A., Montedor (Carreço): Fotografias, Plantas e Corte Longitudinal (*Arquitectura*, 2.^a Série, nº. 41, Março de 1952).

A habitação, de planta rectangular, é definida por dois muros paralelos que suportam uma cobertura tipo borboleta. Só a cozinha escapa ao perímetro fixado por estas paredes permitindo um acesso independente ao exterior. Implantada perpendicularmente em relação à pendente do terreno e ao mar, o acesso à moradia faz-se por um alpendre abrigado sob a laje do quarto principal. A sala, de pé-direito duplo, é organizada pela articulação da lareira com a escada que serve o patamar de serviços e a rampa que em sentido contrário conduz ao quarto localizado no andar.

De acordo com preceitos do racionalismo moderno, a habitação assenta numa disposição clara e discriminada das suas funções, reproduzindo à escala do fogo o *Zoning* promovido pela Carta de Atenas. De nascente para poente, em planta, corte e alçados, podem distinguir-se os três sectores de um habitar segregado e normalizado: a área de serviços (cozinha, quarto de banho e quarto de hóspedes) situa-se a uma cota intermédia que tira proveito da topografia do lote, a zona de estar ocupa a área central da construção e a zona de dormir instalou-se no mezanino, sobre o alpendre de entrada que prolonga a sala para o exterior. Os vários níveis e a assimetria das águas de cobertura afirmam a separação de usos e a sua distribuição longitudinal.

A especialização das áreas da casa, a divisão estruturada das actividades domésticas, demonstram a prioridade atribuída à função, que se assume como o primeiro e o mais importante argumento na definição formal do volume edificado, tratando-se de ordenar espacial e visualmente a arquitectura de acordo com as tarefas particulares do programa, tornando-o legível e facilmente reconhecível.

O projecto da Casa Ruben A. lembra de imediato exemplos do modernismo brasileiro como a Casa Charles Ofair¹ e mesmo a Casa de Férias M. Passos, em Miguel Pereira², ambas da autoria de Óscar Niemeyer. Podem apontar-se semelhanças com a Casa Mathes³ e com a Vila Mandrot, de Corbusier, ou com as experiências na resolução da habitação em módulos de dimensão mínima, como em Marselha, mas com maior evidência remete para o projecto da Casa Errázuriz⁴.

A construir em Zapallar, uma estância balnear na costa central do Chile, o projecto resulta de uma encomenda que lhe é feita pelo embaixador chileno na Argentina, quando Corbusier visita a América do Sul pela primeira vez (Vd. Vásquez, 2002).

Assumindo todas as características de um reduto pessoal, do encontro com o cliente Corbusier anotou as seguintes ideias: *La cellule, Pour un homme seul*.

O encargo vinha de encontro a uma das comunicações que apresentou em Buenos Aires: *Une cellule à l'échelle humaine*, em que apelava a um novo método de projectar, racional e cartesiano, que em ruptura com o passado e com o apoio de novas técnicas fosse capaz de enfrentar as solicitações de uma nova época mecanicista.

Corbusier vai transportar estes princípios para o projecto da Casa Errázuriz, que ficou significativamente registado como *Habitation et en plus un Plan-Type de Petite Cellule de Repos*, transformando a encomenda de uma casa de fim-de-semana numa solução genérica, repetível, universalmente válida, uma máquina de habitar para tempos de lazer.

Os primeiros esquemas que Corbusier realiza, já em Paris, revelaram-se contudo

¹ Imagens em: <<http://www.adorocasas.com/casas-de-oscar-niemeyer/a1943-casa-charles-ofair/>>

² Imagens em: <<http://www.adorocasas.com/casas-de-oscar-niemeyer/a1939-casa-m-passos/>>

³ Imagens em: <http://es.wikiarquitectura.com/index.php/Casa_en_Les_Mathes_%28Le_Sextant%29>

⁴ Imagens em: <http://es.wikiarquitectura.com/index.php/Maison_Err%C3%A1zuriz>

inviáveis: o estudo prévio não só não se ajustava à forte pendente do terreno como não estavam disponíveis no local recursos e mão-de-obra especializada para uma construção que se pretendia moderna e como tal em betão armado.

A solução final, de Maio de 1930, propunha dois volumes interdependentes construídos em muros de pedra da região: o principal albergava a sala e o quarto situado no mezanino, a que se acedia por uma rampa de dois lanços que integrava a lareira. A cobertura de duas águas convergentes, no sentido de ocultar a sua presença no desenho dos alçados, era sustentada por uma linha intermédia de pilares e vigas em madeira. A área de serviços e o quarto de hóspedes localizavam-se no volume anexo, em L. Disposta paralelamente em relação ao mar, a habitação usufruía de vistas excepcionais sobre o oceano Pacífico.

Sobre a utilização de materiais locais Corbusier acabará por enunciar um argumento decisivo que legitimava a adopção dos princípios da Arquitectura do Movimento Moderno em contextos sem acesso às mais avançadas técnicas de construção, afirmando que *“La rusticité des matériaux n’est aucunement une entrave à la manifestation d’un plan clair et d’une esthétique moderne”*.

As coincidências entre os projectos da Casa Errázuriz e da Casa em Montedor são, a todos os níveis, evidentes. O mesmo programa: *La cellule, Pour un homme seul*, para tempos de lazer. As mesmas circunstâncias: a situação periférica, um terreno isolado sobre o mar. O mesmo contorno e expressão abstractizante. As mesmas limitações e contingências: o uso de materiais e processos de construção artesanais, o que não impede, por fim, que não partilhem da mesma atitude afirmativa perante a paisagem, intervindo por oposição em relação à natureza.

Consciente ou involuntariamente, Andresen projecta um notável sucedâneo do *Plan-Type de Petite Cellule de Repos*, concebido por Corbusier, uma solução que prima pela sua simplicidade, contenção e unidade, permitindo porém apontar-lhe este equívoco: o de negligenciar as vertentes telúricas a que apelava Ruben A., o de reduzir o programa da casa ao de uma casa-tipo de fim-de-semana, o de confundir lazer e escape com um profundo desejo de evasão e de identificação com o lugar.

A partir da comparação da Casa em Montedor com a Casa Errázuriz podem identificar-se os mais urgentes interesses de Andresen mas também serve para assinalar tudo o que tem de singular e único, e desconcertante.

Os dois projectos são, nas suas circunstâncias e aparência, essencialmente análogos mas são na sua resolução final estruturalmente distintos:

1. Ausente em Corbusier, subsiste na proposta de Andresen uma preocupação em agenciar um espaço que prolonga para o exterior a área de estar da sala, numa clara cedência a modos de habitar tradicionais, de vida na rua.
2. Ao invés do que sucede em Zapallar, em que a sala goza de amplas aberturas sobre a paisagem, em Carreço é o quarto de Ruben A. quem determina a orientação perpendicular da habitação, cedendo as melhores vistas ao alçado mais estreito. Decisão que em cadeia acabará por influenciar a distribuição dos espaços e o esquema de circulação no interior da casa.
3. Com um propósito e um desfecho absolutamente diversos, os dois projectos preconizam o mesmo sentido dinâmico do espaço em que o percurso e o horizonte estão presentes como linhas fundamentais do projecto.

Todo o traçado da casa no Chile, a impermeabilidade inicial da construção, a posterior transparência, a fluidez espacial, a rampa disposta em função da interacção e fruição da natureza, o mezanino aberto sobre a sala, vêm sustentar a doutrina de Giedion: a arquitectura moderna conseguiu tornar realidade a interpenetração entre os espaços interior e exterior, e entre diferentes níveis, e foi capaz de integrar o movimento na sua concepção.

Traçado que no projecto de Andresen se encontra decisivamente truncado, subvertido a favor do tema principal do encargo: do quarto isolado, mesmo dentro de casa.

Em Montedor, o acesso à habitação faz-se por um caminho paralelo ao mar, adossado à pendente do terreno. No alpendre, a entrada localiza-se sob a rampa que aqui cumpre um papel muito diferente: circulação perpendicular à fachada, sem contacto com o exterior, não se presta ao reconhecimento da paisagem, mas do isolamento pretendido pelo cliente. Marca um passo mais lento em direcção a um espaço que se deseja livre de gentes, um ritmo que a distingue dos passos rápidos da escada que serve o patamar de serviços, a partir do qual era importante estabelecer uma fronteira, construir um dispositivo de acesso reservado, que marcasse uma maior distância e cerimónia.

Ao encerrar na quase totalidade o mezanino Andresen altera irrevogavelmente a solução projectada por Corbusier. Há uma interpenetração entre os espaços interior e exterior que não se verifica entre os diferentes níveis. Romperam-se as relações

visuais cruzadas, a partilha do mesmo tecto, a liquidez espacial sem barreiras.

O alçado cego de entrada da Casa Errázuriz, a antecipação e a curiosidade que suscita, situa-se em Montedor no interior da habitação, à cota alta. Coincidente com a fachada da entrada, a divisória do quarto de Ruben A. funciona, sugestivamente, como o espelho de Alice: o quarto parece existir no exterior, numa outra dimensão que não a do alpendre.

E se à proposta de Corbusier a define uma trajectória fluente, um caminhar distraído em espiral, a Casa em Carreço distingue-se pelo seu itinerário sem fim à vista. Mais do que uma *Promenade Architecturale* propõe uma errância, um *Wanderlust*.

Sem abandonar um esquema de absoluta segregação, Andresen modifica por completo uma organização espacial consagrada, outorgando-lhe um novo e inesperado sentido.

Não é presumível, porém, que o tenha feito premeditada e criteriosamente. Não parece fruto de uma estudada manipulação, de uma intencionada e calculada reformulação, mas de um processo empírico, de livre apropriação e correcção de um modelo predefinido, emendado em função das exigências do cliente, *a posteriori*.

Este tema, o da citação e apropriação, lembra a curta história de *Pierre Menard, o Autor de Quixote*, escrita por Jorge Luis Borges.

No primeiro conto, de vários, que o tornaram célebre, Borges narra a história de um escritor, no início do século XX, que em determinada altura se propõe reescrever a obra de Cervantes.

A sua ideia não era a de transcrever mecanicamente o original. Não se propunha copiá-lo. A sua admirável ambição era a de que as suas palavras coincidissem palavra por palavra, linha por linha, com o texto de *D. Quijote de la Mancha*.

O método inicial que imaginou era simples: conhecer bem o castelhano, recuperar a fé católica, guerrear os mouros, esquecer a história da Europa entre os anos 1602 e 1918, ser Miguel de Cervantes. Rejeitou-o por fácil. Mais interessante era continuar a ser Pierre Menard e chegar ao Quixote a partir das suas próprias experiências.

Concluía o narrador que os textos de Cervantes e de Menard eram verbalmente idênticos, mas o de Menard era infinitamente mais rico. “Mais ambíguo, dirão os seus

detractores, mas a ambiguidade é uma riqueza”. As palavras ditas por Cervantes estavam de acordo com a época em que viveu, mas as de Menard ganhavam outro sentido escritas a partir do seu tempo e das suas circunstâncias pessoais.

Para Alberto Manguel a lição que se pode tirar do conto de Borges é muito clara: nunca lemos um arquétipo original, lemos uma tradução desse original em função do nosso idioma, da nossa voz, do nosso momento histórico, do nosso lugar no mundo. Como leitores, Menard fez de nós conscientes da nossa responsabilidade criativa.

Aplicável ao mundo da arquitectura o conto de Borges remete para a ideia do arquitecto, também ele, como leitor de obras e modelos alheios que reinventa e transforma em função dos seus problemas.

Aplicável à produção nacional recorda a vocação universalista da arquitectura portuguesa, a longa tradição e a tendência para se apropriar e fazer suas outras culturas, instituindo a leitura como método criativo de desenho.

Caindo por vezes na tentação de se confundir com “Cervantes”, a obra de Andresen e, de um modo geral, a readopção da linguagem moderna no final da década de 40 inscrevem-se nesta tradição, encontrando na integração e reformulação de outras experiências, e na convocação de figuras tutelares, um terreno seguro, no interior da disciplina, para introduzir uma ruptura na arquitectura nacional, numa luta cultural contra o folclore.

Neste caso particular, o Quixote de Menard, e os que lhe sucederam, recorda por fim as inúmeras cópias e as reproduções a que os projectos de Corbusier deram origem, mas lembra também que quem conta um conto acrescenta-lhe ponto. E à transparência da Casa Errázuriz a proposta de Andresen acrescenta-lhe, por força das circunstâncias, privacidade e compartimentação, à fluidez, ambivalência, ao espaço indiferenciado, hierarquia e enredo. “Mais ambíguo, dirão os seus detractores, mas a ambiguidade é uma riqueza”.

Bibliografia

A., Ruben, 1992 (1.^a ed., 1966) – *O Mundo à Minha Procura*, Vol. 1. Lisboa: Assírio & Alvim.

A., Ruben, 1994 (1.^a ed., 1968) – *O Mundo à Minha Procura*, Vol. 3. Lisboa: Assírio & Alvim.

ALPENDURADA, Joaquim Pedro, 2009 – *A Casa Ruben A. Obra de João Andresen. Arquitecto Português do Século XX*. Porto: Civilização.

BORGES, Jorge Luis, 1998 (1.^a ed., Buenos Aires, 1939) – “Pierre Menard, Autor do Quixote” in *Ficções*, Lisboa: Ed. Teorema.

CABRAL, Astrid, 2009 – “Introdução” in *Walden, ou a Vida nos Bosques*. Lisboa: Antígona.

DIAS, Sérgio Silva, 2007 – *João Andresen: Uma Ideia de Arquitectura*. Prova Final, orientada por Rui Ramos, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

FERNANDEZ, Sérgio, 1988 (1.^a ed., 1985) – *Percurso. Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: FAUP.

FILGUEIRAS, Octávio Lixa, 1986 – “A Escola do Porto (1940/69)” in *Carlos Ramos. Exposição Retrospectiva da sua Obra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

GERSÃO, Teolinda, 2003 – “Literatura e testemunho: uma leitura de O Mundo à Minha Procura” in *A Phala*, n.º 99.

GUEDES, Cristina, et all, 1989 – *João Andresen*. Trabalho, realizado no âmbito da disciplina de História da Arquitectura Portuguesa leccionada por Manuel Mendes, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

LE CORBUSIER, JEANNERET, Pierre, 1935 – *Œuvre Complète*. Zurich: Girsberger.

MANGUEL, Alberto, 2004 – “Los Herederos de Pierre Menard”, *El País*. Madrid: 06/01/2004.

MENDES, Manuel, 2008 – “Terra Quanto a Vejas, Casa Quanto Baste” in *Só nós e Santa Tecla*. Porto: Dafne.

MOREIRA, Cristiano, 1987 – “João Andresen 1920/1967” in *Desenho de Arquitectura, Património da ESBAP e da FAUP*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.

RAMOS, Rui Jorge Garcia, 2005 – *A Casa Unifamiliar Burguesa na Arquitectura Portuguesa: mudança e continuidade no espaço doméstico na primeira metade do século XX*. Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

SHARR, Adam, 2008 (1.^a ed., Londres, 2006) – *La Cabaña de Heidegger: un espacio para pensar*. Barcelona: Gustavo Gili.

THOREAU, Henry David, 2009 – *Walden, ou a Vida nos Bosques*. Lisboa: Antígona.

TOSTÕES, Ana, 1997 – *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*. Porto: FAUP.

VÁSQUEZ, Claudio, 2001 – *La Casa Errázuriz de Le Corbusier, cronología del proyecto*. Disponível na Internet em: <<http://www.scielo.cl/pdf/arq/n49/art33.pdf>>

VÁSQUEZ, Claudio, 2002 – “Primeras ideas para la Casa Errázuriz, Zapallar, Chile” in *Massilia, 2002, Anuario de Estudios LeCorbusierianos*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

VIEIRA DE ALMEIDA, Pedro, 1986 – “A arquitectura moderna em Portugal” in *História da Arte em Portugal*, Vol. 14. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

MIGUEL MOREIRA PINTO. Licenciado em Arquitectura pela Escola Superior Artística do Porto. Mestre em Arquitectura pela Universidade Lusíada do Porto. Doutorando no Departamento de Teoria de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos da Escuela Técnica Superior de Arquitectura da Universidade de Valladolid. Bolseiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Investigador no Centro de Estudos Arnaldo Araújo (UID 4041 da FCT). Desenvolve a tese de doutoramento sobre a obra do arquitecto *João Andresen (1920/1967)*.

A FORMULAÇÃO DA DESCONTINUIDADE NA CRÍTICA DE ARQUITECTURA CONTEMPORÂNEA OU A TRANSITORIEDADE DA TRADIÇÃO

Rui Jorge Garcia Ramos

Atlas da Casa | CEAU | Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Portugal

Abstract

The theme of discontinuity is frequently used as an interpretation tool of the recent Portuguese architecture. This theme and the topics related to it are adopted in a vast number of articles (between 1998 and 2005) that share common understandings on contemporary architecture. This phenomenon observed in architecture's critique is our object of reflexion. Above all, we intend to oppose ideas and presuppositions from this critique that, when not attending the historical process and the 20th century Portuguese architecture status proposes, in first place, an imprecise and hegemonic reading of the contemporary creation. In our opinion, this stance "forces" an interpretation that does not correspond to a more extensive and deep knowledge of which the 20th century Portuguese architecture allows and demands.

The critical positioning that we now discuss aims to identify a new sense in recent Portuguese architecture. In this way, architecture is seen as fragmented, discontinuous, fluid... a mapping of causality, with which it is intended to reconstruct, both the binominal form/construction of architecture, and its public sense. It intends to place the subject before a new mutant and dynamic reality, increasingly marked by an European identity and for which the Portuguese disciplinary tradition has come to find difficulties in fitting in.

This reading questions the inclusion of a notion of time in the project. In other words, the acceptance of the past and its inclusion in a line of knowledge - the tradition - as the basis of the project. This acceptance is one of a continuous movement throughout past, present and future, where the project occupies a space between what can be and what may be. Informed by the past and present, the project, without being the preparation of a future, is the conjunction of several actions that determine possibilities for the future. Without the recording of this dialectic process, the project's culture suffers from a rapid degradation, tending to abandon an intervention oriented to the qualification of our existence and of the social sphere.

In the absence of the observation of this commitment and balance within the project that runs in this time arch, the present assumes an omnipresent role in the project which, when ignoring history, allows the reconsideration that everything is permanently new. The exclusion of historical knowledge in the project's formulation, as a qualifying action of existence, not only will lead to "the destruction of the past" but also to the elevation of the present, necessarily tutored by masters and works in the leading of the new.

This essay explores the existent divergence, although enriching, between the critique/theoretical discourse about the recent production and the architectonic projects that give continuity, in their generality, to the phylogeny lines of Portuguese architecture, namely the 20th century.

O problema

O tema da descontinuidade é frequentemente usado como instrumento de interpretação da recente arquitectura portuguesa. Este tema e os tópicos que agrega são adoptados num vasto conjunto de artigos entre 1998 e 2005, partilhando entendimentos comuns sobre a arquitectura contemporânea. Este fenómeno na crítica da arquitectura é o nosso objecto de reflexão. Pretendemos, sobretudo, contrapor as ideias e pressupostos desta crítica que, ao não atender ao processo histórico e à condição da arquitectura no século XX português, propõe, antes de mais, uma leitura imprecisa e hegemónica da criação contemporânea. Em nossa opinião, esta posição "força" uma interpretação que não corresponde ao que um conhecimento mais extensivo e profundo da arquitectura portuguesa do século XX permite e exige.

O posicionamento crítico que agora discutimos pretende identificar um novo sentido na arquitectura portuguesa recente. Assim esta arquitectura é observada como fragmentada, descontínua, fluida... é um mapeamento da casualidade (supostamente arbitrada por cada autor), com o qual se pretende reconstruir quer o binómio forma/construção da arquitectura, quer o seu sentido público. Pretende colocar-se a disciplina perante uma nova realidade dinâmica e mutante, cada vez mais marcada por uma identidade europeia, e para a qual a tradição disciplinar portuguesa tem vindo a encontrar dificuldades em se adequar (GADANHO, 2005; GADANHO, PEREIRA, 2003).

Esta leitura questiona a inclusão de uma noção de tempo no projecto, entendido como acto que encontra no passado a sua alavanca e que antecipa a construção. Ou seja, a aceitação do passado e a sua inclusão numa linha de conhecimento – a tradição – como base do projecto. Esta aceitação é a de um movimento contínuo, que implica uma estrutura relacional variável entre passado, presente e futuro, onde o projecto ocupa um espaço entre o que pode ser e o que poderá ser. Informado pelo passado e presente, o projecto, não sendo a preparação de um futuro, é a conjugação de um conjunto de acções que determinam possibilidades para o futuro. Sem o registo deste processo dialéctico, a cultura do projecto sofre uma rápida degradação, tendendo a abandonar uma intervenção orientada para a qualificação da nossa existência e do meio social (MARGOLIN, 2007).

Na ausência da observação deste compromisso e equilíbrio no projecto, que decorre neste arco de tempo, o presente assume um papel omnipresente no projecto que, ao ignorar a história, permite considerar que tudo é permanentemente novo. A exclusão do conhecimento histórico na formulação do projecto, como acção qualificadora da

existência, não só irá conduzir à "destruição do passado" (HOBBSAWM, 2002) como à exaltação do presente necessariamente tutelado por mestres e obras na condução do novo.

Este ensaio explora a divergência, ainda que enriquecedora, existente entre o discurso crítico/teorizador sobre a produção recente e os projectos arquitectónicos realizados, que continuam, na sua generalidade, linhas filogénicas da arquitectura portuguesa, nomeadamente a do século XX (ALMEIDA, 1986).

Fragmentação e descontinuidade

Nos últimos anos a arquitectura portuguesa tem sido objecto de uma crescente atenção que motiva a sua divulgação nacional e internacional, através de publicações, exposições, concursos e prémios referentes ao trabalho dos arquitectos e também ao trabalho académico realizado por estudantes de arquitectura¹. A organização de exposições e respectivos catálogos tem vindo a permitir uma apresentação pública, sem precedentes no século XX, de um amplo e significativo conjunto de projectos e obras de arquitectura portuguesa da transição do século XX para o XXI.

Esta divulgação tem repercussão nos meios profissionais, mas sobretudo na comunicação social, o que permitiu não só aumentar a atenção do público sobre a arquitectura mas também promover uma crítica e propor um conjunto de sistemas interpretativos que, de forma generalizada, condicionam (ou deformam) o olhar sobre a arquitectura contemporânea apresentada. Sem intenção exaustiva, podemos referir alguns desses casos, entre outros, de divulgação da arquitectura recente portuguesa:

Influx: arquitectura portuguesa recente

exposição e catálogo de Pedro Gadanho e Luís Pereira, presente no Silo-Espaço Cultural do Norte Shopping no Porto, no âmbito da programação da Fundação de Serralves (2002-2003)

Habitar Portugal 2000-2002

exposição comissariada por João Rodeia, José Adrião, Nuno Grande, com catálogo editado por João Afonso e Cristina Meneses, presente na Cordoaria Nacional em Lisboa (2003) e na Casa das Artes no Porto (2004)

¹ A presença das faculdades e dos estudantes nas redes de divulgação da arquitectura é significativa. Nos últimos cinco anos, catorze trabalhos de alunos da FAUP foram premiados em concursos nacionais e internacionais. CASTRO, Pedro Barata, 2005 – "O verbo Contaminar e a sua envolvente próxima, ou as perguntas depois da resposta", *TGV*, nº 12, Associação de Estudantes da FAUP, p. 4.

Habitar Agora: Arquitectura Portuguesa da Nova Geração

exposição organizada pela Escola Superior de Arte e Design no Porto (2004), com catálogo coordenado por Maria Milano (2005)

Metaflux: duas gerações na arquitectura portuguesa recente

exposição e catalogo de Pedro Gadanho e Luís Pereira, apresentada na Bienal de Veneza (2004), Cordoaria Nacional em Lisboa (2004) e no Instituto Tomie Othake em S. Paulo (2005)

Casa Portuguesa: modelos globais para casa locais

exposição integrada na Exprimta Design 2005, Cordoaria Nacional em Lisboa, comissariado por L'Atalante, Pedro Costa Machado e Carlos Snt'Ana (2005)

Portugal 2000-2005: 25 edificios do século XXI

edição da revista 2G Dossier, organizado por Ana Vaz Milheiro e Adela Garcia-Herrera (2005)

Des-continuidade: arquitectura contemporânea, Norte de Portugal

exposição e catálogo de Eduardo Souto Moura, Fátima Fernandes, Jorge Figueira, Michele Cannatà, Nuno Grande, S. Paulo (2005)

Como já afirmámos, este conjunto de trabalhos de divulgação da arquitectura, ao apresentar uma interpretação da arquitectura contemporânea, não pretende evitar a "*aborrecida indelicadeza do confronto*" (GADANHO, 2004) mas, pelo contrário, abrir um debate que importa continuar.

A posição dos diversos autores envolvidos nestas iniciativas, sem sustentarem uma posição articulada entre si, estende-se para além delas, tendo uma presença regular na comunicação social², nas revistas da especialidade e em diversos tipos de eventos. A sua acção, amplificada por um conjunto de fenómenos mediáticos, abrangentes e complexos, acompanha um modo de difusão e um entendimento específico da arquitectura portuguesa na transição para o século XXI. Contudo, estas acções apresentam do ponto de vista da construção de um conhecimento arquitectónico e da sua validação um problema evidente. A sua fragmentação, em tipos de acções e em diferentes formatos de discurso, gera um conjunto de narrativas isoladas e desconectadas da rede de conhecimento (contudo unidas sob o lema da descontinuidade). Esta autonomia, também registada na forma do seu texto metafórico e jornalístico, que adiante trataremos, produz uma narrativa breve que, sem aprofundar a sua matriz de conhecimento referente — a sua tradição —, não encontra

² A presença de dezenas de artigos entre 1998 e 2005 de Ana Vaz Milheiro, Jorge Figueira e Nuno Grande como comentadores de arquitectura na comunicação social é assinalável pela divulgação sem paralelo da arquitectura portuguesa.

a clara legitimação das suas posições, tendendo a encetar processos auto-justificativos.

No panorama português da crítica e divulgação da arquitectura na transição do século XX para XXI, se esta fileira crítica é nítida ao cingir uma tendência no campo da interpretação da obra arquitectónica, então é um imperativo, não só quebrar a sua atitude monologante, mas também interrogar a sua acção e os meios adoptados (os modos críticos e as ferramentas), confrontando-os com outros modos de entender a história e a tradição.

No catálogo da exposição *Influx*, publicado em 2003, podemos observar o desmantelamento cauteloso de um legado intelectual e arquitectónico, promovido por construções teóricas próprias de outra época (como aquela em que Sigfried Giedion foi historiador do Movimento Moderno e, simultaneamente, secretário dos CIAM) onde a construção historiográfica tendia a seleccionar os factos para a obtenção de resultado pretendido.

Neste sentido inscreve-se o texto "*Connoisseurs* do Caos: Notas sobre a geração emergente de arquitectos em Portugal" que ao caracterizar a identidade da nossa arquitectura recente, com débil rigor analítico, permite-se avaliar (como superior) a qualidade da *imaginação* desta geração relativamente às anteriores (SAFRAN, 2003). Este argumento abre um processo ínvio de legitimação do presente pela reconsideração do passado com uma intenção polarizadora entre passado e presente, sendo o presente permanente reflexo narcísico, o que permite olhar a contemporaneidade como mera "epifania" no final século XX.

Também em 2004, no catálogo da exposição *Metaflux*, o artigo "X vs. Y - not = Diversidade. Equações de identidade na arquitectura portuguesa recente" indaga o presente como tempo decisivo e perene. Assim, ao atribuir à circulação de conhecimentos e pessoas, promovida pela actual integração europeia, um sentido decisivo e excepcional na construção da arquitectura recente, ignora que o contacto assíduo com a arquitectura internacional e o tráfico de conhecimento que promove não é uma excepção na tradição formativa (GADANHO, 2004b). Face a estas afirmações torna-se necessário lembrar que nos séculos XIX e XX foi uma situação comum e constituía parte fundamental da formação do arquitecto, que incluía necessariamente o "*tour de Rome*", nas suas diferentes versões, mais ou menos românticas até à actualidade (RODRIGUEZ LLERA, 2005; PINON, 1988; BROOKS, 1997; VICENTE, 2003). Podemos ainda constatar as extensas listas editadas regularmente nas nossas

revistas, desde os finais do século XIX, onde são apontadas as publicações estrangeiras de arquitectura recebidas de todo o mundo nas redacções, que constituíam um factor de divulgação imediata no pequeno meio dos arquitectos³. Há ainda a referir que a atribuição de bolsas de estudo, as visitas de estudo ao estrangeiro (TAVARES, 2005; SILVA, CANDEIAS, RUIVO, 2007) e a participação regular em congressos internacionais entre estudantes, finalistas e arquitectos eram aspectos comuns e directamente influentes na arquitectura e no debate cultural⁴.

A questão do desfasamento da produção arquitectónica portuguesa relativamente aos centros europeus (e só a alguns) não era um problema de informação, nem de acesso aos meios materiais e técnicos, como já foi observada por muitos autores. É de origem cultural e de índole social, como desde 1963 é salientado por Nuno Portas, que denuncia este álibi interpretativo relativo à ausência de informação ou de meios, para justificar o não alinhamento da nossa arquitectura com as expressões europeias mais arrojadas⁵.

Na mesma incitativa, em 2004, no artigo "Coluna dorsal" continua-se uma vinculação do presente como tempo único e fundador. Este artigo parece conferir um sentido à tradição, enquanto linha influente da contemporaneidade, e ser como que instrumento catalisador do desenho atual, aspectos confirmados na afinidade dos projectos referenciados (PEREIRA, 2004). Mas numa observação mais detalhada, somos forçados a abandonar tal expectativa. Importa perceber qual o sentido com que este olhar reveste o passado que se funda numa observação do que é "pertinente", ou seja numa selecção de fenómenos do processo histórico, como rol de acontecimentos que permitirá à actual geração de arquitectos recriar a sua acção, agora e, como nunca, incorporando a imagem de uma globalização que hoje se pretende agendar. Neste texto a tradição tem um sentido contraditório àquele por nós defendido nos tópicos

³ Na rubrica "Bibliographie" eram indicadas as inúmeras publicações estrangeiras recebidas pelas redacções com o respectivo título e país de origem: Espanha, França, Inglaterra, Itália, Alemanha, Áustria, Rússia, Suécia, Noruega, Dinamarca e Argentina.

⁴ Para além das bolsas de estudo que são concedidas desde o final do século XIX, podemos ainda acrescentar sumariamente que, entre outros, Ventura Terra participa no Congresso Internacional dos Arquitectos em Madrid (1905), Londres (1906) e Viena (1908), ou que Korrodi viaja regularmente e mantém, tal como Carlos Ramos, assinaturas de revistas estrangeiras especializadas. Raul Lino conhece a Alemanha e Inglaterra, onde estudou e regularmente se desloca. Podemos ainda referir as viagens, no final dos anos vinte de Carlos Ramos à Alemanha, de Cristino da Silva a França; no final dos anos trinta de Keil do Amaral à França, Alemanha, Holanda e Inglaterra, e nos anos quarenta aos Estados Unidos da América; no final dos anos cinquenta de Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas à Itália; e no final dos anos sessenta de Álvaro Siza à Finlândia. Ou ainda em 1960 a viagem à volta do mundo de Fernando Távora. Nesta perspectiva ver: CALADO, 2003; VICENTE, 2003; RAMOS, 2010.

⁵ As dificuldades sentidas não são de ordem técnica, tal como salienta Nuno Portas, uma vez que desde 1904 se constroem pontes e viadutos em betão, realizadas pela empresa francesa do engenheiro Hannebique. Ver: PORTAS, 1978.

seguintes, sendo simultaneamente argumento estabilizador de um passado, que é forçoso reconhecer (como tentativa de legitimação do presente), e um *legado instrumental e operativo em dissolução* (PEREIRA, 2004).

Em 2005 foi editada mais uma compilação dedicada à apresentação da arquitectura portuguesa: *Des-Continuidade, arquitectura contemporânea, Norte de Portugal* (MOURA, FERNANDES, FIGUEIRA, CANNATÀ, GRANDE, 2005). A sua edição fez parte de uma iniciativa de divulgação, promoção e interpretação da arquitectura contemporânea do Norte de Portugal, em S. Paulo (Brasil), e integrou ainda diversas exposições e um ciclo de conferências⁶.

Esta publicação pretende ir além de uma proposta de divulgação para adoptar uma posição sobre a arquitectura portuguesa, quase exclusivamente, como tradução directa de fenómenos sócio-culturais impostos por processos de moda. O título *Des-Continuidade* e os textos introdutórios evidenciam princípios propagados por este posicionamento crítico que, nas últimas décadas, tem ocupado diversos artigos e exposições da arquitectura. A construção deste entendimento, registado em diferentes iniciativas como temos observado, reivindica a descontinuidade da produção arquitectónica recente relativamente à antecedente, ou seja, a sua descontinuidade no tempo. Esta posição não é isolada; acompanha a cena internacional e inscreve-se numa específica conjuntura de globalização⁷, com uma consequente tentativa de hegemonização do fenómeno arquitectónico, sustentada pela sua mediatização com resultados reconhecíveis, por exemplo, na obra de Rem Koolhaas (KOOLHAAS, 2006) ou Zaha Hadid (HADID, 2006). Esta arquitectura da globalização remete para uma difusão espacial de um produto, como tal sujeito a um ciclo de consumo e de substituição, na consumação de um "presente permanente" (HOBBSAWM, 2002). Ao contrário (e injustamente ignorados), os processos da universalidade assentam num sentido de partilha, o que implica inclusão de conhecimento, algo que a globalização com a sua multiplicidade de trocas e produção de "não-lugares" nunca poderá

⁶ A organização desta manifestação da arquitectura do Norte de Portugal foi presidida por OValente de Oliveira, contando ainda com a colaboração de João Honório (Instituto de Arquitectos do Brasil), Eduardo Souto Moura, Fátima Fernandes, Michele Cannatà, Nuno Grande e Jorge Figueira. A realização deste evento é da responsabilidade da Associação Empresarial de Portugal (AEP), com o apoio de parceiros nacionais e brasileiros, com destaque para o ICEP, a Ordem de Arquitectos (Secção Região Norte), a Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, o Centro Português de Fotografia e o Instituto de Arquitectos do Brasil, e com o Alto Patrocínio do Presidente da República de Portugal.

⁷ Como é demonstrado por Manuel Castells existem várias culturas globais, com os seus inerentes processos de globalização e distintas estratégias de maximização ou hegemonização. Ver: CASTELLS, 2002.

alcançar⁸. A argumentação em *Des-Continuidade* centra-se num processo de polarização do tempo, que permite enfatizar um entendimento da arquitectura recente como uma acção não contínua com o seu processo histórico. E porquê? Porque a recente arquitectura deverá cortar com a tradição, local e vernácula (mesmo regionalista e internacionalista), para se abrir ao cosmopolitismo global, novo lugar emergente para a diversidade.

A diversidade passou a ser um dado nuclear deste pensamento e aspecto essencial para qualquer novo espaço projectado. O movimento constante das pessoas em trânsito pelo mundo, a precariedade dos estilos de vida e, sobretudo, o consumo são também aspectos determinantes neste discurso. Insiste-se igualmente na extravagante inclusão de territórios estranhos à base disciplinar da arquitectura, considerada incapaz e herdeira de um património esgotado. Procura-se por isso a validação de matérias conceptuais inéditas, como agentes metafóricos que impulsionam esta nova arquitectura e valorizam a sua aproximação à realidade global. Exemplos como a superação da gravidade, a reciclagem, os sistemas produtivos em ciclo fechado, a materialização antropomórfica e a desmaterialização da construção, a portabilidade e o nomadismo, a citação formal da catástrofe ou do totem, a veemência dos materiais ditos pobres ou a implicação de tecnologias de vanguarda são alguns dos contributos desta arquitectura que parece estar mais empenhada no exotismo do que na pertinência da solução para a qualificação da nossa existência⁹. Mas esta leitura é igualmente sustentada pelas revistas internacionais especializadas e seus ideólogos, promotores que funcionam num mercado global de arquitecturas, numa lógica de procura de produtos de nova geração, como se a transformação da arquitectura e da vida fosse paralela à mutação vertiginosa dos meios tecnológicos, hoje postos ao nosso dispor¹⁰.

Tal leitura é estranha em vários sentidos e em especial na circunstância portuguesa. Adoptando o exemplo de *Des-Continuidade* como sintoma e caso de estudo, encontramos uma oposição entre a argumentação produzida nos seus artigos e a organização editorial onde são apresentados projectos e obras. A afirmação da continuidade é desde logo demonstrada na apresentação (a preto e branco) de algumas das obras chave da arquitectura do Porto e do Norte de Portugal, entre as

⁸ Para uma diferenciação dos processos de globalização e universalidade ver: CATROGA, 2006.

⁹ Julgamos que o olhar de arquitecto sobre a história e a posição de editor conferem a Luis Fernández-Galiano um visão única sobre a actualidade bizarra e excepcional, local e global. Ver os seus editoriais na revista AV, nomeadamente: "Casa, Cuerpo, Crisis", AV, nº 104, 2003.

¹⁰ Sobre a situação actual das revistas de arquitectura ver: GREGOTTI, 2000.

décadas de 40 e de 70, seguidas das obras recentes que, em conjunto, edificam o nosso património disciplinar. Nas primeiras 150 páginas encontramos, entre outros, o Bloco de Habitações Duque de Saldanha, o Bairro de Ramalde, o Plano de Costa Cabral, a Cooperativa "O Lar Familiar", o Parque Residencial do Luso e da Boavista, os Blocos Residenciais da Pasteleira, o Instituto Pasteur, o Mercado do Bom Sucesso, o Edifício do Ouro, o Edifício Miradouro e a Central Telefónica do Bonfim, obras que raramente mereceram a publicação completa e ilustrada. Esta opção editorial introduz a ideia de precedente, aspecto fulcral da concepção artística e da arte de projectar, identificando, deste modo, a trama onde se elabora a arquitectura portuguesa e onde se incluem, particularmente, as produções recentes do Norte. Nas páginas seguintes são apresentadas as obras recentes que, tal como nas décadas anteriores, reflectem a sua circunstância, ou seja, o tempo e o contexto em que são feitas. Esta passagem entre umas e outras não é abrupta – como nunca foi na arquitectura portuguesa – e não tem intenção substitutiva mas, pelo contrário, assegura a coexistência de modelos e a hibridiz da linguagem numa continuidade da metodologia e dialéctica do projecto e da construção. Este aspecto central na identidade da arquitectura feita aqui é escamoteado ou, por vezes, enviesadamente interpretado pela crítica.

Nos artigos "Arquitecturas sitiadas. A propósito da exposição *Habitar Agora*" e "Portugal: território, cidade e arquitectura. Da *Nação-navio* ao *País-arquipélago*", editados em 2005, começamos por verificar sinais de dúvida quanto à manutenção da leitura da arquitectura portuguesa recente, baseada na ideia de descontinuidade (GRANDE, 2005a, 2005b). Destaca-se a interrogação colocada à noção de descontinuidade como contributo efectivo para a compreensão da arquitectura na passagem do século XX para o XXI¹¹. A abordagem aí patente ao processo histórico da arquitectura e urbanismo português, como instrumento de leitura *dos territórios* da nossa actualidade, permite constatar que *"encontramos sinais de descontinuidade (conceito inerente ao tema da exposição), mas também de comunhão intergeracional, sobretudo na forma de encarar e operar dentro da matriz universalista da modernidade (outra possível leitura do mesmo tema)." (GRANDE, 2005b: 30)* Esta apresentação parece sugerir que, em crítica, a ordem dos enunciados é arbitrária. Não é isto um equívoco: a crítica não é, antes de tudo, ordenação e hierarquia? Assim, a arquitectura recente opera dentro do reconhecimento da *"matriz universalista da modernidade"*, onde uma das suas proposições é registada em *"sinais de descontinuidade"* e não o

¹¹ Encontramos também a mesma necessidade de atender aos processos de continuidade que amarram o *(re)aproveitamento* e a *(re)significação*, ou que observam a condição de "construir sobre o construído" de "arquitecturas sitiadas".

inverso como é proposto.

A escolha das palavras e os seus jogos de linguagem pretendem construir significados que, no esforço mediático da narrativa, traduzem o acessório e com ele a imprecisão. Trata-se de uma construção formal não consonante com análises arquitectónicas, isto é, não consonante com os dispositivos espaciais da arquitectura portuguesa recente e, pelo contrário, sobrevaloriza aspectos de obediência ao discurso para atingir a conclusão. Esta construção linguística não pretende traduzir as condições da arquitectura em estudo, mas antes fundar um significado e sua auto-justificação.

Processo e história

Porquê forçar a ideia da descontinuidade, como proposta de interpretação da arquitectura recente? Porquê eleger o caso isolado, preferir o singular ao fenómeno colectivo, tentando generalizar a tese da ruptura e da fractura a uma produção que a rejeita e a arquitectos que a ignoram?

O processo da arquitectura do século XX não conheceu em Portugal a ruptura que, efectivamente para o ser, deveria ter-se firmado com instrumentos de transformação da sociedade e da cultura, num assumir colectivo do Moderno. Esta seria a tentativa de levar a cabo os ideais da razão, da eficiência instrumental e do domínio do mundo pela ciência e pela técnica.

Em Portugal tal não aconteceu. Como afirma Paulo Pereira (PEREIRA, 1999: 319):

"(...) o século XIX mantém o seu balanço epocal até muito tarde. Os progressos da revolução industrial, tímida e tardia, parecem meras importações fomentistas sem que traduzam uma modificação do tecido essencialmente rural do país. Nas artes, o tradicionalismo e o conservadorismo são de tal modo pesados e inerciais que se pode afirmar, sem receio de errar, que os traços do gosto oitocentista, ao nível da educação das artes e do consumo, se mantêm até cerca de 1960... O século XIX é, de facto, o século mais longo da história portuguesa."

A nossa burguesia foi avessa a mudanças. Devemos notar que, em Portugal, se o processo encetado pela burguesia, no começo do século XX, pode manter semelhanças com expressões europeias no assumir da herança do século XIX, com o qual esboça linhas de continuidade e de inovação, terá com certeza uma imensa

dificuldade em libertar-se dela em todos os planos da sociedade¹². A construção do Moderno em Portugal é fenómeno pontual e minoritário porque nunca abraça (ou não pode abraçar) uma utopia de transformação social (CALDAS, 1997), ou seja, nunca foi uma acção para além da iniciativa pessoal, nem um projecto colectivo com a ambição de melhorar as degradadas condições de vida da nossa população¹³. As obras mais emblemáticas do primeiro modernismo, como o Instituto Superior Técnico em Lisboa (Pardal Monteiro, 1925-1941) e o conjunto edificado em seu redor, são obras circunscritas a uma cenografia do tempo¹⁴. O moderno edificado em Portugal na primeira metade do século XX foi, na sua generalidade, revivalista de um século XIX, nunca conseguindo alcançar uma pertinência formal por via de uma industrialização não existente, tratando-se sempre de fenómeno eminentemente visual. A construção doméstica em registo modernista é realizada com o recurso da alvenaria de pedra (com excepções no uso do betão, como a verificada na casa para o engenheiro Bélard da Fonseca, de Cristino da Silva, em 1930), o que não permite o abandono da parede espessa para uma liberdade espacial (*plein libre, promenade architecturale*), ou a abertura de grandes vãos (*fenêtre en longueur*), argumentos definitivos da nova linguagem (lá fora). Aqui o moderno é um estilo¹⁵ que, por vezes, é alternado com outros de cariz oitocentista, de tradição romântica, realizado entre vários compromissos formais, técnicos, sociopolíticos, sempre ligado à terra e à origem, sendo a sua arquitectura requintada e intimista. Até ao final dos anos cinquenta, este será o quadro de continuidade e de inovação da arquitectura portuguesa, patrocinado por uma burguesia herdeira das pesadas décadas anteriores¹⁶.

Nesta condição, a produção arquitectónica actual é impelida para o reconhecimento dos desafios do seu tempo e, contudo, a mesma condição impede-a de abandonar o

¹² Entre outros, José-Augusto França observa essa mesma inércia bloqueadora da burguesia em encetar um projecto de sociedade. Para uma ampla e profunda observação da sociedade portuguesa no século XIX ver: FRANÇA, 1993.

¹³ É uma situação de miséria que podemos constatar em Portugal nos anos trinta e quarenta, com os dados fornecidos pelo *Inquérito à habitação rural*, publicado nos dois primeiros volumes em 1943 e 1947. Sobre este assunto ver: BASTO, BARROS, 1943; BARROS, 1947; LEAL, 2000.

¹⁴ António Bandeirinha salienta a hibridez da produção arquitectónica, o imobilismo sociocultural da burguesia, e a generalizada degradação das condições de vida do povo, como factores caracterizados da sociedade portuguesa nos anos 40. Ver: BANDEIRINHA, 1996.

¹⁵ Ou seja uma ideia de "diferença". Um sistema de formas ou estilo não é mais que a consagração de uma repetição, plasticamente verificável e socialmente identificada. A burguesia exige a diferença, não como verdadeira originalidade, mas porque caracteriza simultaneamente um conjunto de pessoas consideradas superiores. Assim a "diferença" é fundamentalmente um aspecto de reconhecimento da classe social. Sobre este assunto ver: BOURDIEU, 1985; PEZEU-MASSABUAU, 1993.

¹⁶ Para uma visão ampla das condições de uso dos novos materiais e tecnologias e da sua relação com a arquitectura ver: TOSTÕES, 2002.

seu processo, ou seja, um processo assegurado pelo fenómeno da continuidade e transição, capaz de criar compromissos entre passado e presente, numa amálgama de modelos, linguagens, materiais, técnicas e estilos de vida e, assim, prolongar a sua mais intensa e contínua identidade: a hibridez¹⁷.

Este entendimento da arquitectura e do seu processo histórico é apresentado em 1991 na exposição *Arquitectura Portuguesa Contemporânea 1965-1985*, organizada por Nuno Portas e Manuel Mendes, e prolongado em 1997 com a leitura crítica de todo o século XX com a exposição *Portugal: Arquitectura do século XX*, organizada por Annette Becker, Ana Tostões e Wilfried Wang.

Mais recentemente, em 2004, na exposição *Portugal 1990-2004*, que assinala a participação na Trienal de Milão comissariada por Henrique Cayatte, Ana Tostões desenvolve a leitura já anteriormente proposta até aos anos recentes da arquitectura portuguesa. No artigo para o catálogo, Ana Tostões clarifica o sentido de inovação da geração recente da arquitectura portuguesa, demarcando-se da tentativa de ver nela uma cenografia da globalização actual, não tendo dúvidas em sublinhar a continuidade do seu processo:

"A revelação da produção moderna surge neste quadro como uma referência geracional capaz de repor a visão estimulante de um passado recente. E, sobretudo, articulando um sentido de continuidade capaz de alimentar a radicalidade com a verdadeira originalidade no que ela significa de redução: às origens e às raízes, a uma autenticidade radical, a arquétipo sem renunciar à história. Esta convocação da herança moderna funciona, não tanto por mimetismo, mas mais como confirmação tranquilizadora de uma competência de edificar, construindo em continuidade uma tradição moderna. Competência que importa convocar para intervir de modo decisivo nas escalas do urbano ao território para continuar a tradição de pragmatismo que caracteriza a melhor arquitectura portuguesa de sempre." (TOSTÕES, 2004).

Ser tradicional

A arquitectura é de facto uma disciplina aberta. A circulação de conhecimentos e respectiva inserção sempre proporcionaram experimentalismo e, quando este foi superado, enriquecimento da tradição inovando-a.

¹⁷ A análise da Casa em Vila Marim (Jorge Figueira, 2002-2003) poderá servir de exemplo como "jogos de contemporaneidade" podem coexistir, num processo de hibridez, com o reconhecimento da tradição arquitectónica. Ver: RAMOS, 2007.

Não nos parece possível observar a arquitectura sem ser integrada no campo mais amplo das artes, nem o seu conhecimento pode contornar a importância das chamadas disciplinas histórico-sociais¹⁸, nem das ciências exactas. Nuno Portas salienta ainda que é necessário, para a compreensão contemporânea da arquitectura (e do ensino), não só rever um entendimento estrangulador (exclusivo) da disciplina, mas também abri-la (inclusivo) ao cruzamento de diferentes saberes.

A arquitectura como território de cruzamento de saberes implica a sua permeabilidade à informação, aos conhecimentos de outras disciplinas, considerados aqui como marcadores químicos, a partir dos quais a realidade em observação poderá ser inteligível, sem deixarmos de afirmar o *modo próprio* de conhecer em arquitectura. Essa especificidade reside na capacidade, a partir da observação do espaço, de reconhecer padrões e de os representar, num mecanismo de síntese de uma realidade tridimensional complexa, significativo para a nossa existência. Esta forma de olhar, profundamente diferente do ver (PIÑÓN, 1998), representa um dos dispositivos identitários do conhecimento em arquitectura e suporte da acção disciplinarmente única e central que representa o projecto em arquitectura.

A construção, o âmbito oficial da arquitectura, e a sua identidade cultural são hoje herdeiros de um longo processo que se confunde com o próprio processo da nossa civilização. Subscrevemos as palavras de Rogers que, incansavelmente ao longo da sua obra, aprofundam o sentido de conhecimento em arquitectura como território, não só de cruzamento, mas igualmente cerzido de continuidades:

"Basta pensar no projecto de Frank Loyd Wright para uma casa em Veneza, lamentavelmente não executado, nas obras de Le Corbusier no Punjab e em Ronchamp, nos arranha-céus de Mies que recorre à leitura da Escola de Chicago, ou na casa que Gropius constrói para si em Nova Inglaterra para verificar até que ponto sentiram o problema das culturas específicas, dos distintos ambientes, naturais ou artísticos, e de que modo a sua palavra pode também aqui servir de guia."

Continuando, afirma a importância da reconstrução da tradição...

"A dificuldade consiste em introduzir as contribuições da vanguarda, sem voltar costas,

¹⁸ A utilização do termo "histórico-sociais" pode ser impreciso, pela ambiguidade que comporta ao aglutinar as ciências da história com as sociais, sendo a primeira centrada no tempo longo e a segunda no tempo curto, como nos esclarece Mirian Halpern Perreira. O uso desta expressão pretende assinalar um campo de interdisciplinaridade vasto em matérias e extenso no tempo, da história à sociologia, antropologia e economia, como saberes essenciais partilhados com o conhecimento arquitectónico. Ver: PEREIRA, 2005; COELHO, 1999.

em um novo aprofundamento da tradição. Porque há muitos que para combater o formalismo modernista não verificam que caem em outro formalismo, no do folclore, ou em qualquer dos estilos tradicionais." (ROGERS, 1994: 324).

A tradição, da qual somos hoje portadores, não é uma opção. A única escolha disponível no nosso tempo é a que se edifica sobre o tempo que nos antecede. Esta construção, ou mais precisamente a reconstrução da tradição, é o processo pelo qual seremos capazes de ser o receptáculo para a apreensão e acumulação de inúmeros saberes e circunstâncias de um tempo, imagens que aí permanecem até estarem presentes, em conjunto, todas as partículas susceptíveis de se unir para formar um novo composto, a nossa contemporaneidade (ELIOT, 1997).

Em 1919, T. S. Eliot publicou o ensaio "A Tradição e o Talento Individual" onde explica de forma irredutível a Tradição e o seu carácter operatório no campo das artes:

"A tradição...não pode ser herdada, e se a quisermos, tem de ser obtida com árduo labor. Envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, o qual ...compreende uma percepção não só do passado mas da sua presença; o sentido histórico compele o [arquitecto a trabalhar] não apenas com a sua própria geração no sangue, mas também com um sentimento de que toda a [arquitectura] europeia desde [Ictinus], e nela a totalidade da [arquitectura] da sua pátria, possui uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é um sentido do intemporal bem assim como do temporal, e do intemporal e do temporal juntos, é que torna um [arquitecto] tradicional. E é, ao mesmo tempo, o que torna um [arquitecto] mais agudamente consciente do seu lugar no tempo, da sua própria contemporaneidade.

Nenhum [arquitecto], nenhum artista de qualquer arte, detém, sozinho, o seu completo significado. (...)" (WILSON, 1994b: 67-68).

A crítica contemporânea, objecto da nossa análise, estabelece uma interpretação da arquitectura portuguesa recente na qual a tradição é algo de diferente. Esta crítica atribui à tradição arquitectónica portuguesa, nomeadamente a registada no século XX, uma identidade liminar¹⁹ que merece a nossa atenção por aquilo que permite entrever

¹⁹ O significado de identidade liminar regista-se na observação dos ritos de passagem, onde são identificados três momentos que representam uma sequência, que sob múltiplas formas, é a mesma em diferentes fenómenos: os ritos de preliminares (de separação), os liminares (de margem) e os posliminares (de agregação). Entende-se assim liminar como aquele que fica na margem entre separação e agregação, mas também aquele que permanece á porta, que não ultrapassa o seu estado transitório ou que não acolhe o seu conseqüente estado. Ver: VAN GENNEP, 1981. A noção de liminaridade será desenvolvida por Victor Turner: TURNER, 1974.

sobre as articulações de uma prática disciplinar e a arte de projectar e as reconfigurações socioculturais que hoje ocorrem. Assim, o entendimento da tradição, como algo que permanece à margem e que não é substantivo da criação arquitectónica, é uma das condições para a sua minoração na análise conduzida por esta crítica da arquitectura recente. A minoração permite a consolidação artificial do seu significado através da seriação dos factos históricos, sustentada por um discurso composto de fragmentos. Esta seriação evita o enleamento a projectos, actores, momentos e contextos considerados marginais da nossa história disciplinar, que deformariam uma articulação que se pretende ver estabelecida e assim confirmada²⁰. A tradição é, nesta perspectiva, algo que vem do passado, onde retalhamos os aspectos que nos interessam. Tal visão não nos interessa. É a visão do *connaisseur*, de uma história seleccionada e exposta em vitrinas. O conhecimento do elo que cada arquitectura tem com o passado é a condição que permite sermos construtores do nosso tempo, superando, no melhor dos casos, a nossa tradição. O equívoco surge quando entendemos o passado como imagem historicizada, ou seja, como reconstrução de uma imagem na busca de verdade e da sua justificação²¹. Corre-se o perigo de perder a trama densa e complexa que cada objecto ou arquitectura traz consigo. Para se manter este registo, a história e o seu processo não pode ser entendida por fenómenos isolados, sumários. Da mesma forma, pelo mesmo princípio, a nossa produção contemporânea não está isolada da tradição em que nasce.

Em "The Use of History", Rykwert é particularmente elucidativo no esclarecimento desta preocupação:

"A arquitectura nunca é uma criação de objectos isolados; é sempre criação de cidade. (...) Não é suficiente ver a cidade limitada pelos seus muros, é necessário conhecê-la para além de qualquer preocupação privada. Isto é um problema de arquitectos e de historiadores, porque cada um dos seus construtores trouxe consigo o seu passado."
(RYKWERT, 1994:129).

²⁰ A selecção dos factos históricos como factor chave na construção de "uma tradição" que se pretende justificar, tem sido objecto de estudo de diversos autores. A construção de uma história do Movimento Moderno em arquitectura por Sigfried Giedion é neste aspecto um caso paradigmático. Sobre este assunto ver: WILSON, 1994a; ALMEIDA, 1994; SMITH, 1998; VILDER, 1998.

²¹ Pedro Vieira de Almeida coloca algumas interrogações sobre o apagamento, conduzido por certos estudos, relativamente aos arquitectos de Lisboa, nomeadamente de Nuno Teotónio Pereira, entre outros, quando é observada a adesão a uma nova sensibilidade conduzida por Távora e Siza. As diferenças do tipo de obra e de encomenda entre Lisboa e Porto são hoje evidentes. Ambos os pólos conduziram a via Moderna mais em consequência das condições de trabalho presentes, do que pela prévia afirmação de um caminho teórico e crítico. Importa esclarecer estes factores e saber em que medida se terá que reconstruir a história instituída, agora com novos entendimentos. Ver: ALMEIDA, 2005.

Deste isolamento dos fenómenos deriva um discurso rápido, normativo e fortemente conotativo, orientado mais pela preocupação de justificar ideias do que em estabelecer uma conjectura como conhecimento disponível a outras perspectivas. Este aspecto tem como repercussão o abandono de uma crítica dos dispositivos arquitectónicos, substituída por um texto metafórico de pendor jornalístico, onde ressalta mais a preocupação com fórmulas comunicativas do que a investigação e descrição dos fenómenos espaciais e do seu processo histórico. É geralmente uma construção linguística dirigida para a produção de imagens capazes, por si só, de isolarem sentidos a alcançar e, assim atingirem um significado.

A transitoriedade atribuída à tradição por esta tendência da crítica revela-nos a dificuldade em observar os aspectos permanentes e marcantes do último século da arquitectura portuguesa, precisamente a hibridez, que caracteriza este processo, resultante da articulação entre antigo e novo, citação e invenção, temporal e intemporal. Aspectos centrais da criação que, como sublinha T. S. Eliot, resultam irreconciliáveis com esta leitura proposta pela crítica da arquitectura contemporânea, onde o *novo* é formulação do desenraizamento, como condição de *abertura* da arquitectura portuguesa. Julgamos que este entendimento é surpreendente e que, ao desvalorizar a análise arquitectónica, força um registo de descontinuidade e um significado, chegando, em casos extremos, a não se encontrar nos projectos. Pelo contrário, a obra dos arquitectos portugueses persegue um desígnio capaz de elaborar, não só sobre as nossas condições socioculturais, mas também de integrar e transformar outras experiências contemporâneas das arquitecturas internacionais, como continuidade dialéctica do processo histórico (RAMOS, 2007).

Final

A observação das condições da arquitectura nos anos oitenta permitiu a Moneo constatar que a mudança da articulação entre *forma construtiva* e *forma arquitectónica* seria um aspecto radical e decisivo para a produção arquitectónica até hoje e, através dela, configurar-se uma fissura num conhecimento edificado e estável durante séculos (MONEO, 2004). É a actual *Construção* o verdadeiro suporte da *Forma*? E face a esta interrogação, é o conhecimento histórico um instrumento na construção do projecto? Em 1999, Rafael Moneo escreve "Paradigmas fin de siglo: Los noventa, entre fragmentación y la compacidad", onde identifica duas vias para a arquitectura contemporânea expressas claramente no título do seu artigo. Uma, a compacidade, remete para a valorização tectónica do mundo ordenado das formas e da sua

construção o que é, para uns, uma visão ortodoxa e para outros tradicional. Outra via, a fragmentação, interessa-se por formas rasgadas ou por texturas, artifícios e reflexos. Surge como metáfora arquitectónica do mundo contemporâneo... (MONEO, 1999). Para Moneo esta última ideia remete para outra mais geral que reclama um mundo sem forma, caracterizado pela fluidez, ausência de fronteiras entre interior/exterior ou entre público/privado, de permanente mudança, onde a acção é mais importante que qualquer outra qualidade. A acção é considerada como um valor absoluto em si mesmo. Desta forma, a própria ideia de edifício, tal como foi concebido até aos finais dos anos oitenta, é questionada. (MONEO, 1999).

A posição crítica que temos vindo a debater estabelece um entendimento da arquitectura portuguesa, na transição para o século XXI, precisamente nesta clivagem do entendimento do que é a Arquitectura, preferindo ver a fragmentação da forma e a descontinuidade da tradição, do que o pragmatismo do uso dos materiais e dos meios disponíveis, sustentada numa poética da construção e na capacidade, para além do estilo, de ser tradicional. Trata-se, em nossa opinião, de uma observação não sustentada pela arquitectura e exposta nas iniciativas referidas. Trata-se, também, da apropriação de um debate, restrito a certos meios profissionais, marcado pela visão elitista que persiste em ignorar os fenómenos extensos e significativos de uma "arquitectura corrente" (RAMOS, 2005) que edifica o espaço que habitamos.

A arquitectura portuguesa recente é marcada pela unidade elaborada entre compromissos de estilo, numa hibridez inclusiva ensaiada durante todo o século XX que permite, sem ruptura, incorporar não só a nossa história, mas igualmente outras que conhece, usa e adapta (ELIOT, 1992: 137), assegurando continuidades de hábitos e soluções transmitidas na cultura ocidental. Ou seja, permite conhecer e escolher *enraizados num lugar, numa localidade, numa história concreta, em suma, numa identidade activa e compósita, porque cerzida por identidades múltiplas e simultâneas, mas cuja partilha de sentido com outras — que são diferenças — supõe a adesão a valores transversais.* (CATROGA, 2006: 498-501).

Em 1953, Fernando Távora assinala a sua preocupação e as consequências para a *nossa Arquitectura e o nosso Urbanismo* (embora noutra tempo mas com o mesmo sentido) do seu distanciamento da circunstância onde esta se produz, apontando-nos uma via:

"Está em todos os portugueses a possibilidade de contribuir para tornar modernos a nossa Arquitectura e o nosso Urbanismo (...) indispensável é que, sem menos prezar

toda a lição do exterior se conheça integralmente toda a nossa realidade interior. Seguem caminho errado, igualmente errado, os que preconizam o retorno a estilos que já foram ou os que, pelo figurino da moda, pretendem criar em Portugal uma Arquitectura e um Urbanismo modernos; qualquer destas atitudes revela um tão perigoso como inútil diletantismo plástico que nada contribui para a realização do fim em vista porque desvia essas manifestações da sua realidade envolvente. O "estilo" não conta; conta, sim, a relação entre a obra e a vida; o estilo é o resultado dessa relação." (TÁVORA, 1953: 71).

A naturalidade da arquitectura portuguesa ao projectar e construir, que diferencia a nossa condição e tempo, não a impede de reconhecer na *Construção* a capacidade de sustentar a *Forma*, como via de resistência à sua arbitrariedade (MONEO, 2005). A construção portuguesa é feita de "pedra" e, salvo raras excepções, continua a sê-lo hoje. A sua hibridez é o compromisso presente no processo da arquitectura portuguesa. Não é a hipótese tentada pela crítica, que discutimos, de ver nela a rejeição da construção e a aceitação da arbitrariedade da forma, ou seja, a transitoriedade da tradição.

Bibliografia

- ALMEIDA, Pedro Vieira de, 1986 – "Carlos Ramos: Uma Estratégia de Intervenção", in *Carlos Ramos: Exposição retrospectiva da sua obra*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- 1994 – "The notion of «Past» in the Architecture of the Difficult Decades", *Rassegna*, nº 59, p. 52-62.
- 2005 – *Da Teoria, oito lições*, Porto: Escola Superior Artística do Porto.
- BANDEIRINHA, José António, 1996 (1993) – *Quinas Vivas*, Porto: FAUP publicações.
- BARROS, Henrique, 1947 – *Inquérito à habitação rural*, vol. II, Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, [Beira Litoral, Beira Alta e Beira Baixa].
- BASTO, E. A. Lima, BARROS, Henrique, 1943 – *Inquérito à habitação rural*, vol. I, Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa. [Minho, Douro-Litoral, Trás-os-Montes e Alto-Douro].
- BROOKS, H. Allen, 1997 – *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, Chicago: The University of Chicago Press.
- BOURDIEU, Pierre, 1985 (1979) – *La Distinction: critique sociale du jugement*, Paris: Les éditions de minuit.
- CALADO, Maria, – *A cultura arquitectónica em Portugal 1880-1920: tradição e inovação*, vol.1, 2 e 3, Dissertação de Doutoramento, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura, 2003 [policopiado].
- CALDAS, João Vieira, 1997 – "Cinco Entremeios sobre o Ambíguo Modernismo", in A. Becker, A. Tostões, W. Wang (org.), *Portugal: Arquitectura do século XX*, Prestel, p. 23-31.
- CASTELLS, Manuel, 2002 (1996) – *A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- CASTRO, Pedro Barata, 2005 – "O verbo Contaminar e a sua envolvente próxima, ou as perguntas depois da resposta", *TGV*, nº 12, Associação de Estudantes da FAUP, p. 4.
- CATROGA, Fernando, 2006 – Entre Deuses e Césares. Secularização, laicidade e religião civil: Uma perspectiva histórica, Coimbra: Almedina.
- COELHO, Eduardo Prado, 1999 – "Modos de Ler", *Público* (Leituras), 24 Abril, p. 8.
- ELIOT, T. S., 1997 (1919) – "A tradição e o talento individual", in J. Monteiro-Grillo (ed.), *Ensaio de Doutrina Crítica*, Lisboa: Guimarães Editores, p. 21-32.
- 1992 (1945) – "O que é um clássico", in Maria Adelaide Ramos (ed.), *Ensaio Escolhidos*, Cotovia, Lisboa, p. 129-146.
- FRANÇA, José-Augusto, 1993 (1974) – *O Romantismo em Portugal: estudo de factos socioculturais*, Lisboa: Livros Horizonte.
- GADANHO, Pedro, 2004a (2003) – "Escassez & Deslocação", in Pedro Gadanho, Luís T. Pereira (coord.), *Influx: arquitectura portuguesa recente*, Civilização, p. 148-155.
- 2004b – "X vs. Y - not = Diversidade. Equações de identidade na arquitectura portuguesa recente", in P. Gadanho, L. T. Pereira (coord.), *Metaflux: duas gerações na arquitectura portuguesa recente*, Civilização, p. 33-47.
- 2005 – "«Metamorph»", *TGV*, nº 11, Associação de Estudantes da FAUP [entrevista conduzida por José Martins].
- GADANHO, Pedro, PEREIRA, Luís Tavares (coord.), 2003 – *Influx: arquitectura portuguesa recente*, Civilização.
- GRANDE, Nuno, 2005a – "Arquitecturas sitiadas. A propósito da exposição Habitar Agora", in Maria Milano (coord.), *Do habitar*, Escola Superior de Arte e Design, Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, p. 115-117.
- 2005b – "Portugal: território, cidade e arquitectura. Da Nação-navio ao País-arquipélago", in E. Souto de Moura, F. Fernandes, J. Figueira, et al. (com.), *Des-continuidade: arquitectura contemporânea*, Norte de Portugal, Civilização, p. 30-47.
- GREGOTTI, Vittorio, 2000 – "Cari architetti non ci sono più riviste", *L'Architetto*, nº 143, Roma: Consiglio Nazionale degli Architetti, p.18-19.
- HADID, Zaha, 2006 – *Zaha Hadid*, New York: Guggenheim Museum Publications.
- HOBSBAWM, Eric, 2002 (1994) – *A Era dos Extremos: história breve do século XX, 1914-1991*, Lisboa: Presença.
- KOOLHAAS, Rem, 2006 – "Changement de dimensions", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 361, 2005, p. 88-97.
- LEAL, João, 2000 – *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*, Lisboa: D. Quixote.
- MARGOLIN, Victor, 2007 – "Design the Future and the Human Spirit", *Design Issues*, nº 3, vol. 23, The MIT Press, p. 4-15.
- MONEO, Rafael, 1999 – "Paradigmas fin de siglo: Los noventa, entre fragmentación y la compacidad", *Arquitectura Viva*, nº 66, p. 17-24.
- 2004 (1985) – "La Soledad de los Edificios" in *El Croquis Rafael Moneo 1967-2004: antología de urgencia*, p. 608-615. [discurso de tomada de posse como Director do Department of Architecture of the Harvard University Graduate School of Design].
- 2005 – "Sul concetto di arbitrarietà in architettura", *Casabella*, nº 735, p. 22-23. [Discurso na Academia Real de Bellas Artes, Madrid, 2005].
- MOURA, Eduardo Souto, FERNANDES, Fátima, FIGUEIRA, Jorge, CANNATÀ, Michele, GRANDE, Nuno (com.), 2005 – *Des-continuidade: arquitectura contemporânea*, Norte de Portugal, Civilização.
- PEREIRA, Luís Tavares, 2004 – "Coluna dorsal", in Pedro Gadanho, Luís T. Pereira (coord.),

- Metaflux: duas gerações na arquitectura portuguesa recente*, Civilização, p. 153-167.
- PEREIRA, Mirian Halpern, 2005 – "A História e as Ciências Sociais", *Ler História*, nº 49, p. 5-29.
- PEREIRA, Paulo, 1999 – *2000 anos de arte em Portugal*, Lisboa: Temas e Debates e Autores.
- PEZEU-MASSABUAU, J., 1993 – *La maison: espace réglé, espace rêvé*, Montpellier: GIP Reclus.
- PIÑÓN, Helio, 1998 – *Curso básico de proyectos*, Barcelona: Ediciones UPC.
- PORTAS, Nuno, 1978 – "A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação", (1970), in Bruno Zevi, *História da Arquitectura Moderna*, vol. II, Lisboa: Arcádia, p. 687-746.
- PINON, Pierre, 1988 – "La Maison Turque", in P. Saddy, C. Malécot (org.), *Le Corbusier: le passé à réaction poétique*, Paris: Caisse Nationale de Monuments Historiques et de Sites, p. 165-173.
- RAMOS, Rui Jorge Garcia, 2005 – "«Produções correntes» em arquitectura: a porta para uma diferente gramática do projecto do início do século XX", *NW noroeste. Revista de História*, nº 1, p. 53-80.
- 2007 – "Elenco para uma arquitectura doméstica: casa em Vila Marim", *Opúsculo*, nº 5, Porto: Dafne.
- 2010, *A Casa: arquitectura e projecto doméstico na primeira metade do século XX português*, Porto, FAUP Publicações.
- RODRIGUEZ LLERA, Ramón, 2005 – *O olhar e a mão do arquitecto. Viagens e Desenhos*, Porto: Escola Superior Artística do Porto.
- ROGERS, Ernesto Nathan, 1994 (1958) – "La arquitectura moderna después de la generación de los maestros", in P. Hereu, J. M. Montaner, J. Oliveras, *Textos de arquitectura de la modernidad*, Madrid: Nerea, p. 320-325.
- RYKWERT, Joseph, 1994 – "The Use of History", *Lotus*, nº 81, p. 129.
- SAFRAN, Yehuda, 2003 – "Connoisseurs do Caos: Notas sobre a geração emergente de arquitectos em Portugal", in Pedro Gadanho, Luís T. Pereira (coord.), *Influx: arquitectura portuguesa recente*, Civilização, p. 12-14.
- SILVA, Raquel Henriques da, CANDEIAS, Ana Filipa; RUIVO, Ana, 2007 – *50 anos de arte portuguesa*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- SMITH, Elizabeth A.T., 1998 – "Re-examining architecture and its history at the end of the century", in R. Koshalek, E. A. T. Smith (org.), *At the end of the century: one hundred years of architecture*, Los Angeles: Harry N. Abrams, p. 23-99.
- TAVARES, André, 2005 – *Arquitectura Antituberculose: Trocas e tráficos na construção terapêutica entre Portugal e Suíça*, Porto: Faup Publicações.
- TÁVORA, Fernando, 1953 – "Franqueza e juventude", *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação*, nº 3-4, p. 17-20 e 70-71.
- TÁVORA, Fernando, 1957 – "Casa em Ofir", *Arquitectura*, nº 59.
- TOSTÕES, Ana, 2002 – *Cultura e Tecnologia na Arquitectura Moderna Portuguesa*, Dissertação de Doutoramento em Engenharia do Território, Lisboa: Instituto Superior Técnico, Universidade Técnica de Lisboa. [policopiado].
- 2004 – "O lugar da paisagem europeia", in Henrique Cayatte (com.), *Portugal 1990-2004*, Triennale di Milano, p. 18-23.
- TURNER, Victor W., 1974 (1969) – *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*, Petrópolis: Editora Vozes.
- VAN GENNEP, Arnold, 1981 (1908) – *Les rites de passage: étude systématique des rites*, Paris: A. & J. Picard.

VICENTE, Filipa Lowndes, 2003 – *Viagens e Exposições: D. Pedro V na Europa do Século XIX*, Lisboa: Gótica.

VILDER, Anthony, 1998 – "Space, Time, and Movement", in R. Koshalek, E. A. T. Smith (org.), *At the end of the century: one hundred years of architecture*, Harry N. Abrams, Los Angeles, p. 101-125.

WILSON, Colin St. John, 1994a (1992) – "Gunnar Asplund and the dilemma of Classicism", in *Architectural reflections: studies in the philosophy and practice of architecture*, Butterworth Architecture, Oxford, p. 138-155.

— 1994b (1992) – "The Historical sense: T. S. Eliot's concept of tradition, and its relevance to architecture", in *Architectural reflections: studies in the philosophy and practice of architecture*, Oxford: Butterworth Architecture, p. 67-68.

RUI GARCIA RAMOS. Rui Jorge Garcia Ramos (1961) é arquiteto e professor na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (FAUP). Atualmente leciona o atelier de Projeto do Mestrado Integrado, e a unidade curricular Cultura e Habitar do Programa de Doutoramento em Arquitetura da FAUP. É doutorado em Arquitetura pela FAUP e investigador do Centro de Estudos de Arquitetura e Urbanismo, no grupo Atlas da Casa, onde coordena diversos projetos. Tem como principais áreas de estudo os dispositivos espaciais da casa; a relação entre processos culturais e formas de habitar; a questão identitária e arquitetura; e os programas habitacionais, sobre os quais tem diversos trabalhos publicados. É membro do Conselho de Administração da Fundação Arquiteto Marques da Silva, integra a Comissão Científica do Programa de Doutoramento em Arquitetura da FAUP e é subdiretor do Centro de Estudos de Arquitetura e Urbanismo da FAUP.

Lista do trabalhos publicados em: http://sigarra.up.pt/faup/publs_pesquisa.querylist?p_codigo=226905
Curriculum extenso em: <http://www.degois.pt/visualizador/curriculum.jsp?key=6819641346034131>
Grupo de investigação Atlas da Casa (CEAU-FCT) <http://ceau.arq.up.pt/grupo.asp?id=6>

PRINCIPIOS ORIENTALES EN LA ARQUITECTURA DOMÉSTICA ESCANDINAVA

Iván Israel Rincón Borrego

Escuela Superior de Arquitectura, Universidad de Valladolid. España

Abstract

On the 19th of November of 1931 Erik Gunnar Asplund teaches a lecture entitled Our architectural conception of space because of the opening of the academic year at the Stockholm's Royal Institute of Technology where he explains his idea of "infinite space" as the identity sign of the modern project and anticipates that the future of modern architecture should link to East Asia with a thoughtful approach. Gunnar Asplund insists that the path of modernity in Europe has been experimented in traditional Japan since long time ago and he shows that his meeting with Tetsuro Yoshida few months ago in Sweden left a deep impression on him.

*Yoshida's travel to Sweden, his publication *Das japanische wohnhaus* of 1935 and Gunnar Asplund's interest on the traditional architecture of Japan encourage some of the most important examples of modern domestic architecture in Nordic countries. Therefore, programmatic aspects of the Modern Movement as the rationality of the shape, the flexibility of the function, the standardization of construction and the freedom relationship between interior space and surroundings are not only an evidence of the *Zeitgeist*, but also an underlying oriental nature, the modern appropriation of Japanese tradition for many Scandinavian architects as Alvar Aalto, Jorn Utzon, Arne Korsmo and Sverre Fehn.*

El 19 de Noviembre de 1931 con motivo de la apertura del curso académico del Real Instituto de Tecnología de Estocolmo, Erik Gunnar Asplund pronuncia la conferencia *Nuestra Percepción Arquitectónica del Espacio*¹ en la que se refiere al malogrado texto de Oswald Spengler *La decadencia de Occidente* (1918) para afirmar que el símbolo primordial de las diferencias entre culturas reside en la concepción que éstas tienen del espacio.

Erik Gunnar Asplund utiliza el texto de Oswald Spengler para repasar la idea de espacio a lo largo de las culturas de la antigüedad y acuña el término "espacio infinito" como seña de identidad del proyecto moderno y la cultura arquitectónica occidental, caracterizado por percibir el interior y el exterior de la arquitectura como un único ámbito entrelazado. Igualmente hace hincapié en que la evolución de la arquitectura moderna no vendrá solo de una cuidada estética funcionalista, ni de la idea de

¹ Erik Gunnar Asplund, "Var Arkitektoniska rumsuppfattning", *Byggmästaren: Arkitektupplagan*, Estocolmo 1931, pp. 203-210.

disolución de los límites entre arquitectura y lugar, sino de aunar confort y lenguaje moderno². Su argumento lo ejemplifica con obras de Le Corbusier como el *Plan Voisin* de 1925 y la propuesta residencial de Pessac de ese mismo año, proyecto que constituye para él un claro ejemplo de “adaptación a las diferentes circunstancias de sus usuarios”³, que se expande y abre al medio, el cual, a su vez, participa como una estancia más de la arquitectura.

Pudiera parecer que la intervención de Gunnar Asplund apuntala la modernidad ensalzando sus virtudes propositivas, sin embargo, el colofón de su discurso recalca en la tradición constructiva japonesa como arquetipo consolidado de disolución espacial y confort material, ejemplo que considera en pleno vigor. De hecho, el cartel anunciador de su conferencia lo protagoniza la veranda de la villa *Baba* realizada por Tetsuro Yoshida en Nasu en 1927 (fig. 1), una casa japonesa de aspecto tradicional adaptada a las comodidades de la vida moderna mediante la incorporación del vidrio en sus cierres. El alegato final del autor nórdico vaticina que el futuro de la arquitectura moderna escandinava pasa por una mirada reflexiva hacia el lejano Oriente:

“Tal vez en Europa Occidental nos estemos aproximando a la idea de la casa japonesa, como un objeto no tan sólido, fijo y permanente. Tal vez adoptemos la práctica que se lleva tanto tiempo empleando en Japón, cambiando nuestros hogares cada día, con cada habitante según sus necesidades, (...) tal y como hacen los japoneses”⁴.

No es casual que pese a comenzar su ponencia con las ideas de Oswald Spengler, Gunnar Asplund concluya abordando la arquitectura doméstica japonesa. La diversidad comparativa de los referentes empleados hace pensar que su intervención es en realidad una búsqueda de los cauces futuros por los que a su juicio discurrirá la concepción del espacio moderno, y en ese sentido, el tributo gráfico a la obra de Tetsuro Yoshida, con quien se reúne en Estocolmo pocos meses antes de pronunciarla, evidencia la impronta que deja en él la arquitectura vernácula nipona.

² Afirma: “que hay una arquitectura cuyos objetivos priman los efectos espaciales atractivos y otra que destaca principalmente por lo agradable que resulta usarla y entiendo que nuestro tiempo se halla envuelto en esa segunda creencia”. Erik Gunnar Asplund, “Var Arkitektoniska rumsuppfattning”, *Byggmästaren: Arkitektupplagan*, Estocolmo 1931, pp. 203-210. Recogido en M. Asgaard Andersen (ed.); *Nordic Architects Write. A Documentary Anthology*. Routledge, New York 2008, pp. 329.

³ Erik Gunnar Asplund, “Var Arkitektoniska rumsuppfattning”, *Byggmästaren: Arkitektupplagan*, Estocolmo 1931, pp. 203-210. Recogido en M. Asgaard Andersen (ed.); *Nordic Architects Write. A Documentary Anthology*. op. cit., pp. 332.

⁴ Erik Gunnar Asplund, “Var Arkitektoniska rumsuppfattning”, *Byggmästaren: Arkitektupplagan*, Estocolmo 1931, pp. 203-210. Recogido en M. Asgaard Andersen (ed.); *Nordic Architects Write. A Documentary Anthology*. op. cit., p. 333.



VÅR ARKITEKTONISKA RUMSUPPFATTNING

AV PROFESSOR E. G. ASPLUND

Det är kanske icko osäkrat, att en arkitekt vid sidan av sin tekniska verksamhet med stora mängder studier av detaljer och detaljer skapas gläd sig till en viss översikt t. o. m. av gamla utövande metoder.

Jag vågar ta upp vår arkitektoniska rumsuppfattning till skärskådande, fast jag är full medveten både om svårigheten att framställa denna uppfattning så koncist och klart som man skulle vilja, och även om omöjligheten att här behandla det på något sätt uttömmande.

Härnäst begrepp, det är icke bara rummet i vanlig betydelse i våra hus, utan också ett litet hus.

Det är det rummets över huvud taget, i bergat, gatan, "stadshöjden", och inte bara i det, utan också det rummets i alla de förhållanden, som omge oss. Jag vill beteckna detta rummet som "rummet i rummet".

Också Spengler har i "Der Untergang des Abendlandes" bland alla de olika uttrycken som av kultur även behandlat den arkitektoniska rumsuppfattningen i gången tid.

Han säger: "Världshistorien skildras som en serie kulturer, som växa upp, blomstra, mogna och dö. De har var och en sina egna uttrycksformer, sin egen färg och sin egen lukt, sin egen kännetecknande världsbild. Varje kultur är i sin sin livsvyrtning ett symboliskt uttryck för en 'kulturtyp'."

¹ "Untergang des Abendlandes".

² "Der Untergang des Abendlandes".

³ "Der Untergang des Abendlandes".

Såer man bringa ner på betonen av en kulturtyp, så långt det är möjligt, när man fram till den utövning, som ligger till grund för den, och som av den, som har blott för de inre användningarna, kan avläsas ut alla dess utövningar.

Denna utövning, som själv aldrig förverkligas sig i likadant form, är verkens i varje en kultur följande tekniska förhållanden och dikterar stilen i alla livsvyrtningar.

Spengler säger att "den ligger i utövningarna, i de religiösa myterna och kulturer, i etikerna, i socialkonsten, vetenskapen och tekniken, i varje vetenskapens grundbegrepp."

Spengler finner utövningen för de olika kulturerna ligger i deras rumsuppfattning.

Han strävt till olika kulturer och analyserar utövningarna.

Den egentliga syftet av det följande är fasthållandet vid det följande och av utövningarna som det utövande, för vilka principer och nummer och användandet av de mest användbara byggmaterial som portar och dörrar i olika städer.

I den egyptiska kulturen uppfattades rummet skönt en rikhet, en välg, enligt Spengler läst historien av tempelbyggnaderna som denna oändliga, avsmalnande, majestätiska väg mellan rader av stämor, samma kolonnader, gårdar och gångar fram mot skidat.

Den antika kulturen lärde sig endast på det mest verkliga, det sinnligt påtagliga och förverkligade. Det byggande, antika byggandet kunde i enlighet med hela sin livskänsla i utöv-

Figura 1. Cartel de la conferencia *Nuestra Percepción Arquitectónica del Espacio* pronunciada por Erik Gunnar Asplund en 1931 con la mágen de la veranda de la Villa Baba realizada por Tetsuro Yoshida en Nasu en 1927.

El periplo del propio Tetsuro Yoshida resulta singular, le lleva por Europa y América, y desemboca en un hecho de enorme relevancia para Gunnar Asplund y otros muchos arquitectos interesados por Japón; la publicación de *Das japanische wohnhaus* (1935). Anticipándose dos años al conocido *Houses and People of Japan* (1937) de Bruno Taut, el texto tiene un gran impacto en todo el panorama arquitectónico europeo⁵. Publicaciones anteriores como la de Edward S. Morse; *Japanese Homes and Their Surroundings* (1886), o la de Kakuzo Okakura; *The Book of Tea* (1906), habían constituido una fuente de estudio notable para autores pioneros en este campo como Frank Lloyd Wright o el propio Bruno Taut. Sin embargo, lo destacado de la obra de Tetsuro Yoshida es que, a diferencia de las referidas, está escrita por un arquitecto japonés en activo, educado en la práctica disciplinar, condecorador de la modernidad europea y del interés de sus protagonistas⁶ por Japón, circunstancias que le llevan a

⁵ Buena prueba del ello es que el texto fue revisado y reeditado dos décadas después, en 1954, y finalmente traducido al inglés bajo el título *The Japanese House and Garden* en 1955.

⁶ De septiembre de 1931 a junio de 1932 Tetsuro Yoshida viaja por Europa y América, visita una decena de países entrevistándose, entre otros, con Sigfried Giedion, Gunnar Asplund y Ragnar Östberg. Durante los cuatro meses y medio que pasó en Berlín se interesó por Hans Poelzig, Bruno Taut, Walter Gropius, Eric Mendelson y Mies van der Rohe, con quienes es muy probable que se reuniera gracias a la ayuda de Ludwig Hilberseimer y Hugo Häring, sus principales enlaces y contactos en Alemania. Ver Hyon-Sob Kim: "Tetsuro Yoshida (1894-1956)

enfocar su libro como si de un manual constructivo se tratase. Tal es así que comienza exponiendo las bondades de la casa japonesa en un listado de sencillos principios:

“1. La casa japonesa es una vivienda aislada con jardín; entre ambos hay una relación íntima, el interior de la casa y el jardín forman un organismo completo.

2. Tiene grandes puertas y huecos, así como habitaciones abiertas al exterior, haciéndola altamente adaptable al clima y creando un fuerte vínculo con la naturaleza.

3. La planta de la casa es flexible: las divisiones entre estancias y sus múltiples usos pueden cambiar fácilmente.

4. Diseño y construcción son prácticos y racionales, y dan como resultado una arquitectura.

5. La agrupación de estancias, con el *Tokonoma* en el centro, es limpia, sencilla y clara.

6. Se usa la madera sin tratar para que la belleza de su grano y color natural tengan el mayor valor posible.

7. El mobiliario se construye de tal modo que permita ser guardado para utilizar todo el espacio disponible y que de sensación de amplitud.

8. El tamaño de las estancias y de sus componentes constructivos está estandarizado hasta el más mínimo detalle, posibilitando una construcción eficaz y barata sin que por ello la casa pierda su carácter singular⁷.

A continuación, desarrolla un escrito de fácil lectura articulado en diez capítulos donde explica sistemáticamente el papel de cada estancia en el conjunto de la casa japonesa y la forma de ésta en relación a las partes, destacando elementos arquitectónicos como el *tokonoma*, el *tana*, el *shoin*, el *engawa* o el jardín, que se prodigan en fotografías y dibujos para ejemplificar las bases modulares y el lenguaje constructivo atávico de las viviendas niponas como suerte de combinación de unidades sencillas, estandarizadas y codificadas de manera instrumental, cuyo resultado produce un orden flexible de extraordinaria sensibilidad, de relaciones espaciales abiertas entre la casa y el jardín.

and Architectural Interchange between East and West”. *Architectural Research Quarterly*, vol 12, nº 1, 2008, pp. 51 y ss.

⁷ T. Yoshida; *The Japanese House and Garden*. Architectural Press, London 1955 (1936), pp. 9 y 10.

Coincidiendo con la publicación de *Das japanische wohnhaus* el Museo Etnográfico de Estocolmo construye el pabellón *Zui Ki Tei* en 1935, la primera reproducción de una casa del te japonesa en Europa. El edificio constituye el equivalente europeo del templo *Ho-o-den* de la Exposición Colombina de Chicago de 1893 permitiendo a Gunnar Asplund, y otros muchos de sus colegas interesados por el lejano Oriente como Alvar Aalto, Arne Korsmo, Jørn Utzon o Sverre Fehn, experimentar por primera vez en directo la idea del espacio doméstico nipón adquirida a través de la literatura y la fotografía.

Los acontecimientos referidos no son ni mucho menos el desencadenante del apego de los arquitectos europeos por Oriente, sin embargo sí que constituyen, en el caso de Escandinavia, un punto de inflexión y el germen para crear un clima de intereses compartidos que repercute en algunos de los proyectos modernos más extraordinarios de los países nórdicos.

Dos años después de ver la luz *Das japanische wohnhaus*, Alvar Aalto realiza la Villa Mairea entre 1937 y 1939 en Noormarkku, proyecto donde la influencia del manual publicado por Yoshida y el modelo de la casa japonesa resulta palpable.

El encargo de Maire y Harry Gullichsen, coleccionistas y amantes del arte moderno, plantea el reto de construir una vivienda en la que la vida cotidiana, el disfrute del arte y la naturaleza sean una misma realidad. El programa consta de espacios domésticos abiertos al medio a los que se suman zonas de trabajo, como un atelier dedicado a las dotes artísticas de Maire o un despacho para Harry, así como lugares de exposición de diseño singular entrelazados con las estancias habituales presentes en toda vivienda.

Apartada de las edificaciones de la fábrica de papel A. Alshtröm, aislada y rodeada por un recinto natural de coníferas, la Villa Mairea se alza en lo alto de una suave loma como un gran “collage cubista”⁸ de escala arquitectónica, fruto de la unión de soluciones heterogéneas, amalgama de imágenes emblemáticas de la arquitectura moderna internacional y las tradiciones rurales que terminan integrando una unidad coherente en su diversidad. La casa muestra a un tiempo la modernidad de la utopía funcionalista, el potencial de la tecnología industrial y el acervo constructivo legado por las culturas vernáculas. A medida que el usuario se acerca, el volumen blanco del edificio filtrado por el tamiz de los árboles contrasta deliberadamente con la

⁸ J. Pallasmaa; “De una arquitectura tectónica a una pictórica. Collage y juego en la arquitectura de Alvar Aalto”. *Una arquitectura de la humildad*. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2010, p. 71 y ss.

marquesina de perfil asimétrico de la entrada que descansa sobre troncos sin desbastar de aspecto tosco, primitivo. La aparente unidad volumétrica del edificio se desintegra a medida que avanza hacia el fondo de la parcela. El conjunto se fragmenta en cuerpos heterogéneos, enfoscados niveos, tramas hipodámicas de azulejos turquesa, celosías de madera fina, muros de piedra trabada y protuberancias de perfil orgánico. En esa combinación hilvanada de primitivismo y sofisticación moderna, la tradición constructiva japonesa ocupa un lugar destacado.

Alvar Aalto reniega de las grandes mansiones en las que las obras de arte se confinan en salas autónomas separadas del resto de la vivienda pues “en ellas no hay relación alguna entre arte y vida cotidiana”⁹ y, por el contrario, le agrada la sensibilidad japonesa que aúna lienzos de tinta aguada, *kakemono*, y arreglos florales decorativos, *ikebana*, manifestaciones artísticas efímeras enmarcadas por una estructura abierta de carácter sagrado, el *tokonoma*, que articula y cualifica el interior de la vivienda.

Durante el proyecto de Villa Mairea Alvar Aalto se aproxima al vocabulario japonés desde diversos enfoques. En ocasiones simplemente lo evoca, como sucede en los postes de abeto joven sobre rocas que jalonan la entrada. La forma de sus troncos desnudos atados con mimbre constituyen la memoria de las *shimenawa*, cuerdas sagradas que abrazan por ejemplo la puerta natural de las rocas de Ise y de los templos del Gran Santuario Sintoísta de Izumo.

En otros casos, realiza una traslación casi literal de elementos conocidos a través de imágenes publicadas por Tetsuro Yoshida. Así sucede en el jardín de invierno situado en el extremo norte del salón donde se alude a las láminas de *Das japanische wohnhaus*, especialmente a las diversas combinaciones de *tanas* y al entramado de los *shoin* para matizar la luz y los paramentos de la estancia (fig. 2). Es parecido el caso del acceso a la sauna por las alusiones obvias, pero no menos refinadas, a la estética de los pabellones de te japoneses.

Por último, Alvar Aalto hace suyas nociones germinales de lo japonés para crear su propio paisaje de síntesis en el jardín y la cubierta de la Villa Mairea. Según Tetsuro Yoshida “una casa japonesa es impensable sin jardín”¹⁰, condición compartida por el proyecto de Aalto que nace como un todo orgánico con el medio natural. Los jardines japoneses emplean un principio de mimesis ilustrado ampliamente en *Das japanische wohnhaus*, principio que consiste “en el diseño de un paisaje, cuyas razones

⁹ A. Aalto: “Villa Mairea”. En Göran SCHILDT (ed.); *Alvar Aalto: de palabra y por escrito*. El Croquis, Madrid 2000, p. 312.

¹⁰ T. Yoshida; *The Japanese House and Garden*. op. cit., pp. 168.

responden más a la contemplación que a propósitos prácticos¹¹, es decir, conforman un escenario de rocas, colinas, cascadas, lagos y bosquetes que reproducen la naturaleza de manera simbólica, crean un paisaje artificial de la contemplación. Alvar Aalto adapta este principio para formar su personal paisaje sintético donde el perfil orgánico de la piscina, el montículo artificial que remata la parcela al fondo o la disposición de las rocas en el mar seco de grava de la cubierta traen a la memoria los fundamentos estéticos puestos en práctica por los maestros de la ceremonia del té, Sen no Rikyu y Kobori Enshu, y recogidos en el *Sakuteiki*, el libro de la creación de jardines, el de “crear belleza intentando evitarla”¹², como muestra el jardín seco mineral *karesansui*, paisaje metafísico de rocas y arena construido para ser contemplado.

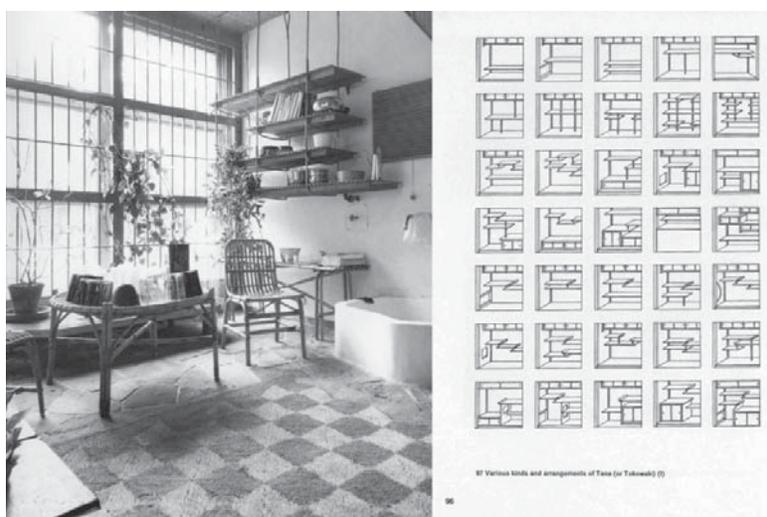


Figura 2. Comparación entre el jardín de invierno de la Villa Mairea de Alvar Aalto y una página del libro *Das japanische wohnhaus* de Tetsuro Yoshida donde se recogen diversas articulaciones y modelos de *tana*.

El apego de Alvar Aalto por Oriente comienza a mediados de los años 30 cuando incluye en su biblioteca textos sobre Japón gracias a la pareja de diplomáticos Hikotaro y Kayoko Ichikawa, de quienes recibe nueve libros sobre arquitectura y arreglos florales japoneses¹³. Sin duda, su afán orientalista se ve alimentado por el pragmatismo de Tetsuro Yoshida, así como por la estrecha relación que le une a Gunnar Asplund a quien visita repetidas veces en Estocolmo acercándose, con toda

¹¹ T. Yoshida; *The Japanese House and Garden*. op. cit., pp. 168.

¹² R. Rodríguez Llera; *Paisajes de la arquitectura japonesa*. Del Sol St., Santander 2006, pp. 50-52.

¹³ Una lista de dichos libros la ofrece Hyon-Sob KIM; *The unknown wheel: Japanese Tokonoma concept in Arvar Aalto's Villa Mairea, 1937-39*. Pori Art Museum, 2007, p. 46.

probabilidad, al mencionado pabellón *Zui-Ki-Tei*.

Poco después de la finalización de Villa Mairea, es el *Nuevo Empirismo* reseñado en la revista *The Architectural Review* en 1947¹⁴ el que reactiva el interés por la contextualización regional de la arquitectura e, indirectamente, por la inspiradora calidez estética y material de la casa japonesa.

El artículo recoge tres proyectos domésticos realizados por Sven Markelius, Sture Frölen y Ralph Erskine, respectivamente, de los que subraya su raíz vernácula renovadora que atiende al hombre y al medio sin caer en el sentimentalismo constructivo. Entre ellos destaca el proyecto de Erskine para su propia casa en Lissma, de 1942 (fig. 3), una forma tan radical como delicada en el uso de los recursos del lugar. Contando sólo con piedra y madera del entorno, configura un prisma de líneas puras, ligeramente elevado del suelo, cuyo interior es una única estancia abierta al paisaje en dos frentes. En el proyecto conviven el enunciado moderno de la pureza volumétrica con el valor del material local que lo ancla al contexto, afirmando la importancia de la relación dialéctica entre la obra y su entorno, consideraciones igualmente legibles en los prototipos japoneses estudiados.

Esta corriente arquitectónica de postguerra adquiere un papel modélico para Europa y supone “una reacción contra el excesivo esquematismo de la arquitectura de los años treinta”, siendo en ella donde “más que nunca, el hombre y sus hábitos, reacciones y necesidades, son el foco de interés”¹⁵, según reza “The New Empirism”. Es decir, a través de ella se ensalzan las proclamas de Alvar Aalto y su texto *La humanización de la arquitectura*¹⁶ de 1940, proclamas que, por otro lado, el modelo de la casa japonesa atesoraba implícitas en su concepción.

¹⁴ El artículo firmado por la redacción de la revista sirvió para que Italia e Inglaterra, los dos focos de más importantes de renovación arquitectónica de la Europa de postguerra, se fijaran en la discreta arquitectura doméstica escandinava. Ver “The new empirism”, *The Architectural Review*, Junio, 1947. Véase J. M. Montaner; *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del Siglo XX*. Gustavo Gili, Barcelona 1993, pp. 82-94.

¹⁵ Ver “The new empirism”, *The Architectural Review*, junio, 1947. Un año después de la publicación del primer artículo “The new empirism”, Enric Maré publica un segundo artículo donde insiste en la reacción al rígido formalismo, el confort doméstico y la atención a los materiales tradicionales y al lugar. Ver también E. Maté; “The new empirism. The antecedents and origins of Sweden’s latest style”, *The Architectural Review*, Londres, enero 1948.

¹⁶ Texto publicado en *The Technology Review* en noviembre de 1940 donde Aalto habla de la necesidad de un funcionalismo más amplio que el puramente técnico, que atienda a los requerimientos psicológicos del ser humano y que se integre en el medio. Ver A. Aalto; *La humanización de la arquitectura*. Tusquets Editores, Barcelona 1982, pp. 25-35.



Figura 3. Fachada al jardín de la casa de Ralph Erskine en Lissma, Suecia, 1942.

Desde finales de los años 40 y durante la década de los 50 el *Nuevo Empirismo* se extiende por Suecia, Noruega y Finlandia haciendo hincapié en dos circunstancias propias del mundo escandinavo; la incidencia de su clima extremo en la arquitectura y el salto de una economía de producción artesanal a una de producción industrial tras la 2ª Guerra Mundial. Ambas condiciones unidas dan como resultado una arquitectura alejada del discurso funcionalista de preguerra que en ese momento servía para la reconstrucción de Europa, una arquitectura cuyo atractivo singular “reside en una progresista síntesis entre racionalismo y empirismo, tecnología y saber tradicional, llevando adelante esa conciliación entre modernidad y tradición, entre artificio y naturaleza”¹⁷, en palabras de José María Montaner.

En Noruega, el joven arquitecto recién titulado Sverre Fehn se suma a la corriente neoempirista con su primera obra doméstica; la casa Schreiner, realizada entre 1959 y 1963 en Oslo (fig. 4), a la que denomina sin reserva alguna un “Homenaje a Japón”¹⁸. Fehn resume las claves del proyecto en la trascendencia del módulo, la construcción en madera, la técnica de cierre y las relaciones con el entorno, consideraciones que condensan su particular visión de la arquitectura doméstica japonesa.

¹⁷ J. M. Montaner; *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del Siglo XX*. op. cit., p. 83.

¹⁸ S. Fehn; “Hommage au Japon”, en *Byggekunst*, nº 6, Oslo, agosto 1964, pp. 208-211. Recogido en M. Yvenes y E. Madshus (ed.); *Architect Sverre Fehn: Intuition, Reflection, Construction*. The National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo 2008, p. 61.



Figura 4. Fachada al jardín de la casa Schreiner de Sverre Fehn, Oslo, 1959 y 1963.

La casa Schreiner se basa en una estricta normalización métrica. La planta emerge de una cuadrícula de un metro de intervalo que fundamenta las dimensiones del conjunto: “la división del espacio en una unidad concreta establece una escala que impone el sentido de las dimensiones corporales”¹⁹, según indica el propio Fehn, al igual que hacen los *tatami* en la tradición nipona. En primer lugar el patrón determina el tamaño y las proporciones de cada estancia, luego indica las líneas de estructura y la posición de los paramentos de cierre, y termina definiendo la composición de las fachadas, el ancho de las puertas correderas e incluso el de los armarios²⁰.

Por otro lado, aunque la casa Schreiner se diferencia de la casa japonesa en el perfil horizontal de su estructura, comparte con ella la idea de armazón de madera visto formado por niveles superpuestos de vigas perpendiculares. Fehn aprovecha este sistema estructural denominado *kura*²¹ y reseñado gráficamente por Tetsuro Yoshida (fig. 5) para generar un crecimiento vertical de la cubierta sin cerchas ni elementos tensados, sólo con la superposición de estratos adintelados por cuyos intersticios, en

¹⁹ P. O. Fjeld (ed.); “The Schreiner House”, Sverre Fehn. *The Thought of Construction*. Rizzoli, New York 1983, p. 72.

²⁰ Procedimiento similar al que Bruno Taut describe de la modulación del espacio japonés mediante los *tatami*. Ver B. Taut; *La casa y la vida japonesa*. Manuel García Roig (ed.), Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2007, p. 49.

²¹ El sistema *kura* consta de diversos órdenes de vigas sobre las que descansan postes que a su vez soportan nuevas vigas, como si de un puente que salta por encima de la casa se tratase. E. S. Morse; *Japanese Homes and Their Surroundings*. Dover Publications Inc., New York 1961, p. 20.

su caso, introduce luz natural en la vivienda. Algo semejante sucede en la coronación de la casa, formada por el cruce perpendicular y atado de secciones rectangulares de madera. La solución constructiva empleada por Fehn entronca de nuevo con la tradición oriental donde los postes de suelo a techo soportan cuarterones entrecruzados por todo el perímetro, nudos estructurales que no sólo desempeñan una función portante, sino que también vertebran la función compositiva, pues la repetición ordenada del detalle unifica rítmicamente el espacio y la imagen de la casa.

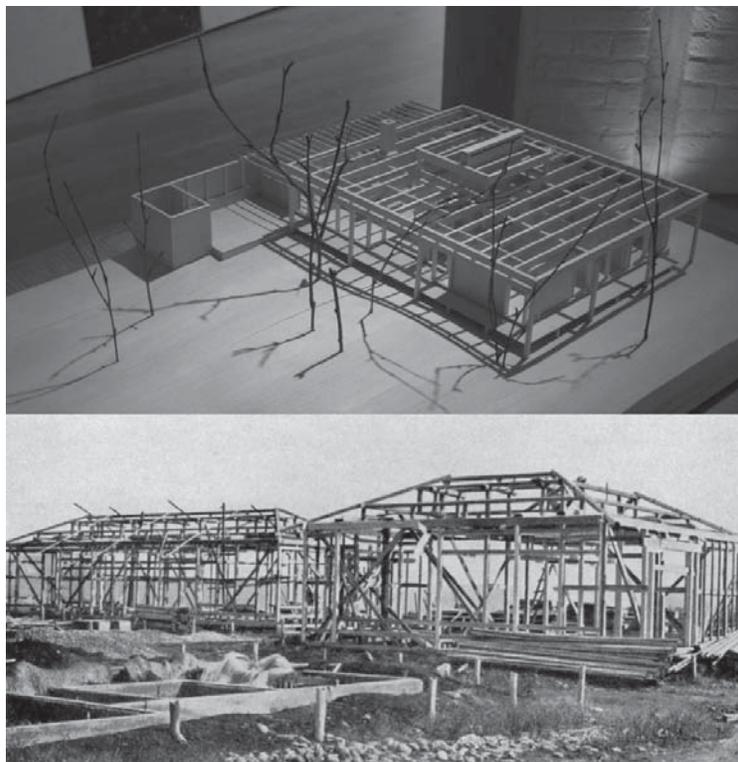


Figura 5. Comparativa entre la maqueta de la casa Schreiner de Sverre Fehn y la imagen de una casa tradicional japonesa en construcción publicada por Tetsuro Yoshida en la edición inglesa de *Das japanische wohnhaus* de 1955.

Aunque Fehn no viaja a Japón en toda su vida, por la influencia que ejercen en él Arne Korsmo, Jørn Utzon y Gunnar Asplund es comprensible que adopte soluciones similares a lo descrito en relación a la implantación y funcionalidad de la vivienda en el medio natural. De hecho, él mismo habla de la idea de ligereza que impregna el proyecto como si de una construcción móvil dejada en el paisaje se tratase. Incluso se obliga a establecer medidas especiales en la ejecución de la misma con el cuidado deseado:

“Los operarios tuvieron que acceder a la obra a través de pequeños puentes para no estropear el paisaje y los arándanos del suelo (...) mantuvimos el bosque tal cual e hicimos la casa en madera sin apenas tocar nada”²².

Cual palafito sobre un área inundable, el edificio se separa del suelo con un respeto devoto por la vegetación existente. Semeja un tablero liviano, casi un mueble posado sobre el terreno que “parece flotar entre los árboles al mismo tiempo que captura y acentúa su ritmo natural”²³, en palabras de Norberg Schulz. A la bella descripción del historiador noruego se suma otra más reveladora del propio Fehn sobre las manos que hicieron posible el edificio, pues “fue un constructor de barcos el que ejecutó la casa y fue perfecta”²⁴. Con el beneficio de la técnica depurada de un carpintero armador de barcos, necesariamente ligeros y resistentes, se obtiene la apariencia ingravida de un velero²⁵, una levedad sensible que hace que la casa flote entre el bosque denso que la circunda.

Sverre Fehn también encuentra inspiración en la adecuación de espacios propios de la tipología oriental a las nuevas necesidades de la casa moderna, sobre todo en el *engawa* y el *tokonoma*.

La galería perimetral que caracteriza la distribución de la casa japonesa, el *engawa*, conforma para Sverre Fehn “un sendero alrededor de un paisaje de habitaciones”²⁶ que vincula casa y jardín como una entidad completa. En la casa Schreiner el *engawa* discurre en ángulo a lo largo de las fachadas más privadas de miran al interior de la parcela, conectando los dormitorios y el salón entre sí, y éstos a su vez con el jardín. Si se piensa en los rigores compartidos del clima nórdico y el japonés, la presencia de esta galería abierta no resulta sorprendente y adquiere sentido pleno al combinarse con la distribución interna de la casa. Gracias al uso de tabiques deslizantes inspirados en los *shoji* japoneses, la galería alterna su función dependiendo de las estaciones; en invierno no se utiliza debido al frío y es el pasillo interior el que comunica las diversas estancias, tal como sucede en una casa occidental; sin embargo, en verano las habitaciones absorben el espacio de los pasillos gracias a los

²² Sverre Fehn en una conferencia titulada “Sverre Fehn. Proyectos de Viviendas” impartida el 9 de Marzo de 1995 en Valencia recogida en M. Melgarejo Belenger (ed.); *Nuevos Modos de habitar*. Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, Valencia 1997, p. 203.

²³ C. Norberg Schulz; *Modern Norwegian Architecture*. University Press, Oslo 1986, p. 115.

²⁴ S. Fehn; “Sverre Fehn. Proyectos de Viviendas”, op. cit., p. 203.

²⁵ Históricamente en Noruega la técnica constructiva de la madera ha estado tan ligada a la arquitectura naviera como a la edificación, hecho que resulta palpable en las iglesias *stave* cuyas estructuras adinteladas discurren en paralelo a las de los barcos vikingos desde el siglo IX.

²⁶ P. O. Fjeld (ed.); “The Schreiner House”, op. cit., p. 72.

tabiques móviles y cada habitación queda segregada del resto para que sea la galería exterior el hilo que las cose entre sí. Su acabado con listones de abeto dispuestos en la dirección del movimiento homenajea el arquetipo oriental y enfatiza la idea de espacio circulatorio. De ese modo, gracias al *engawa* el proyecto adopta la flexibilidad del espacio doméstico japonés preservando las condiciones de una casa moderna con distribución cambiante según la época del año.

Por otro lado, Fehn se hace eco del espacio del *tokonoma* entendido como el centro simbólico de la casa. Este espacio particular de la cultura japonesa tiene connotaciones sagradas, su carácter austero admite únicamente la presencia de una pintura acompañada de un arreglo floral, elementos efímeros que representan abstracciones esencializadas de la naturaleza y refuerzan el contenido emocional de las acciones ritualizadas que tienen lugar en dicho espacio. El *tokonoma* es el corazón de la casa y entorno a él se congrega la vida familiar, desempeñando un papel similar al del hogar en la tradición constructiva occidental.

Precisamente, el hogar de la casa Schreiner desempeña el encargo de un *tokonoma* primitivo. Su masa realizada en fábrica ladrillo se emplaza en el centro del salón, alejada de los muros y levemente orientada hacia el bosque para prolongar la vista a través del *engawa* hacia el fondo escénico de los árboles y el jardín de aspecto salvaje. Fehn señala que “la chimenea recuerda a una piedra [en medio de un paisaje], un lugar donde descansar que invita a la contemplación”²⁷, evocando así con sus palabras la presencia de un altar, como lo es su homólogo japonés. Si el *tokonoma* acompaña pausadamente la vida cotidiana, estimula el reposo y anima a la contemplación, la chimenea también propicia actos rituales, pues desde el suelo frente a ella se contempla por la transparencia de la casa el espectáculo de los bosques que se acercan amenazantes hasta las proximidades del edificio.

Lo cierto es que Sverre Fehn reutiliza el paralelismo que Wright había efectuado con anterioridad entre el *tokonoma* y la chimenea²⁸. Tradicionalmente, el significado del hogar en el mundo nórdico expresa la idea de cobijo porque genera la experiencia cálida de una estancia sin muros, delimitada únicamente por sombras, como ilustra el autor noruego Nikolai Astrup en *La hoguera del solsticio de verano* de 1912 con figuras humanas recortadas sobre violentas llamaradas que rasgan la noche impenetrable. La casa Schreiner articula esa misma idea plástica emplazando la chimenea en el extremo abierto del salón, lo más cerca posible de la arboleda, aunque de espaldas a

²⁷ P. O. Fjeld (ed.); “The Schreiner House”, op. cit., p. 74.

²⁸ Véase G. Carpenter Manson; *Frank Lloyd Wright to 1910: The First Golden Age*. Reinhold, Nueva York, 1958, pp. 38-39.

ella. De ese modo consigue que la oscuridad natural del exterior esté presente en las inmediaciones del hogar. Tras el crepitar del fuego, las sombras arrojadas por los árboles se tornan fantasmales y recuerdan la primitiva presencia de la espesura que rodea la vivienda. La intimidad del *tokonoma* oriental es ahora la combinación sensible y sublime de hogar y naturaleza. La elegancia enigmática del *ikebana* y el *kakemono* pierden aquí su misterio sustituidos por un lienzo de naturaleza salvaje que a su vez enmarca la arquitectura de la casa. Naturaleza, arquitectura y hogar se superponen en una secuencia de planos velados, como los de una tinta aguada *sumie*, para crear una suerte de *tokonoma* abierto, al mismo tiempo acogedor e inquietante, primitivo y refinado, esencial, desnudo.

Desde mediados del siglo XX el orientalismo también se deja notar en el marco cultural danés, cuyos protagonistas se interesan por la arquitectura china como puerta de llegada a la japonesa²⁹.

Jørn Utzon visita el pabellón *Zui Ki Tei* durante su exilio en Suecia junto a Arne Korsmo³⁰, mentor a su vez de Sverre Fehn, quedando fascinado por dicha experiencia que se transmite a proyectos como la casa Middleboe realizada entre 1953 y 1955 junto al lago Furesø en Dinamarca. Al igual que sus referentes asiáticos, la vivienda toma el aspecto de un mueble de gran escala elevado sobre el paisaje. Consta de cinco pórticos de hormigón prefabricado que se traban y propician una planta libre abierta al lago y ocupada por un núcleo de servicios exento que conecta con el terreno haciendo las veces de acceso. Por la textura acentuada de los encofrados y el modo en que traban las piezas a hueso, el sistema estructural recuerda intensamente al trabajo ebanista de un fino constructor nipón³¹.

Entre los modelos orientales empleados por los arquitectos daneses la Villa Katsura es sin duda el más apreciable. Al hilo cabe citar dos propuestas de Jørn Utzon y Tobias

²⁹ Buenos ejemplos del orientalismo danés son los escritos del poeta y traductor Hans Aage Matthison-Hansen ó el viaje que realiza Steen Eiler Rasmussen, profesor de Utzon, a China en 1923, cuyas notas y dibujos publica en *Rejse I Kina* en 1958.

³⁰ Así lo reseña el propio Arne Korsmo en su artículo "Japan og Vestens arkitektur". También afirma que junto a Utzon describió las cualidades de esta cultura a partir de la lectura del *Libro del Té* de Kakuzo Okakuras. A su modo de ver, la casa y la ceremonia del té expresan una forma de vida artística y representan un mundo de belleza, de orden y armonía. A. Korsmo; "Japan og Vestens arkitektur", *Byggekunst*, Oslo, 1956, pp. 70-75.

³¹ No es extraño que así sea pues gracias a su tío Einar Utzon-Frank, escultor y profesor de la Academia Real de las Artes de Copenhague, Utzon conoció siendo aún estudiante una reedición de 1925 del libro *Ying Tsao Fa Shi*; manual chino de construcción, cuyo título significa *Edificios Estándar* que se remonta a ochocientos años de antigüedad hasta la Dinastía Sung. Tal fue el impacto de esta publicación que, durante su viaje a Oriente en 1958, se hizo con una copia de ella. R. Weston; *Utzon: inspiration, vision, architecture*. Blodal, Hellerup 2002, pp. 14-20.

Faber de los años 40. Por un lado, un pabellón situado en Hobro de 1946, y por otro, un complejo deportivo en Århus de 1947. Ambos proyectos se encuentran tan influidos por la fragmentada horizontalidad volumétrica de la tradición doméstica japonesa como por la obra de Frank Lloyd Wright y su particular síntesis de la estética oriental.

Siguiendo esos mismos referentes Jørgen Bo y Wilhelm Wohlert construyen el Museo de Arte Louisiana entre 1958 y 1991 en la ciudad danesa de Humlebæk (fig. 6). Este edificio articula de manera orgánica una secuencia de pabellones abiertos como ampliación de una casa de campo decimonónica preexistente. Unidos por corredores acristalados, los bloques de pequeña escala incorporan las imágenes del bosque vecino como parte de la muestra y en sus formas resuenan las del Palacio Imperial de Tokyo armonizadas con la madera y el ladrillo, materiales por otra parte comunes de la arquitectura tradicional danesa. En palabras de Fehn, el edificio “captura la serenidad del paisaje como parte de la obra expuesta”, y su interior invita a la contemplación pues las figuras allí exhibidas, en su mayoría estilizadas creaciones de Giacometti, “se hallan en estancias que abrazan el silencio de la naturaleza”³².

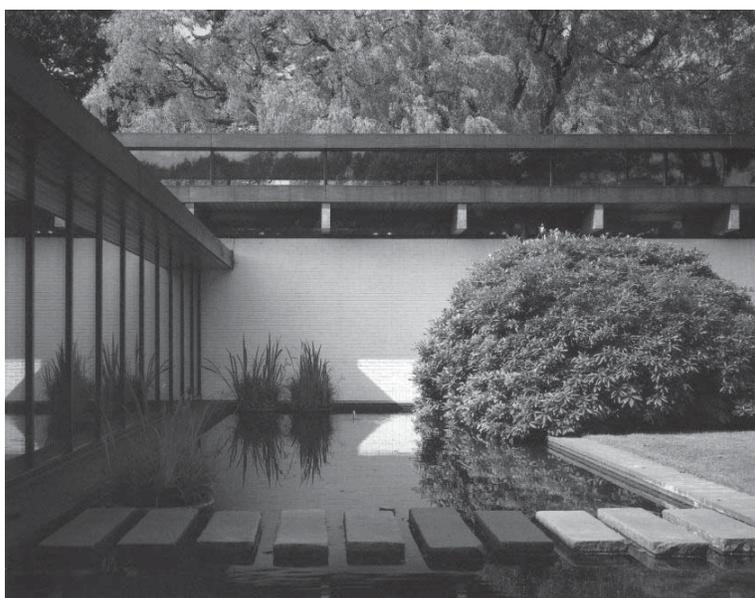


Figura 6. Detalle del jardín del Museo de Arte Louisiana de Jørgen Bo y Wilhelm Wohlert, Humlebæk, Dinamarca, 1958-91.

A la par que la primera generación de arquitectos daneses de posguerra, en Finlandia surge un grupo de arquitectos recién titulados en la Universidad Tecnológica de Helsinki que también manifiesta el legado de la arquitectura vernácula japonesa en su

³² S. Fehn; “A Propos Statens Museum for Kunst”, en *Arkitektur DK*, vol.42, nº 8, København Copenhagen 1998, pp. 401-402.

trabajo, sobre todo en materia de edificios de carácter doméstico y de pequeña escala.

Kristian Gullischen, hijo de Maire y Harry Gullichsen, tuvo en su memoria la niñez vivida en la Villa Mairea al idear el sistema constructivo experimental *moduli* junto con Juhani Pallasmaa de 1968 a 1973. Fijándose en los preceptos estandarizados de las prácticas japonesas y en el exitoso programa californiano *Case Study House*, plantean combinaciones de elementos normalizados para la construcción de viviendas de bajo coste y grandes cualidades espaciales y materiales. El proyecto se apoya en la regularidad de una estructura modulada y las posibilidades que ofrece el empleo de paneles de revestimiento estándar, acristalados u opacos, según el caso, con protecciones visuales de celosías enlistonadas de madera con los que se puede dar lugar a infinitas composiciones. Su idea nace de la confianza en la técnica industrializada y el lenguaje moderno adaptados a la lógica constructiva que impone la estandarización. La claridad de las combinaciones resultantes en planta y la austeridad de la estructura las posibilitan reivindican el valor de la industrialización aplicada a la arquitectura, si bien, no se olvidan de las cualidades humanas de la arquitectura y los materiales vernáculos, especialmente la madera.

En la vivienda de vacaciones que Kaija y Heikki Siren llevan a cabo en la isla de Lingonsö entre 1966 y 1969 la madera franca también es el material protagonista de la intervención. En este caso el programa doméstico se fragmenta en bloques independientes que miran hacia el mar posándose levemente sobre la costa rocosa. Las estancias de la casa descansan sobre plataformas en racimo que separan el edificio del terreno al tiempo que interconectan los volúmenes proyectándose hacia la orilla cual verandas abiertas al cielo desde las que contemplar el océano.

A poca distancia de la casa el matrimonio Siren construye un pabellón de descanso de profunda raíz metafísica que manifiesta el carácter espiritual orientalista que para ellos tienen los símbolos domésticos (fig. 7). Reducido a la esencia tectónica del sistema estructural *kura*, el pabellón no es más que una cubierta plana y cuatro pórticos de madera tosca, una estancia diáfana que encierra un volumen cristalino. La sencilla estructura enmarca el paisaje como hacen las puertas *torii*, se alza desde las entrañas de la tierra y mira en todas las direcciones hacia el horizonte. Las aberturas en los cuatro frentes y el vacío que ocupa el centro del baldaquino invitan a detenerse en su interior, entrar en él es abarcar el mundo con el paseo de la mirada, ceder a la contemplación y participar del paisaje hecho visible por la arquitectura.

La huella de la tradición constructiva japonesa en la obra de los Siren se palpa en la

esfera de lo formal y lo sensible porque da lugar a esta obra limitada en tamaño y construcción sí, pero no en significado e implicaciones metafísicas. El edificio enmarca y captura el horizonte, en sus formas resuenan los ecos del tiempo, del transcurso de las jornadas contemplativas, la experiencia sensible de la arquitectura que impele las ideas y la mirada hacia el océano.

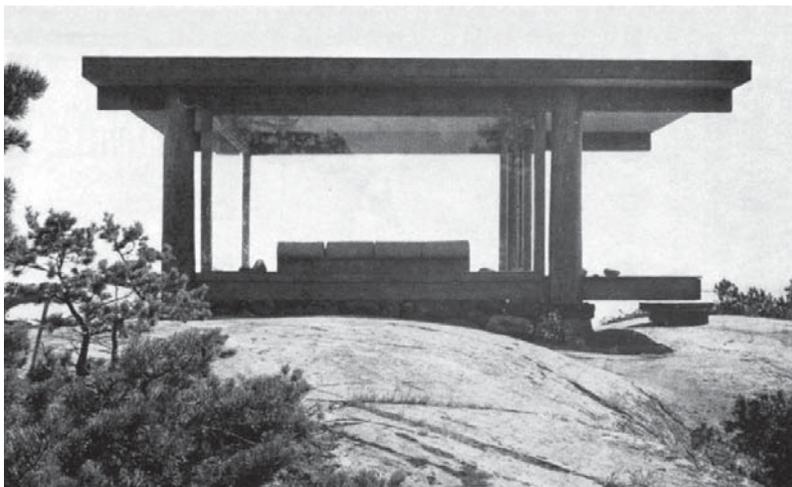


Figura 7. Pabellón de descanso realizado por Kaija y Heikki, isla de Lingonsö, 1966-69.

En conclusión, podría parecer que la lectura que hace la modernidad escandinava de la arquitectura japonesa simplemente vence la clásica pugna entre tradición y modernidad, pero en realidad, es mucho más que eso. Los arquitectos nórdicos mencionados: Alvar Aalto, Jørn Utzon, Arne Korsmo, Sverre Fehn, Kaija y Heikki Siren, entre otros muchos, expresan que para dialogar con el pasado hay que mirar al futuro, y para ellos la aceptación de aspectos programáticos atribuibles al Movimiento Moderno como la racionalidad de la forma, la flexibilidad funcional, la construcción estandarizada o la fluidez espacial entre interior y exterior constituye en efecto un reflejo del *Zeitgeist*, una forma comprometida de hacer avanzar la arquitectura, pero también es el pretexto para dejar emerger una naturaleza oriental velada y la apropiación moderna de la tradición constructiva japonesa, fortaleciendo el poso de conocimientos y aprendizajes compartidos que les llevan a los paisajes culturales de Japón.

Bibliografía

AAVV, 1947 - "The new empirism" in *The Architectural Review*, junio.

Alvar Aalto, 1982 (1940) - *La humanización de la arquitectura*. Barcelona, Tusquets Editores.

- Arne Korsmo, 1956 - "Japan og Vestens arkitektur" in *Byggekunst*, pp. 70-75.
- Bruno Taut, 2007 (1937). - *La casa y la vida japonesa*. Manuel García Roig (ed.), Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos.
- Christian Norberg Schulz, 1986 - *Modern Norwegian Architecture*. Oslo, University Press.
- Edward S. Morse, 1961 (1886) - *Japanese Homes and Their Surroundings*. New York, Dover Publications Inc.
- Enric Maté, 1948 - "The new empirism. The antecedents and origins of Sweden's latest style" in *The Architectural Review*, enero.
- Erik Gunnar Asplund, 1931 - "Var Arkitektoniska rumsuppfattning" in *Byggmästaren: Arkitektupplagan*. Estocolmo, pp. 203-210.
- Göran Schildt (ed.), 1986 - *Alvar Aalto: The Decisive Years*. New York. Rizzoli.
- Göran Schildt (ed.), 2000 - *Alvar Aalto: de palabra y por escrito*. Madrid, El Croquis.
- Grant Carpenter Manson, 1958 - *Frank Lloyd Wright to 1910: The First Golden Age*. New York Reinhold.
- Hyon-Sob Kim, 2008 - "Tetsuro Yoshida (1894-1956) and Architectural Interchange between East and West" in *Architectural Research Quarterly*, vol 12, nº 1, 2008, pp. 43-57.
- Hyon-Sob Kim, 2007 - *The unknown wheel: Japanese Tokonoma concept in Alvar Aalto's Villa Mairea, 1937-39*. Helsinki, Pori Art Museum.
- José María Montaner, 1993 - *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del Siglo XX*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Juhani Pallasmaa, 2010 - "De una arquitectura tectónica a una pictórica. Collage y juego en la arquitectura de Alvar Aalto" in *Una arquitectura de la humildad*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos.
- Marianne Yvenes y Eva Madshus (ed.), 2008 - *Architect Sverre Fehn: Intuition, Reflection, Construction*. Oslo, The National Museum of Art, Architecture and Design.
- Michael Asgaard Andersen (ed.), 2008 - *Nordic Architects Write. A Documentary Anthology*. New York, Routledge.
- Per Olaf Fjeld (ed.), 1983 - *Sverre Fehn. The Thought of Construction*. New York, Rizzoli.
- Ramón Rodríguez Llera, 2006 - *Paisajes de la arquitectura japonesa*. Santander, Del Sol St.
- Ramón Rodríguez Llera - *Japón en Occidente. Arquitecturas y Paisajes del Imaginario Japonés en Occidente durante el Siglo XX*. (Manuscrito sin publicar).
- Richard Weston, 1992 - *Villa Mairea. Architecture in Detail*. Londres, Phaidon.
- Richard Weston, 2002 - *Utzon: inspiration, vision, architecture*. Hellerup, Blodal.
- Sverre Fehn, 1998 - "A Propos Statens Museum for Kunst", en *Arkitektur DK*, vol.42, nº 8, pp. 401-402.
- Sverre Fehn, 1964 - "Hommage au Japon" in *Byggekunst*, nº 6, agosto, pp. 208-211.
- Sverre Fehn, 1997 - "Sverre Fehn. Proyectos de Viviendas" in *Nuevos Modos de habitar*. María Melgarejo Belenger (ed.), Valencia, Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana.
- Tetsuro Yoshida, 1955 (1936) - *The Japanese House and Garden*. London, Architectural Press.

IVÁN I. RINCÓN BORREGO. Arquitecto titulado en el año 2003 y profesor de Historia del Arte y la Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de la Universidad de Valladolid desde 2004. Realiza los cursos de doctorado Modernidad y Contemporaneidad en la Arquitectura de 2003 a 2005, desarrollando su Tesis Doctoral *Sverre Fehn. La forma natural de construir* defendida en diciembre de 2010. Ha participado en publicaciones relacionadas con la arquitectura moderna y el arte como *12 Edificios de Arquitectura Moderna en Valladolid* (2006); *Arte & Paisagem* (2007); y *21 Edificios de Arquitectura Moderna en Oporto* (2010). Desde 2006 ha impartido conferencias y clases en diferentes universidades Europeas.

LA INFLUENCIA DE LAS CIENCIAS DE LA SALUD EN LA ARQUITECTURA DEL MOVIMIENTO MODERNO

El Sanatorio Antituberculoso de Paimio

Cecilia Ruiloba Quecedo

Dto. Teoría de la Arquitectura y Proyectos arquitectónicos, ETS. de Arquitectura de Valladolid, España

Abstract

The architects of the Modern Movement, in their mission to attend to the social needs of their time, sought to improve the health of people through their hygienic, healthy architectural works.

This intention generated a rapprochement between design and architecture and health-related sciences, manifested in the projects of the masters of the Modern Movement, who did not hesitate to adopt concepts and forms belonging to the culture of biologists and doctors.

Though the relation between architecture and health extends to all the architectural programmes undertaken by the architects of the 20th century, there is one type of construction, the pulmonary tuberculosis sanatorium, which, due to its characteristics, becomes a reference for the rest. The Paimio Tuberculosis Sanatorium, by Alvar Aalto, is the paradigm that best represents it.

In this sanatorium, we can appreciate references to both health sciences and natural sciences. The project itself is influenced by biological concerns, in which environmental factors - pure air and sun, the characteristics of the environment, the topography and the vegetation, and the concern for the physical and psychological well-being of patients - transform the initial object, the standard tuberculosis sanatorium, conceived of by the fisiologists of the 19th century, into a healthy natural and constructed environment.

Having achieved the health and hygiene conditions demanded by the architects of the Modern Movement, it is necessary to advance in another direction, towards an architecture which attends to the psychological needs of our society, capable of creating environments in harmony with nature. An architecture in which the Paimio Tuberculosis Sanatorium remains an obligatory reference.

Nada más terminar la I Guerra Mundial, los arquitectos europeos tratan de socorrer a la población destrozada por la masacre bélica. Intentan aportar optimismo a la sociedad emergente y para lograrlo proponen una nueva arquitectura que rompe con los cánones del pasado, estrechamente ligados al mundo de los estilos. Estos arquitectos, en cambio, plantean soluciones fundamentadas en procedimientos

racionales y científicos que atienden a necesidades reales de la población, como la falta de higiene o la salud. Tratan de crear, con su arquitectura, lugares más saludables, propicios para la gestación de una nueva sociedad, pues consideran que: “el ambiente contribuye a la formación del individuo”, como recoge un eslogan más tardío, publicado en el año 1937 en la revista *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* (B. García-Quñones, 2005:1208).

En torno a los años 20 surgen nuevos programas arquitectónicos de carácter social, inexistentes hasta entonces, como los orientados a la construcción de vivienda colectiva o a la planificación de nuevas áreas urbanas. Programas que se ven influidos por otros, más estrechamente vinculados con la ciencia, como los relacionados con las construcciones hospitalarias o las instalaciones industriales, desarrollados hasta el momento por médicos e ingenieros y que ahora comienzan también, a ser edificados por arquitectos.



Figura 1. Página 8 de la revista *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, 1937 (B. García-Quñones, 2005:1208).

Ciencia y Tecnología

Antes de la I Guerra Mundial la arquitectura hospitalaria estaba totalmente dominada por los médicos, la importancia que en su concepción tenían los procedimientos terapéuticos y el escaso interés que suscitaban estas edificaciones a los arquitectos, provocaron un distanciamiento entre el hospital y la arquitectura, asumiendo la supremacía de la ciencia y la tecnología en este campo. Sin embargo, tras la I Guerra

Mundial, el carácter social de los hospitales, encargados de proteger la salud pública, convierte a estas edificaciones en una de los más interesantes para los arquitectos de la época, quienes consideran que: “Si a una cosa cabe dedicar los modernos principios de la construcción, el espíritu renovador de la arquitectura, es a edificios de esta índole”, como publicará en 1933 la revista *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* (B. García-Quiñones, 2005:571), refiriéndose a los hospitales.

La arquitectura hospitalaria ofrece la oportunidad de aunar claramente ciencia y arquitectura. Así, los arquitectos del Movimiento Moderno acaban aprendiendo de los procedimientos de las ciencias de la salud y de sus edificaciones, conceptos y formas que más tarde trasladarán al resto de programas arquitectónicos y al urbanismo.

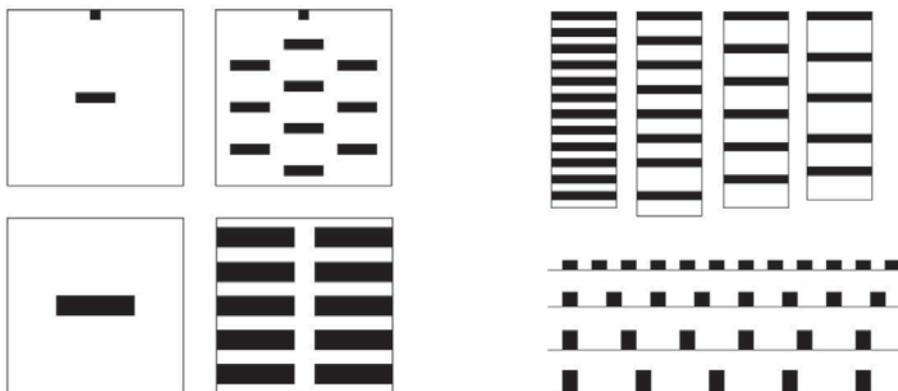
El concepto de “máquina eficiente” es uno de ellos. Dos siglos antes de que Le Corbusier definiera en su libro *Vers une architecture*, publicado en 1923, la casa como una “máquina de habitar” (1978:73), y de que las ciudades fueran concebidas por los arquitectos modernos como máquinas complejas encargadas de las funciones de: habitación, esparcimiento, trabajo y circulación, como se estableció en el IV CIAM, Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, celebrado en Atenas en 1933 (B. García-Quiñones, 2005:596-626); el hospital ya había sido descrito como una “máquina de curar”¹.

Es Julien David Le Roy el arquitecto que en el siglo XVIII, con motivo de la construcción del nuevo Hôtel Dieu de París, escribe en la memoria descriptiva de su propuesta elaborada en 1777, que: “La sala de un hospital es una verdadera sala de máquinas para tratar enfermos y debe construirse bajo ese punto de vista” (M. Insua, 2002:99).

Incluso la organización arquitectónica del nuevo Hôtel Dieu propuesta por Le Roy, que responde a la clasificación de los enfermos en tipos y a su localización en idénticos pabellones oblongos e independientes, perfectamente alineados y paralelos entre sí, ventilados e higiénicos; fue reinterpretada por los arquitectos del Movimiento Moderno en las Siedlungen berlinesas. Carlos Martí Arís en su libro *Las formas de la residencia en la ciudad moderna* (2000:45) compara la disposición en planta de los pabellones médicos del nuevo Hôtel Dieu de París, con la ordenación de los bloques de vivienda colectiva representados en la planta general de la Siedlung Berlín-Haselhort,

¹ Son muchos los libros de arquitectura hospitalaria que analizan el concepto de “máquina de curar” pero, cabe destacar entre todos ellos, la obra de Michel Foucault escrita junto a Blandine Barret Kriegel, Anne Thalamy, François Beguin y Bruno Fortier: *Les Machines à guérir: aux origines de l'hôpital moderne.*

proyectada por Hinsch y Deimling en 1929. Ambos siguen la misma ley organizativa y proponen una forma lineal de ordenar la ciudad, opuesta a la tradicional manzana cerrada empleada hasta entonces.



Figuras 2 y 3. (a la izquierda) Albert J. Ochsner y Meyer J. Sturm. Estudios comparativos para la edificación de hospitales en altura, 1907 (Dibujos de la autora en base a las figuras 3, 4, 5 y 6 de A.J. Ochsner (1907:117-120); (a la derecha). Walter Gropius. Estudios comparativos para el sistema de edificación en línea, 1930 (Dibujos de la autora en base a ilustraciones de C. Martí (2000:36).

La influencia de los métodos científicos y del hospital en la arquitectura del Movimiento Moderno, queda igualmente demostrada en los esquemas realizados por los doctores Albert J. Ochsner y Meyer J. Sturm, recogidos en su libro publicado en 1907, *The organization, construction and management of hospitals* (1907:117-120). Estos esquemas representan la ocupación en planta de un hospital de 500 camas repartidas, bien en único edificio compacto de varias alturas, o bien en varios pabellones más bajos². Los esquemas se emplean para explicar, de forma gráfica, la conveniencia de construir hospitales desarrollándolos en altura, ya que éstos ocupan menos superficie generando más espacio libre a su alrededor, lo que favorece la ventilación e iluminación del edificio. El mismo recurso gráfico y el mismo discurso argumental serían empleados más tarde por Walter Gropius en el III CIAM, Congreso Internacional de Arquitectura Moderna celebrado en Bruselas en el año 1930, para explicar las ventajas de la construcción de bloques de vivienda colectiva desarrollados en altura durante su conferencia “¿Edificación baja, media o alta?” (C. Martí 2000:37). Estos

² Los esquemas referidos en el texto fueron citados por D. Justo Fernández-Trapa de Isasi en la clase “El Hospital Vertical. La formación del Paradigma”, impartida en Madrid el 11 de enero de 2008 dentro del *Máster en arquitectura, organización y gestión de infraestructuras hospitalarias* organizado por la Fundación Arquitectura del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y la Universidad Europea de Madrid.

esquemas además, sirvieron a Jean Badovici para ilustrar los principios que definían la arquitectura de Walter Gropius, según muestra en su artículo “L’Architecture en Allemagne” publicado en el año 1931 en la revista *L’Architecture vivante* (1931:5-9).

La ciencia se había convertido en el referente de la arquitectura moderna. Incluso Le Corbusier se apoya en ella para explicar uno de sus famosos “cinco puntos” recogidos en el libro *Zwei Wohnhauser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret* publicado por Alfred Roth en 1927, la ventana alargada, y emplea esbozos de gráficas de intensidad lumínica para explicar sus ventajas (W. Boesiger, 1973:129), método que ya había sido utilizado por los doctores Oschner y Sturm en la construcción de hospitales (1907:128-131). De este modo, la *fenêtre en longueur* quedaba “técnicamente probada”.

Medicina y Anatomía

Dentro del ámbito de las ciencias, son las vinculadas a la salud las más influyentes en la arquitectura y el urbanismo modernos. Los arquitectos se apropian de las teorías de los médicos higienistas del siglo XIX quienes confiaban en que se podría eliminar una gran cantidad de enfermedades si la vida humana se desarrollara en un medio adecuado, y si la sociedad siguiera una serie de hábitos saludables. El Dr. Benjamin Ward Richardson en su libro *Hygeia: A city of Health*, publicado en 1876 (J.-B. Cremnitzer, 2005:14), describe un modelo utópico de ciudad sana, capaz de erradicar gran parte de los males de la época. En ella, las áreas residenciales se aislaban de las áreas industriales para evitar la contaminación de los hogares y, las casas disponían de cubiertas-jardín para facilitar el disfrute del sol y el contacto con la naturaleza. Convirtiéndose el doctor Richardson en un precursor de ciertos aspectos característicos de la arquitectura del Movimiento Moderno como son la “zonificación” en las ciudades y el uso de la cubierta plana. El espíritu optimista y utópico de los higienistas llegó a contagiar incluso a Le Corbusier quien, en su libro *Précisions sur un état présent de l’architecture et de l’urbanisme* publicado en 1930 (1930:263), dictamina: “No curéis más a los enfermos, cread hombres sanos”.

Es a principios del siglo XX cuando, principalmente los fisiólogos, se encargan de reavivar las teorías de los doctores higienistas, desarrolladas el siglo anterior. Así, el fisiólogo francés Louis Landouzy anuncia: “donde el sol no entra, entra el médico” (J.-B. Cremnitzer, 2005:15), y el fisiólogo suizo, el Dr. Karl Turban, establece que: “los muros deben de ser lisos, sin cavidades, para no albergar miasmas ni bacilos” (D.

Lüthi, 2008:44). De este modo, los médicos acaban transformándose en “expertos” arquitectos y urbanistas, como el Dr. Raoul Brunon quien afirma que: “para los tuberculosos indigentes no construyáis más sanatorios, cread uno por todas partes” (J.-B. Cremnitzer, 2005:22).

Los arquitectos del Movimiento Moderno se hacen eco de estas recomendaciones preventivas e higiénicas, y siendo ahora ellos, los que se convierten en higienistas. Así, Le Corbusier en su “Manual de la vivienda” publicado en *Vers une Architecture*, en el año 1923 (1978:96), exhorta:

“Exigid un cuarto de baño a pleno sol, una de las habitaciones mayores de la casa, el antiguo salón por ejemplo. Una pared llena de ventanas que, si es posible, den sobre una terraza para tomar el sol; lavabos de porcelana, bañera, duchas, aparatos de gimnasia”.

De igual modo, en *La Carta de Atenas* publicada en 1942 por Le Corbusier (1979:119), redactada a partir de las conclusiones recogidas en el IV CIAM, Congreso Internacional de Arquitectura Moderna celebrado en 1933, se determina que:

“El urbanismo tiene cuatro funciones principales, que son: en primer lugar, garantizar alojamientos sanos a los hombres, es decir, lugares en los cuales el espacio, el aire puro y el sol, esas tres condiciones esenciales de la naturaleza, estén garantizados con largueza; (...)”.

La apertura en las edificaciones en busca de la luz, mediante la reiteración de huecos en fachada, la aparición de terrazas y galerías, y por el empleo de paños de vidrio, tienden a desmaterializar la arquitectura, mientras que el espíritu científico y eficiente propuesto por los médicos lleva a plantear edificaciones funcionales, estructuradas y regulares, en las que la búsqueda de higiene incita a rechazar cualquier tipo de ornato arquitectónico. De este modo, la aplicación de las ciencias de la salud a la arquitectura, llega incluso a crear un nuevo estilo arquitectónico, pues, según describen Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson en su libro *El Estilo Internacional: Arquitectura desde 1922* (1984:32):

"En primer lugar, existe una nueva concepción de la arquitectura como volumen más que como masa. En segundo lugar, la regularidad sustituye a la simetría axial como medio fundamental para ordenar el diseño. Estos dos principios, unidos a un tercero que proscribía la decoración aplicada arbitraria, son los que caracterizan la producción del Estilo Internacional".

Así, los principios médicos acaban por convertirse en principios arquitectónicos, y la arquitectura en una forma de medicina, como describe Moisei Ginzburg en su proyecto de la Ciudad Verde de Moscú realizado en 1930 (P. Ceccareli, 1972:235):

“Cuando el hombre enferma puede ser curado con las medicinas adecuadas. Sin embargo, hubiese sido mucho mejor para él y menos costoso evitar directamente que se produjese la enfermedad. En esto consiste precisamente la medicina socialista: en la profilaxis. Cuando la ciudad es sucia, o sea cuando la ciudad es ciudad, con todos sus atributos: ruidos, polvo, falta de luz, de aire, de sol, etc., se recurre a la medicina: casas y pequeñas villas en el campo, balnearios, ciudades de reposo, ciudades verdes. Todo esto es medicina, medicina que se hace necesaria cuando existe una ciudad y nosotros no podemos evitarlo”.

Esta aproximación entre medicina y arquitectura lleva a los arquitectos del Movimiento Moderno a establecer claros paralelismos entre su arquitectura y ciertos campos vinculados a ésta, como la anatomía. Le Corbusier, por ejemplo, en 1930 en su libro, anteriormente citado, *Précisions...* (1930: 123-124), expresa en términos anatómicos su concepto de planta libre, al indicar que las casas deben estar constituidas por “órganos rígidos”: la estructura, y por “órganos blandos”: las particiones interiores, debiendo ser totalmente independientes unos de otros. Pero, la aproximación hacia el campo de la anatomía en la arquitectura en Le Corbusier no es sólo verbal o conceptual, sino también formal, como demuestra en su proyecto para el *Hôpital de Flers* realizado en 1956. La planta de situación proyectada por Le Corbusier para este hospital, en la que aparecen representados tanto los viales de acceso como las formas de las cubiertas del edificio, recuerda a la anatomía de un corazón, y el trazado en planta del vestíbulo de acceso al mismo, imita a la morfología de un estómago³. Esta apropiación anatómica apreciable en la arquitectura de Le Corbusier, no sólo se asocia al programa hospitalario, en el proyecto del Centro de Cálculo Electrónico Olivetti, desarrollado entre 1961 y 1964, Le Corbusier proyecta un edificio constituido por una serie de piezas conectadas entre sí, muchas de ellas con forma de vísceras, cuya imagen volumétrica asemeja a la reconstrucción anatómica de ciertos órganos internos de un ser vivo, como se aprecia en una de sus maquetas (S. Bodei, 2009: 24-25).

³ El proyecto del *Hôpital de Flers* ha sido consultada en los archivos de la biblioteca de la Fundación Le Corbusier. Los planos a los que se hace referencia en el texto corresponden a los documentos: *I2 (9) 42 Plan d'ensemble*, y al *I2 (9) 44 Rez-de-Chaussée*, del 28 de junio de 1956.

Tuberculosis y Arquitectura

La influencia de la salud en la arquitectura moderna se manifiesta en todos los programas arquitectónicos, pero es en el hospital donde mejor se representa esta unión. Siendo los sanatorios antituberculosos, por el tipo de enfermos que acogen y por la terapia que en ellos se practica, el hospital moderno más significativo e influyente del Movimiento Moderno.

El sanatorio es un hospital especializado de larga estancia más centrado en la parte clínica que en la ambulatoria o en la quirúrgica. Un hospital donde la curación no provenía de la ingesta de medicamentos o de las intervenciones médicas sino, de la cura a través de las terapias ambientales. Donde el reposo, la alimentación abundante y la helioterapia, son las principales fuentes de salud para el cuerpo físico, y el confort y el contacto con la naturaleza, las claves para el bienestar psicológico. Esta preocupación por los factores no sólo físicos sino también emocionales, establece un necesario equilibrio entre pensamiento y sentimiento. Equilibrio que contribuye a superar la mera racionalidad científica que había sido tradicionalmente aplicada en la construcción de hospitales, convirtiéndoles en lugares fríos e incluso inhóspitos.

Las penurias de la posguerra, principalmente el hambre y la falta de higiene, provocaron la rápida propagación de la tuberculosis entre la población. Este hecho provocó que este mal pasara a ser considerado una enfermedad de masas y que los gobiernos pusieran en marcha planes estratégicos para tratar de erradicarlo. En consecuencia, los sanatorios empezaron a proliferar por toda Europa, superando en número a cualquier otra nueva construcción hospitalaria de la época.

El sanatorio se convirtió así en la imagen propagandística de los gobernantes que, con sus campañas de lucha contra la tuberculosis no sólo trataban de combatir la enfermedad, sino que también, intentaban convencer a la población de su preocupación por las necesidades sociales. La imagen del sanatorio se difundió en todos los medios a través de películas, anuncios en prensa, e incluso en sellos, convirtiéndose en uno de los iconos más populares de la arquitectura moderna.

Incluso Sigfried Giedion en su libro *Befreites Wohnen. Licht, Luft, Öffnung*, publicado en 1929, utiliza la fotografía de un sanatorio (1929:5) para explicar cómo debería ser la vivienda moderna: amplia, abierta, llena de aire puro y de luz. De este modo, el sanatorio antituberculoso se convierte en un claro referente de la arquitectura del Movimiento Moderno. Tanto es así que, trascurrido el siglo XX, estudiosos de la historia de la arquitectura como Beatriz Colomina, afirman que: "la arquitectura

moderna no puede entenderse al margen de la tuberculosis" (2006:154).

Biología y Psicología

A pesar de la gran cantidad de sanatorios antituberculosos construidos en el periodo de entreguerras, a su divulgación y a su trascendencia. El sanatorio antituberculoso se convierte en un paradigma eterno de la vanguardias del siglo XX gracias a la interpretación que de él hizo uno de los maestros del Movimiento Moderno Alvar Aalto, en el Sanatorio Antituberculoso de Paimio, construido en Finlandia en el año 1933.

Pero no es su imagen vanguardista la que hace que aún hoy se mantenga vigente al Sanatorio de Paimio, son las consideraciones tenidas en cuenta por Alvar Aalto durante el proceso de su proyecto, sus "métodos arquitectónicos" aplicados, los que perduran y merecen toda nuestra atención. "Métodos arquitectónicos en los que participan fenómenos técnicos, físicos y psicológicos, nunca uno de ellos aisladamente", como describe el propio Aalto en su artículo "*La humanización de la arquitectura*" publicado en 1940 (G. Schildt, 2000:145).

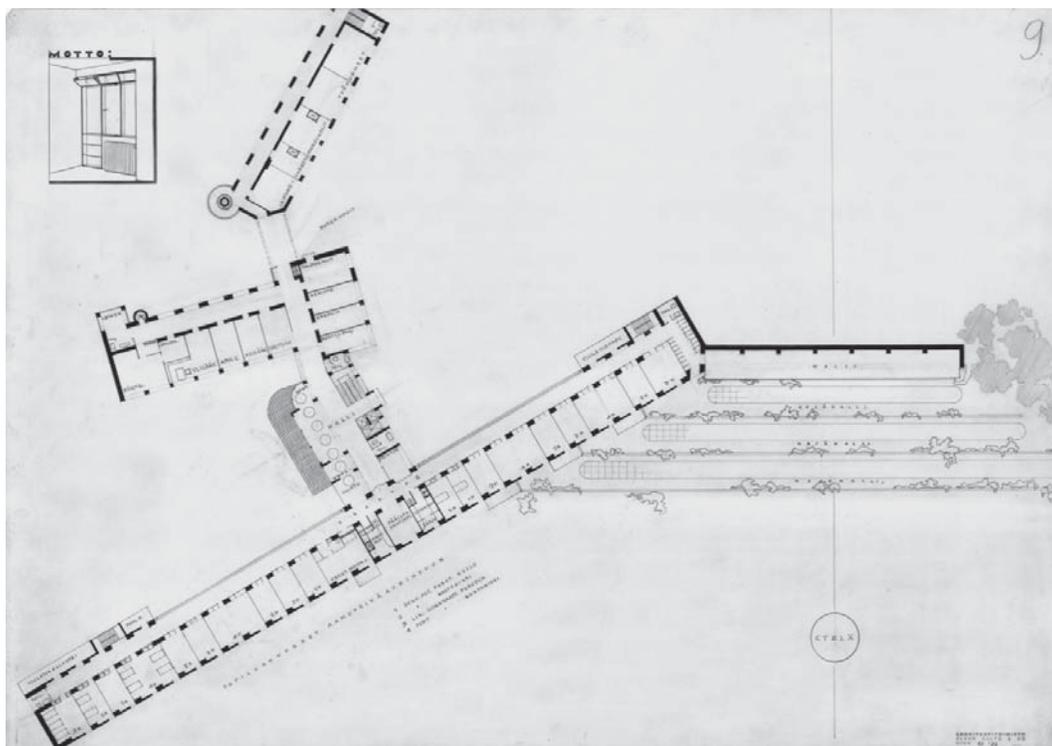


Figura 4. Alvar Aalto. Planta baja del proyecto del Sanatorio Antituberculoso de Paimio, 1928-1929. N° 50/25.

Aalto se apropia inicialmente del prototipo sanatorial clásico de finales del siglo XIX con planta en forma de T, donde el programa se articula en dos cuerpos, uno más estrecho y alargado orientado al Sur que contiene las habitaciones, y otro perpendicular al anterior, que posee los servicios comunes⁴. Forma que somete a sucesivas transformaciones hasta obtener un perfecto suministrador de “los condicionantes biológicos de la vida humana”, que según Aalto son: “entre otros, el aire, la luz y el sol” (G. Schildt, 2000:111).

Al estudiar los bocetos realizados por Aalto durante el proyecto del sanatorio (A. Aalto, 1994:144) se puede observar que la primera alteración que sufre el modelo compacto de sanatorio en forma de T de partida, consiste en disgregar la galería de cura del cuerpo de habitaciones. Esta acción le permite orientar la galería al Sur, la posición más conveniente para la helioterapia, mientras que las habitaciones las orienta al Sureste, así los enfermos pueden percibir mejor los rayos solares, más bajos y tendidos, del prolongado invierno nórdico. La fragmentación continúa, Aalto separa el cuerpo de servicios comunes del resto del sanatorio, para poder dotar a cada espacio que lo conforma de una orientación más conveniente. Logra así que la biblioteca obtenga luz directa del Norte y luz indirecta del Sur, y que el comedor, gracias a una doble altura situada junto a las ventanas de la fachada principal Sur, quede perfectamente iluminado penetrando la los rayos solares hasta el fondo de la sala. Proyecta también un salón común de reposo completamente abierto al Este, para disfrutar del sol durante la mañana.

El resultado final, es el del proyecto presentado por Alvar Aalto a concurso el 31 de enero de 1929, que consiste en un edificio constituido por cinco partes independientes: la galería de curas común, el cuerpo de habitaciones, el vestíbulo de acceso, el cuerpo de servicios comunes y el de instalaciones, todas ellas conectadas entre sí.

De este modo, el Sanatorio Antituberculos de Paimio que originalmente parte de un tipo de sanatorio compacto pasa a aproximarse al tipo contrario, al sanatorio de pabellones, al estar constituido por un conjunto articulado de volúmenes independientes comunicados por un pasillo que les recorre transversal y longitudinalmente. Esta evolución formal confirma la teoría de Alvar Aalto expuesta en su artículo “La trucha y el torrente de montaña”, publicado en 1948 (G. Schildt, 2000:150):

⁴ Fue en el Congreso Internacional de la Tuberculosis celebrado en Berlín en 1899, cuando se establece este tipo de sanatorio compacto, que sigue el modelo definido por el Dr. Dettweiler en el Sanatorio de Falkenstein construido en 1876, como el modelo internacional a seguir.

“(…) la arquitectura y sus detalles pertenecen, de algún modo, a la Biología. (…) De igual forma que el desarrollo de una minúscula huevo en un organismo adulto toma su tiempo, se precisa tiempo para todo lo que evoluciona y cristaliza en nuestra mente. (…) De mi propia experiencia personal puedo mencionar cómo de un juego aparente con las formas ha resultado, inesperadamente, después de largo tiempo, la germinación de una forma arquitectónica práctica”.

Esta forma definitiva del sanatorio, orgánica y funcional, responde además a su denominado: “principio biológico de la construcción”, que consiste en agrupar por partes los espacios de características similares siguiendo, tal y como Aalto explica: “la tendencia de las células a agruparse - en eso consiste el principio biológico de la construcción-” (G. Schildt, 2000:123).

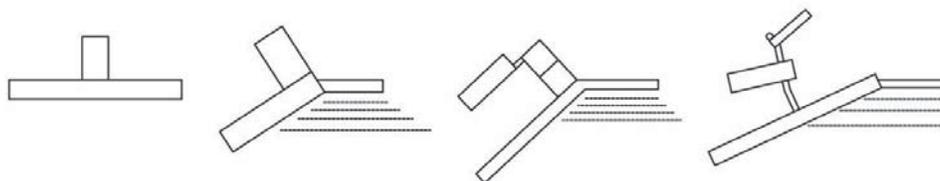


Figura 5. Esquemas de la evolución del proyecto del Sanatorio Antituberculoso de Paimio de Alvar Aalto, 1928-1929. (Dibujos de la autora en base a los croquis de A. Aalto (A.Aalto, 1994:142-146).

En la memoria del proyecto del Sanatorio de Paimio, Aalto describe claramente la metodología aplicada (M. Closa, 1991:25):

“La forma básica del Sanatorio es el resultado del propósito de tratar por separado todas las partes de diferente carácter y función que componen una instalación de este tipo, de manera que las habitaciones y los espacios del mismo tipo queden agrupados en un solo conjunto - en alas del edificio que después han sido conectadas entre sí -. (...) cada ala contiene en lo posible "habitaciones de un solo tipo" (o grupos de habitaciones que requieren lo mismo respecto a vistas, luz, etc.)”.

Es precisamente, la atención constante de Aalto a los aspectos biológicos uno de los factores más determinantes de su obra arquitectónica, como él mismo describe (G. Schildt, 2000:58):

“El problema crucial en arquitectura no atañe a su perfección formal, sino a la tarea de

crear, con medios sencillos un entorno atractivo que armonice con nuestras necesidades biológicas”.

Esta cuestión le lleva a proyectar a la vez entorno y edificio, de modo que, al tiempo que decide fragmentar el sanatorio le diseña una nueva topografía. Un jardín aterrazado que ata el edificio al paisaje, en una amalgama de gran “belleza natural”, la misma que desprenden las ciudades sobre las colinas del Mediterráneo, de las que quedó prendado desde su primer viaje a Italia realizado en 1924 (G. Schildt, 2000:68):

“(…) es belleza natural por ser la máxima hermosura que el hombre puede percibir a ras de suelo. El hombre capta esta visión como un conjunto armonioso e íntegro, en consonancia con su propio tamaño y sus límites sensoriales”.

Pero este jardín no sólo crea un entorno bello, sino que además, es un jardín funcional. Se emplea para despejar tanto el frente de las habitaciones como el de la galería de cura, distanciándolos del frondoso bosque de abetos circundante, de este modo se favorece, que el aire y el sol fluyan sin obstáculos por sus fachadas. El jardín también se emplea para practicar la cura de helioterapia en verano, convirtiéndose sus terrazas naturales en una prolongación de la galería de cura edificada en el sanatorio. Aalto traslada así al exterior parte del programa del sanatorio, de modo que, al igual que sucede con la casa y el jardín, tal y como Aalto describe en su artículo “De los escalones de entrada al cuarto de estar” publicado en 1926 (G. Schildt, 2000:71): “(…) la zona ajardinada y la casa forman, en mi opinión, un organismo entrelazado y coherente”, también el sanatorio y el entorno pasan a formar “un organismo entrelazado y coherente”.

Esta búsqueda de la armonía entre naturaleza y edificado en Alvar Aalto le conducen a, por un lado, tratar de dar una apariencia más natural al interior del edificio, incluyendo vegetación dentro del mismo, a través de jardineras como las que ubica en la cubierta del cuerpo de habitaciones, o dotando a los objetos arquitectónicos y al mobiliario de formas orgánicas, como se aprecia en el diseño de la marquesina de entrada, de sillas, armarios, etc. Pero, por otro lado, persigue lo contrario, e intenta edificar el entorno natural del sanatorio dotando de una apariencia más artificial a los elementos naturales que lo integran, como lo demuestra en el trazado geométrico que otorga a sus jardines. De hecho, en el jardín de la entrada, proyectado para ser contemplado desde lo alto, los macizos de flores se ordenan en bandas paralelas, como si fueran las piezas de un pavimento construido. Con este método Aalto intenta equiparar el exterior y el interior, pues, como explica en el artículo anteriormente citado

(G. Schildt, 2000:72): “Por el mismo motivo que antes quería convertir el jardín en espacio interior, ahora deseo transformar el vestíbulo en “espacio exterior”, para así disminuir la contradicción entre ambos”.

Sin embargo, pese al intento de Alvar Aalto de equiparar interior y exterior para generar un entorno más armónico, también busca el contraste entre lo natural y lo edificado para potenciar la belleza del paisaje.

Aalto actúa como un pintor paisajista del siglo XIX, y trata de caracterizar el paisaje mediante la introducción de elementos arquitectónicos. Considera que la belleza no se encuentra en el objeto arquitectónico en sí, sino que reside en el entorno, en el paisaje que, en un medio natural o edificado, el arquitecto crea con su arquitectura.

Se opone así al concepto de belleza arquitectónica seguido por muchos arquitectos de la época, como explica en su artículo “Sobre las últimas tendencias en arquitectura”, publicado 1928 (G. Schildt, 2000:85):

“El concepto de arte que encuentra belleza sólo en formas aisladas y sueltas con finalidad en sí mismas – un pensamiento muy común en nuestras artes industriales de hoy -, no es precisamente de gran ayuda a la hora de salvarnos de la barbarie de formas actual y de crear una armonía más universal para nuestro tiempo, meta que debería ser común a todas las aspiraciones culturales”.

Por esta cuestión Aalto analiza con gran atención, no tanto la forma de la galería de cura, sino su posición, tal y como se aprecia en sus bocetos (A. Aalto, 1994:143). Pues, el ritmo horizontal de sus losas, reforzado por el contraste entre el blanco de la construcción y el negro de las sombras que éstas arrojan⁵, convierten a la galería de cura en el elemento más significativo del sanatorio. Su contemplación, en medio del entorno natural, provoca el mismo efecto que la visión de una plaza porticada o una torre en medio del campo, tal y como Aalto expone en su artículo “La arquitectura en el paisaje de Finlandia Central” publicado en 1925, donde nos enseña cómo apreciar el paisaje (G. Schildt, 2000:35):

“En la ciudad, los edificios públicos realzan los contornos de las plazas y las calles; en las zonas rurales, en cambio, enaltecen y coronan el paisaje. (...)En ocasiones, me gustaría contemplar una iglesia erigiéndose en medio de las casas, entonces pongo junto a la entrada una plaza porticada, o elevo la altura de la torre. La plaza porticada

⁵ El contraste entre de la sombra y el edificio de la galería de cura, aparece claramente representado en los dibujos de un proyecto de sanatorio anterior al de Paimio realizado por Alvar Aalto en el año 1927, el del Sanatorio Antituberculoso de Kinkomma.

es un potente elemento rítmico que contrasta con el paisaje ondulante. (...) Todos mis apuntes aquí presentados son inocentes ejercicios de imaginación, pero debemos acostumbrarnos a apreciar el paisaje de esta manera, si a lo que aspiramos es a poseer una refinada y sutil cultura del paisaje”.

Pero, el “método arquitectónico” de Alvar Aalto aplicado en el proyecto del Sanatorio Antituberculoso de Paimio, no sólo se ocupa del paisaje, sino que, presta una especial atención a los aspectos psicológicos. Pues según Aalto (G. Schildt, 2000:145): “El funcionalismo técnico es correcto solamente si se amplía hasta alcanzar incluso el campo psicológico. Ésta es la única forma de humanizar la arquitectura”.

Las propias características del hombre enfermo, débil y especialmente sensible, obligan a Aalto a extremar el cuidado hacia estos aspectos y a tratar de procurar a los pacientes del sanatorio la privacidad y el confort necesarios. Para lograrlo dispone el cuerpo de instalaciones de tal manera que apenas resulta perceptible desde el interior del mismo. Lo aleja de las áreas de habitaciones de enfermos y le dota de su propio acceso, para evitar molestias a los pacientes a causa de posibles ruidos, olores y ajetreos.

Aalto, consciente de la influencia que el ambiente tiene en el enfermo, utiliza las vistas sobre el entorno para reconfortarlo. Así desde su habitación o desde las áreas de reposo, el paciente divisa el inmenso paisaje natural circundante, que le proporciona la tranquilidad necesaria para poder fortalecerse física y psicológicamente. Pero, desde las zonas comunes de reunión, la biblioteca y el comedor, se observa en cambio, el acceso al sanatorio, con el fin de distraer al enfermo de su monotonía diaria, al contemplar el fluir de las inesperadas visitas que en sus vehículos acceden y abandonan el centro.

Alvar Aalto muy atento a la percepción sensorial del enfermo, es consciente de la forma de vida del enfermo de tuberculosis, condenado a pasar la mayor parte del día recostado sobre una cama o sobre una tumbona. De hecho, Thomas Mann, en boca de uno de sus personajes de su novela *La Montaña Mágica* llega a describir a los tuberculosos ingresados en el sanatorio, como “líneas horizontales” (2005:108): “Settembrini dice que vivimos en horizontal, que somos líneas horizontales. Es uno de sus chistes malos”.

Esta peculiaridad le obliga a proyectar ciertas partes del sanatorio de manera diferente. En las habitaciones de enfermos, por ejemplo, elimina los plafones de los techos por resultar molestos a la vista del paciente tumbado, y crea un sistema de

climatización que impulsa desde el techo aire caliente dirigido hacia los pies de la cama, sobre la que el paciente descansa. Pero, junto a estas cuestiones particulares, más vinculadas con el confort físico, existe una cualidad arquitectónica necesaria para garantizar el bienestar psicológico del paciente en su habitación. Para que éste sea capaz de identificarse con el lugar donde reside, de personalizarlo y de hacerlo único, acabando así con la frialdad aséptica, tan frecuente en las habitaciones de los hospitales, consecuencia, en parte, de la aplicación de los métodos arquitectónicos modernos de estandarización. Esta cualidad es la neutralidad. Pues, como relata Alvar Aalto en su discurso "*El racionalismo y el hombre*", pronunciado en 1935 (G. Schildt, 2000:131):

"Un objeto estándar no debería ser un producto totalmente terminado sino que, al contrario, debería estar elaborado de modo que el mismo hombre pudiera completar su forma según las propias normas de su propio gusto. Sólo mediante objetos con un grado de neutralidad se puede atenuar la coacción que sobre el individuo supone la estandarización, y enfatizar sus aspectos más positivos".

De este modo, sólo la neutralidad de la arquitectura posibilitará, que la habitación del enfermo se transforme en su hogar.

En conclusión: una vez superados los estilos arquitectónicos, habiéndose implantado en la arquitectura totalmente la higiene y los criterios funcionales propuestos por los arquitectos del Movimiento Moderno, es preciso avanzar en ciertas direcciones que algunos de ellos ya propusieron. Dirigiéndonos hacia una arquitectura capaz de crear entornos armónicos y saludables, que atienda a las necesidades físicas y psicológicas del ser humano, pues, como Sigfried Giedion describió en su libro *La mecanización toma el mando*, publicado en 1948 (1978:718): "El cuerpo humano requiere equilibrio entre su medio ambiente orgánico y sus entornos artificiales. Separado de la tierra y del crecimiento, nunca alcanzará el equilibrio necesario para la vida".

Por eso aún hoy, el Sanatorio Antituberculoso de Paimio sigue siendo un referente para la arquitectura actual, ya que, los "métodos" seguidos por Alvar Aalto en este proyecto representan las claves de la arquitectura hacia la que deberíamos encaminarnos.

Como Josep María Montaner recoge en su libro "Sistemas arquitectónicos contemporáneos" (2009:214): "Las formas que surgen tras la crisis del deseo moderno de un objeto perfecto y autónomo nos hacen tomar conciencia de que la arquitectura

del siglo XXI no será la de las formas definitivas y acabadas, la de los edificios convencionales como objetos únicos y singulares, sino la de las estrategias, los procesos, los mecanismos y las intervenciones para mejorar el contexto; en definitiva, la arquitectura de la diversidad de sistemas para adaptarse al entorno social y ambiental”.

Bibliografía

- AALTO, Alvar, 1994 – *Paimio Tuberculosis Sanatorim, City of Turku 700th Anniversary Exhibition, standard furniture, and other buildings and projects, 1929-1930*. New York: Garland.
- BADOVICI, Jean, 1931 – “L’Architecture en Allemagne” en *L’Architecture vivante*, Automme & Hiver MCMXXXI, nº 33-34.
- BODEI, Silvia, 2009 – “Le Corbusier Biólogo” en *Dearquitectura*, Sostenibilidad y Medio Ambiente, nº 4 julio.
- BOESIGER, Willy (ed.), 1973 – *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Œuvre Complète, vol. 1, 1910-1929*. Zurich: Les Editions d'Architecture.
- CECCARELLI, Paolo, 1972 (1970) – *La construcción de la ciudad soviética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- COLOMINA, Beatriz, 2006 – *La domesticidad en guerra*. Barcelona: Actar.
- CREMNITZER, Jean-Bernard 2005 – *Architecture et Santé. Le temps du sanatorium en France et en Europe*. Paris. A. et J. Picard.
- CROSAS, Josep, 2004 – “Le Corbusier y las razones del deporte” en *Massilia: annuaire d'etudes corbuseenes*. Quetglas, Josep (ed.). Sant Cugat del Vallès: Centre d'Investigacions Estètiques.
- FOUCAULT, Michael, 1979 – *Les machines à guérir: aux origines de l'hôpital moderne*. Bruxelles: Pierre Mardaga.
- GARCÍA-QUIÑONES, Belén (coord.), 2005 – *AC Publicación del Gatepac*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- GIEDION, Siegfried 1978 (1948) – *La mecanización toma el mando*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GIEDION, Sigfried, 1929 – *Befreites Wohnen. Licht, Luft, Öffnung*. Zürich: Orell Füssli.
- HITCHCOCK, Henry Russell y Johnson, Philip, 1984 (1932) – *El Estilo Internacional, arquitectura desde 1922*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.
- INSUA Cabanas, Mercedes, 2002 – *Arquitectura Hospitalaria Gallega de Pabellones*. A Coruña: Universidade da Coruña.
- LE CORBUSIER, 1930 – *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris: Crés.
- LE CORBUSIER, 1978 (1923) – *Hacia una Arquitectura*. Barcelona: Poseidon.
- LE CORBUSIER, 1979 (1957) – *Principios de Urbanismo*. Barcelona: Ariel.
- LÜTHI, Dave, 2008 – “1870-1950 Le sanatorium en Suisse. Du kurhaus à la clinique de pneumologie” en *Histoire et Réhabilitation des Sanatoriums en Europe*. Toulou, Bernard y Cremnitzer, Jean-Bernard (dir.). Paris: Docomomo International.
- MANN, Thomas, 2005 (1924) – *La Montaña Mágica*. Barcelona: Edhasa.

MATEO Closa, Alfred Linares, F.J. Biurrun, 1991 – *El Sanatorio de Paimio, 1929-1933. Alvar Aalto.* Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.

OCHSNER, Albert J, 1907 – *The organization, construction and management of hospitals: with numerous plans and details.* Chicago: Cleveland Press.

SCHILD, Göran, 2000 – *Alvar Aalto de palabra y por escrito.* Madrid: El Croquis Editorial.

CECILIA RUILOBA QUECEDO. Arquitecta y profesora asociada del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Valladolid. Actualmente desarrolla su tesis doctoral que versa sobre la arquitectura de los sanatorios antituberculosos. Ha publicado varios artículos sobre la salud, la arquitectura y el urbanismo, en congresos internacionales y revistas: “La ciudad saludable: Alvar Aalto, actuar en el presente mirando al futuro y recordando el pasado”. Actas de la Conferencia Internacional: *Inhabiting the future...after Copenhagen.* Nápoles, diciembre de 2010. “Ciencia, paisaje y arquitectura. El patrimonio de los sanatorios antituberculosos”. Actas de la Conferencia Científica Internacional sobre los Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico del Siglo 20: CAH 20thC. Madrid, junio de 2011. “La ciudad de la salud: Los sanatorios antituberculosos”. Artículo aceptado para su publicación en *Ciudades* nº 14, Revista del Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid.

MONUMENTOS MODERNOS

Da Inquietude da Preexistência à Materialidade da Transformação

Fátima Sales e Joana Couto

CEAA | Centro de Estudos Arnaldo Araújo (uID 4041 da FCT), Portugal

Abstract

With this title we want to build a thesis towards an approach to a range of works marked by focused and consistent criteria for intervention. We refer to emblematic interventions in the built heritage that symbolize an aspect of a new position, heirs think of new interpretations and mechanisms projectuais.

The project undertaken by Fernando Távora for the Pousada de Santa Marinha da Costa (1976-1985), National Architecture Prize, in 1987, presents itself as a model that integrates the principles of modern architecture in the defense and rehabilitation of heritage. This project comes with a new attitude to intervene in national and historical monuments. A change in the profile in which conceptual and interpretive works, more than a final product, aim primarily to reflect its formative and conceptual process. Therefore the form is the result of the action on the form itself and on its meanings. The work becomes an intellectual process, where the idea prevails over the final physical object. "Continue, innovating" was the criterion overall the project, which made Távora's contribution in a natural way for long life and existence of the old building. The work is materialized in the visibility of the steps that the architect has followed to reach the final result. Within this type of creative mechanism, where the essence of the work is to explain their own devices, we can say that other three appeared ("the three daughters of Santa Marinha") as heirs of the same concerns and considerations: Pousada Flor da Rosa, in Crato, João Luís Carrilho da Graça; Pousada Santa Maria do Bouro, in Braga, Eduardo Souto Moura and Pousada Nossa Senhora da Assunção, in Arraiolos, José Paulo dos Santos.

O projecto realizado por Fernando Távora para a Pousada de Santa Marinha da Costa (1972-1985), Prémio Nacional de Arquitectura, em 1987, apresenta-se como um modelo que integra os princípios da arquitectura moderna na defesa e reabilitação do património. Surge com este projecto uma nova atitude de intervenção em monumentos históricos e nacionais. Uma mudança do perfil conceptual e interpretativo em que a obra, mais do que um produto final, tem como objectivo reflectir essencialmente o seu processo formativo e conceptual. A forma, portanto, é o resultado do processo de acção sobre a própria forma e sobre os seus significados. A obra converte-se num processo intelectual, onde a ideia prevalece sobre o objecto físico final. "Continuar,

inovando” (Távora, 1985: 77) foi o critério geral do projecto, contribuindo assim Távora de forma natural para a longa vida e existência do velho edifício. A obra materializa-se na visibilidade dos passos que o arquitecto seguiu para chegar ao resultado final.



Figura 1. Pousada de Santa Marinha, perspectiva geral.
Fotografia das autoras, 2011.

Dentro deste tipo de mecanismo criativo, segundo o qual a essência da obra consiste em explicar os seus próprio processo, podemos dizer que surgem outras três, as “3 filhas de Sta. Marinha” (Lobo, 2004: 101), como herdeiras das mesmas preocupações e reflexões: Pousada Flor da Rosa (1995), no Crato, de João Luís Carrilho da Graça; Pousada de Nossa Senhora da Assunção (1996), em Arraiolos, de José Paulo dos Santos e Pousada de Santa Maria do Bouro (1997), em Amares, de Eduardo Souto Moura.

A Pousada de Santa Marinha da Costa e a “Reabilitação Urbana” de Guimarães (iniciada em 1987) “são processos mais do que projectos que lhe permitem entrar ‘dentro da História’ e desenhar ao seu sabor” escreveu Jorge Figueira (Figueira, 2005: 41).

O conceito chave, sintetizador, adoptado por Távora no projecto é o resultado de um afinamento de um método, baseado, segundo as suas próprias palavras, no diálogo entre épocas, “afirmando mais as semelhanças e a continuidade do que cultivando a diferença e a ruptura” (Távora, 1985: 77). E, a recuperação da preexistência,

subjacente, assenta em “duas vertentes complementares”, assinaladas também pelo próprio Távora, como “o conhecimento rigoroso da sua evolução e dos seus valores, através da arqueologia e da história, e uma concepção criativa na avaliação desses valores e na elaboração do processo da sua transformação” (Távora, 1985: 77).



Figura 2. Pousada de Santa Marinha, novo corpo. Fotografias das autoras, 2011.

Távora dá assim resposta às orientações propostas pela “Carta de Veneza”¹ (1964) que no seu Art.10 determina “nos casos em que as técnicas tradicionais se revelarem inadequadas, a consolidação de um monumento pode ser assegurada através do recurso a outras técnicas modernas de conservação e de construção, desde que a sua eficácia tenha sido comprovada por dados científicos e garantida pela experiência” (Lopes e Correia, 2004: 105). Já o seu Art.11 destaca a validade, o contributo e o respeito por todas as épocas “a unidade de estilo não deve constituir um objectivo a alcançar no decurso de um restauro...” (Lopes e Correia, 2004: 105). E, na sequência, o Art.12 enfatiza que “os elementos destinados a substituir as partes inexistentes de uma edificação devem integrar-se harmoniosamente no conjunto, distinguindo-se sempre das partes originais, a fim de que o restauro não falseie o significado artístico ou histórico do documento.” (Lopes e Correia, 2004: 106).

É assim num novo quadro de intervenção patrimonial que a experiência da Pousada de Santa Marinha da Costa espelha princípios que viriam a ser consolidados. De facto, inicia uma mudança do perfil conceptual e interpretativo, da intervenção arquitectónica, em monumentos. Távora contribui com naturalidade para a longa vida do edifício. Interpreta o património não de forma estática, mas dinâmica, fruto de uma nova energia, de novos materiais, usos e uma nova linguagem, sem receio de contrapor e distinguir o antigo do actual através de um diálogo e entendimento.

¹ Carta Internacional sobre a Conservação e o Restauro de Monumentos e Sítios que no II Congresso Internacional de Arquitectos e de Técnicos de Monumentos Históricos, realizado em Veneza, em Maio de 1964, foi aprovada e adoptada pela ICOMOS: International Council on Monuments and Sites.



Figura 3. Pousada de Santa Marinha, vistas do lado este, sul e poente. Fotografias das autoras, 2001.

O edifício começa a crescer... “nós quisemos integrar-nos nesse crescimento [do convento]. Este pavilhão é como uma fatalidade. Se esta ampliação tivesse sido feita pelos frades do século XVIII seguramente seria algo parecido” escreve Fernando Távora (Apud Trigueiros, 1993: 36), como se fossem os frades de setecentos a imaginar uma nova ampliação para o seu edifício, que só poderia ser desta forma e neste lugar.

“Tudo terá começado pela construção, no século IX, de uma pequena basílica na encosta da montanha da Penha, já sagrada desde a pré-História...

No século X uma Condessa Galega aí levantou um mosteiro, depois ampliado por uma Rainha de Portugal...

No século XVI um Duque de Bragança aí criará uma Universidade de Teologia...

E foi crescendo sempre até atingir, no século XVIII o seu esplendor...

Em 1834, com a Revolução Liberal, a vida religiosa termina abruptamente e o edifício é transformado em habitação particular...

Caminhando para a degradação é então adquirido pelo Estado para a construção de

uma 'Pousada'...' (Trigueiros, 1993: 112). Em 1936 será decretado Imóvel de Interesse Público.

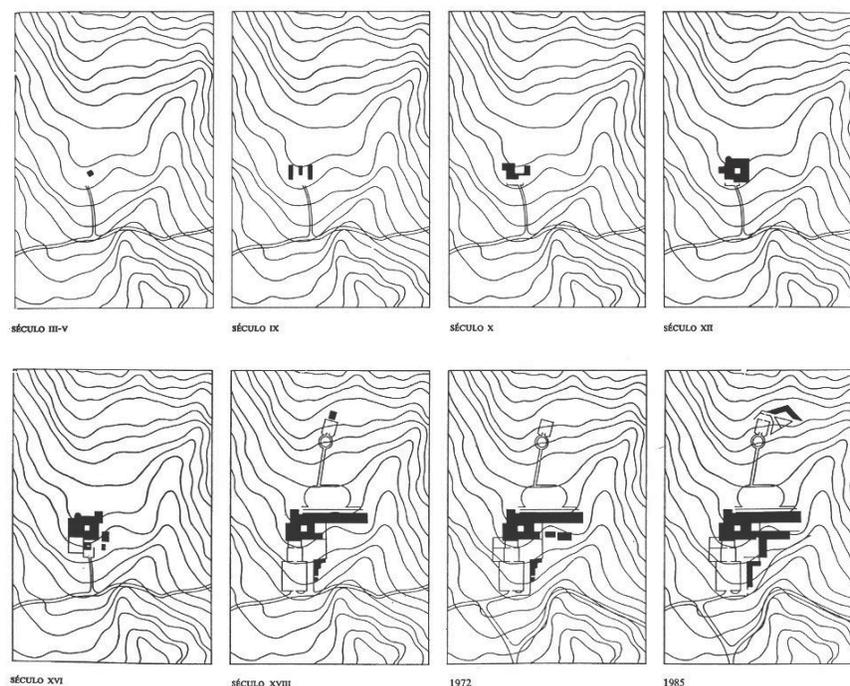


Figura 4. Pousada de Santa Marinha, esquema evolutivo. In *Fernando Távora*, Luiz Trigueiros, 1993, Editorial Blau, p.116.

No reaproveitamento para pousada houve a necessidade de introduzir um novo corpo para aumentar a capacidade de alojamento. Aos 20 quartos e 2 suites que as antigas celas do antigo edifício permitiram construir, somaram-se-lhe mais 29. A recepção e as zonas de estar, o bar, as salas de refeições e os serviços administrativos situam-se na parte antiga do mosteiro. A cozinha ocupa posição central, na cave. A escada do antigo mosteiro foi complementada com outras novas, para garantir uma melhor e maior relação entre os pisos e espaços. Como referência à austeridade monástica, os interiores são extremamente simples quanto ao tratamento, decoração e mobiliário. A cerca foi também alvo de alterações, não só porque algumas zonas necessitavam de um reforço, mas também porque o novo projecto assim determinava.

O projecto de Santa Marinha da Costa, apresenta-se mais como um modelo de arquitectura que procura a recuperação de um antigo conjunto histórico e a construção e implementação de novos usos e funções.



Figura 5. Pousada de Santa Marinha, vistas do interior. In *Portugal Architecture 1965-1990, Tendances de l'Architecture Contemporaine*, Nuno Portas e Manuel Mendes, Editions du Moniteur, p.149.

Távora “interpela a memória” e introduz novos significados: “é certo que a pousada introduzirá um novo uso no velho mosteiro, mas é certo, também, que se os homens fazem as casas, as casas fazem os homens...” (Apud Trigueiros, 1993: 116). O monumento ganha outro sentido e, o seu papel, outros valores.

Como atesta Françoise Choay (1982), na sua obra *A Alegoria do Património* “a especificidade do monumento prende-se então, precisamente, com o seu modo de acção sobre a memória. Não só ele a trabalha, como também a mobiliza pela mediação da afectividade, de forma a recordar o passado, fazendo-o vibrar à maneira do presente.” (Choay, 2006: 16).

Contudo, já no seu livro *Da Organização do Espaço*, Távora (1962) tinha salientado: “... o conceito de 'monumento' vigente entre nós terá de ser amplamente revisto no sentido de ultrapassar este ou aquele edifício mais ou menos erudito, de história mais ou menos conhecida, para abarcar ambientes mais vastos e edifícios mais humildes; ... a obra do passado constituindo um valor cultural do espaço, e porque este é irreversível, não podendo vir a ser o que já foi ou mesmo continuar a ser o que foi,... não deverá ser actualizada pela utilização do 'pastiche', solução que denuncia apenas a incapacidade de encontrar aquela outra que, por contemporânea, possa ombrear – sem ofuscar nem ser ofuscada – com o valor que o passado nos legou.” (Távora b, 1999: 58).

Este sentido será completado e confirmado mais tarde por João Carrilho da Graça.

Este, nota que “o património é o que nós somos, aquilo que faz parte de nós, mais do que temos, ou possuímos” (Graça, 2010: 26). E prossegue indicando que “esta noção de património promove o equilíbrio das intervenções de forma a não só manter o essencial dos valores que podemos reconhecer, dar-lhes continuidade e, eventualmente até, intensificá-los” (Graça, 2010: 26). E, a sua relação com a preexistência, constitui a ênfase da intervenção como também as suas palavras destacam: “tenho normalmente como maior entusiasmo ou linha principal de reflexão a compreensão mais avançada e perfeita possível do que existe, para assim cumprir o indispensável respeito e protecção matérica da preexistência” (Graça, 2010: 26).

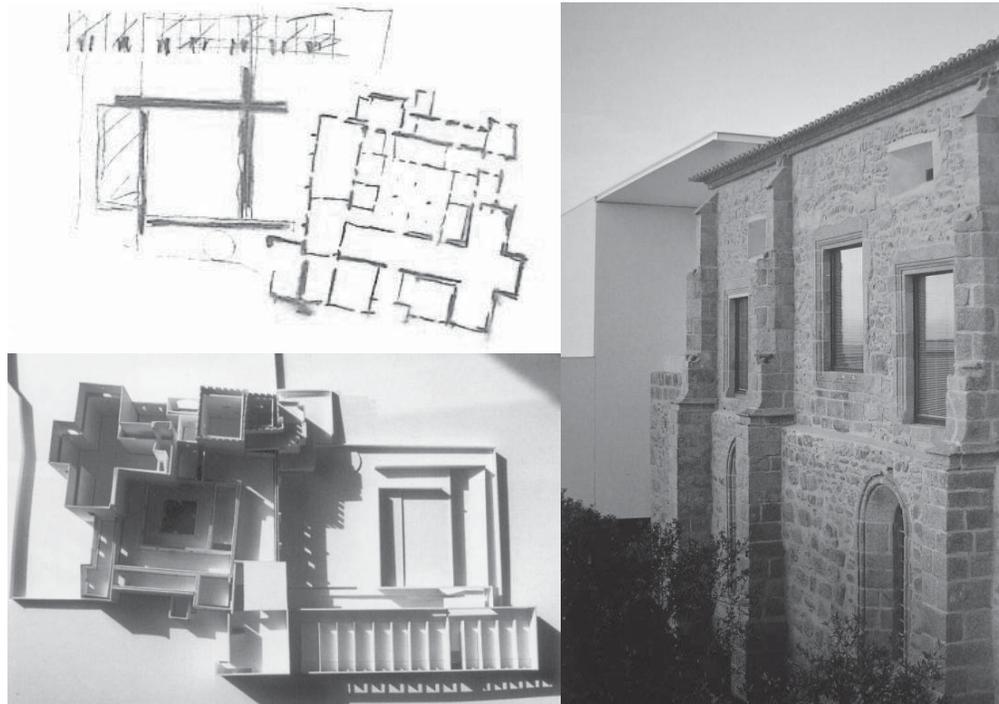


Figura 6. Pousada de Flor da Rosa, relação existente/intervenção. Composição das autoras a partir de *Carrilho da Graça*, João Luís carrilho da Graça, 1995, Editorial Blau, p.76; *Opere e Progetti*, João Luís Carrilho da Graça, *Documenti di Architettura*, Roberta Albiero e Rita Simone, Electa, pp.77 e 81.

Será ao abrigo desta nova “ideologia do património” que o Mosteiro de Santa Maria da Flor da Rosa será reinterpretado. Como Carrilho da Graça refere: “muitas vezes as minhas intervenções têm dois momentos relativamente distintos. O primeiro, a intervenção no edifício, que tem normalmente o sentido de conservar, restaurar, dar continuidade e dar a ver o que existe. O segundo, muitas vezes exigido pelo programa, tem a ver com extensões ou ampliações do edifício mas também com o restabelecimento de relações entre o edifício existente e os espaços exteriores, quer

sejam espaços de paisagem, de território ou espaços urbanos. Desta forma procuro com o conjunto unitário de frentes de intervenção, e num certo sentido 'terapêutico', complementar o edifício existente na sua relação com a envolvente criando relações mais naturais, mais intensas e mais fortes, mas com uma certa simplicidade” (Graça, 2010: 26).

O Mosteiro de Santa Maria da Flor da Rosa foi fundado no século XIV, simbolizando o poder da Ordem e impulsionando paralelamente o início da colonização daquele território. Construído com um cariz defensivo, revela elementos arquitectónicos (torres, frestas e maticões), aparentando assim mais uma fortificação que uma igreja. Pertencem a esta primeira idade a igreja de planta cruciforme, as torres do paço e as dependências conventuais. Durante o século XVI abrem-se grandes e amplos janelões, rasgando paredes ou substituindo velhas frestas. Em 1910 foi decretado Monumento Nacional. Em 1991 foi incluído, pela ENATUR, no plano de construção de pousadas, a instalar em edifícios de elevado valor histórico. O projecto é então encaminhado para o IPPAR, cabendo à DGEMN a sua fiscalização.

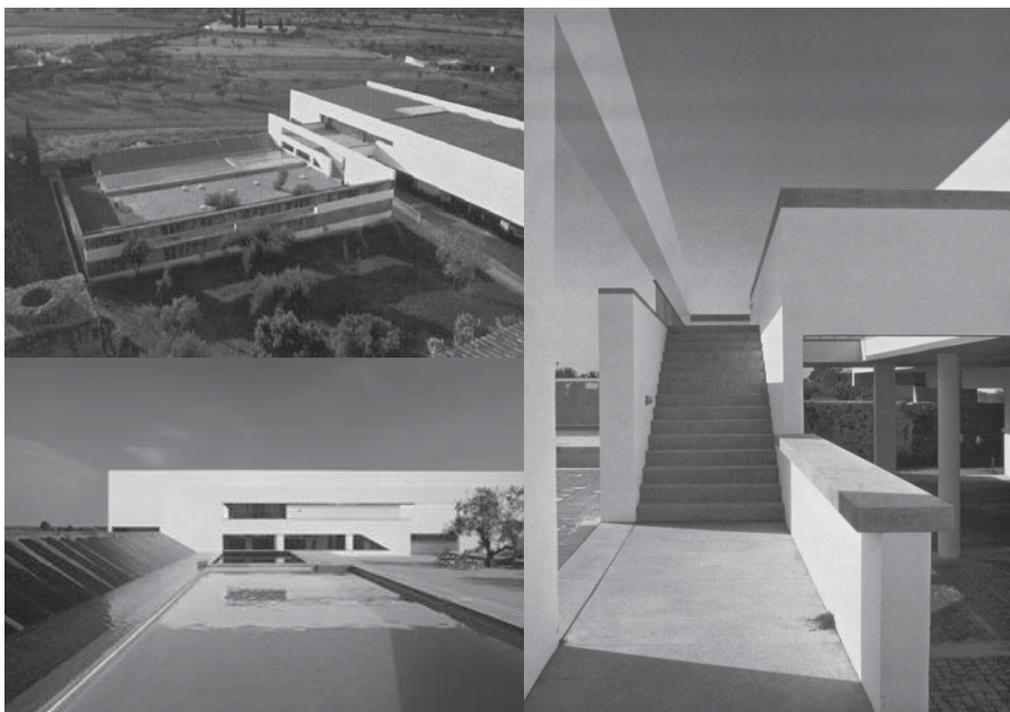


Figura 7. Pousada de Flor da Rosa, corpo novo e jardim exterior. Composição das autoras a partir de *Architècti* 33, revista trimestral VII, Mai|Jun|Jul 96, p.75; *Arquitectos Portugueses Contemporâneos, 05 João Luís Carrilho da Graça, Obras Comentadas e Itinerários para a sua Visita*, coord. Ana Vaz Milheiro, 2003, Público/OA, pp.2 e 9.

O arquitecto responsável pela sua adaptação, João Luís Carrilho da Graça evita o confronto com a verticalidade do monumento histórico com a dominante horizontal de uma linguagem moderna. Coloca a tónica no preexistente dando-lhe, através de uma delicada inversão do tempo, uma nova imagem. O edifício histórico parece ter sido assente sobre a nova intervenção, subvertendo assim a linearidade do tempo.

“A insólita implantação na planície, a hibridez do carácter – guerreiro, monástico e palaciano – o claustro mediterrânico e a torre setentrional constroem o enigma. A primeira vista é labiríntica. Mais tarde pode ir-se descobrindo a luz e a altura da igreja, as pedras e as relações. O entrecocar de fragmentos de épocas tão diversas é unificado pelo granito. (...) O objectivo de contemplação e visita do edifício existente, privatizando-o e ocupando-o o menos possível, relendo-o e abrindo-o a novas leituras” (Graça b, 1995: 66).

Carrilho da Graça deixa toda a área da igreja e claustro livre, afirmando a sua intervenção de arquitectura moderna “luminosamente branca”, nos espaços laterais e traseiros de todo o conjunto. Esta nova ala desenvolve-se a norte do mosteiro, sendo praticamente invisível da entrada principal.

O conjunto arquitectónico é então distribuído espacialmente por um quadrado irregular, acessível pela fachada que se desenvolve na orientação nascente/poente e que engloba, na parte sul, a cabeceira da igreja e a parte sul do transepto, que se impõe pela afirmação do bloco de cantaria aparelhada. Neste mesmo alinhamento segue-se um corpo mais baixo que corresponde à sacristia.

“Apesar de tudo, o que agora encontramos, parece-nos bastante perfeito. Perfeito como objecto de contemplação e visita” (Graça b, 1995: 66).

A Pousada de Nossa Senhora da Assunção, em Arraiolos, projectada por José Paulo dos Santos e inaugurada em 1996, vem provar, mais uma vez, que é possível colocar em diálogo, conjugando linguagens distintas, mas que funcionam harmoniosamente como um conjunto. Também esta consiste numa intervenção que se estrutura a partir das preexistências e se desenvolve, em continuidade, com formas modernas.

Como afirma Françoise Choay o conceito de património, já por si, “induz então a uma homogeneização do sentido dos valores...” (Choay, 2006: 87).

A construção desta pousada parte de um antigo convento manuelino do século XVI: o

Convento dos Lóios, que no ano de 1974 tinha sido decretado Imóvel de Interesse Público.

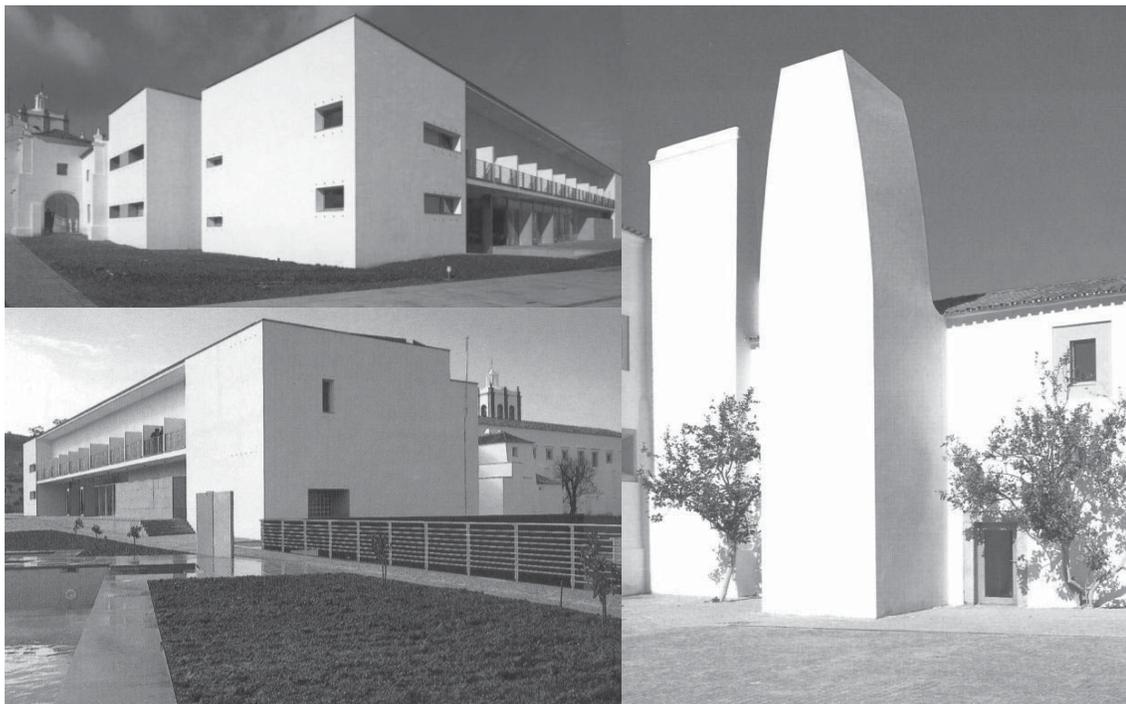


Figura 8. Pousada de Nossa Senhora da Assunção, vistas do novo corpo e do pátio. Composição das autoras a partir de *Rehabilitated Buildings Architectural Design* de Carles Broto, 2000, Monsa, pp.28-37.

Indissociável do convento, o vale silencioso, em que este se insere, é também importante para compreender a filosofia de intervenção: “um lugar para a contemplação interior e exterior.” (Santos, 2000: 28)².

Como diz José Paulo dos Santos “Todos os trabalhos têm implícitas influências variadas, determinadas pelas condições dos sítios e das obras...O convento, na sua singeleza dá todas as chaves para o seu entendimento passado e presente. A intervenção arquitectónica não deve estar presente, deve pressentir-se. Cada época tem o seu tempo. Na pousada de Arraiolos notam-se as diferentes fases de crescimento. A minha intervenção não as esconde. Antes as realça.” (Santos b, 2001: 32)³ José Paulo dos Santos propõe um corpo novo, um volume branco e compacto que se revela em continuidade com as formas do manuelino. Segundo o mesmo

² (Tradução livre das autoras).

³ José Paulo dos Santos in *Prototipo – North Norte*, nº5, Ano III, Maio, 2001. p. 32.

“Nada foi criado de raiz, tudo foi readaptado.” (Santos b, 2001: 32)⁴.

“A planta baixa – quase toda ela a nível subterrâneo – acolhe as habitações de serviço com a excepção de uma sala de conferências. A planta principal alberga os espaços públicos organizados à volta da sequência dos claustros, o pátio e a esplanada. Por sua vez, no nível superior encontram-se os quartos, alguns na parte antiga e os restantes na ala nova.” (Santos, 2000: 28)⁵.



Figura 9. Pousada de Nossa Senhora da Assunção, vistas da envolvente. Composição das autoras a partir de <http://www.pousadas.pt/historic-hotels-portugal/pt/pousadas/alentejo-hotels/pousada-de-arraiolos/nossa-sra-assuncao/pages/home.aspx> disponível em 10-06-2011.

A pretensão seria que o novo corpo se lesse de forma autónoma mas anónima. “Tratava-se...de o metamorfosear, de o tornar outro sendo (praticamente) o mesmo” (Barreto, 2000: 53).

No todo sobressai o sentido de ritmo, proporção e profundidade.

No interior, o branco límpido, o cinzento pálido e o amarelo “alentejano” são omnipresentes. Os materiais são, no geral, os mesmos do convento – granito cinza e

⁴ *Ibidem.* p. 32.

⁵ (Tradução livre das autoras).

xisto esverdeado. Rasgam-se janelas nas antigas paredes que orientam para uma paisagem de um extraordinário e belo plano do sul. A luz que penetra pelas janelas transforma o branco límpido em diferentes tonalidades.

Procura-se o conforto e uma constante referência às formas de construção tradicionais: “que o habitante se sinta naturalmente em casa”. Como diz José Paulo na escolha dos objectos para o interior conjugam-se referências de uma memória rica e iconográfica, com peças contemporâneas desenhadas especificamente para o local. Nesta obra, repleta de sensibilidade, o arquitecto, constrói o novo sem se impor ao antigo, sendo que ambos coabitam.

“O convento continua a ser a primeira coisa que se contempla quando se está em Arraiolos e se desce a colina. A sequência de espaços interiores e exteriores, a paisagem, os caminhos de fresco, os silêncios, vão sempre estar presentes.” (Santos b, 2001: 57)⁶.

Eduardo Souto Moura dá continuidade e remata esta configuração temática, sendo “o responsável pela última das Três Graças que o trabalho seminal de Távora parece ter originado: a Pousada de Santa Maria do Bouro” (Barreto, 2000: 53).

Como diz Souto Moura “Para o projecto as ruínas são mais importantes que o ‘mosteiro’, já que são material disponível, aberto, manipulável, tal como o edifício o foi para a história” (Moura b, 2004: 5).

Desde tempos recuados que se constatava a existência neste local de um pequeno núcleo eremita. Este conduziu mais tarde em 1148 à construção do santuário da abadia Beneditina e do próprio mosteiro da ordem de Cister a partir de 1195, caracterizada pela sua austeridade e ascetismo, marcara a vida do mosteiro.

O Mosteiro de Santa Maria do Bouro reúne vários testemunhos, marcas de períodos e intervenções diferentes ao longo dos tempos. Mas será sobretudo entre os séculos XVII e XVIII que se assiste a uma série de alterações: ampliação da cozinha, construção de um novo refeitório, remodelação da sacristia e da sala capitular. Em 1958 foi decretado Imóvel de Interesse Público.

O mosteiro reúne assim um espólio muito vasto e rico, de várias épocas e estilos e, a expressão material de todos os seus momentos de crise e desenvolvimento, é

⁶ José Paulo dos Santos *op cit.*

testemunhada pela própria construção. Algo justificado pela adaptação da comunidade a novas necessidades, pela adopção de novos padrões estéticos e decorativos, pela distribuição funcional dos espaços, entre outros.

Na verdade, o propósito da intervenção de Souto Moura será dar continuidade a uma linha que a história desenhou com mais ou menos sobreposições. O objectivo centrou-se na continuidade da vida de um antigo mosteiro.

Esta doutrina anti-intervencionista tem a sua origem na Inglaterra de Ruskin, secundado por Morris, foi quem a defendeu com mais convicção e talento. Para eles o “destino de qualquer monumento histórico é a ruína e a desagregação progressiva” (Choay, 2006: 131).

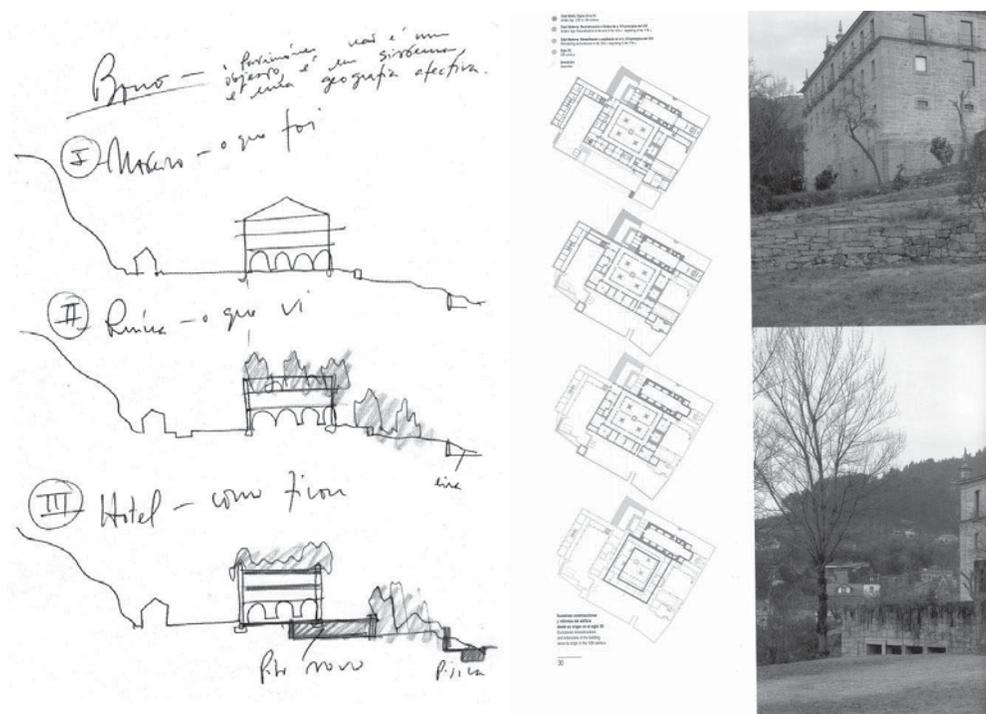


Figura 10. Pousada de Santa Maria do Bouro, esboço síntese do autor/ planimetria da evolução histórica do edifício/ fotografias da pousada. Composição das autoras a partir de *Construir no Tempo*, Michele Cannatà e Fátima Fernandes, 1999, Estar Editora, p.15; com *El Croquis*, 1995 2005, Eduardo Souto de Moura, *La Naturalidad de las Cosas*, 124, 2005.

“As marcas que o tempo imprimiu sobre elas fazem parte da sua essência” (Choay, 2006: 130).

De facto, esta obra reflecte uma relação intensa com a preexistência e a pretensão do arquitecto remete para a ideia da ruína como obra natural. “A simplicidade é o único

pressuposto para a complexidade.” A solução adoptada para o claustro reforça isto mesmo. O seu estado de avançada degradação, obrigou à reconstrução da colonata. Souto Moura limita o espaço, mas abdica da cobertura o que conduz a enfatizar a sua imagem cénica.

O edifício ressalta pela sua imponente grandeza.

O programa é relativamente próximo do funcionamento do antigo mosteiro, ou seja, cozinha – cozinha, farmácia – bar, biblioteca – auditório, refeitório – restaurante, claustro – claustro, celas – quartos. Novas necessidades justificam novos usos, pequenos reposicionamentos.

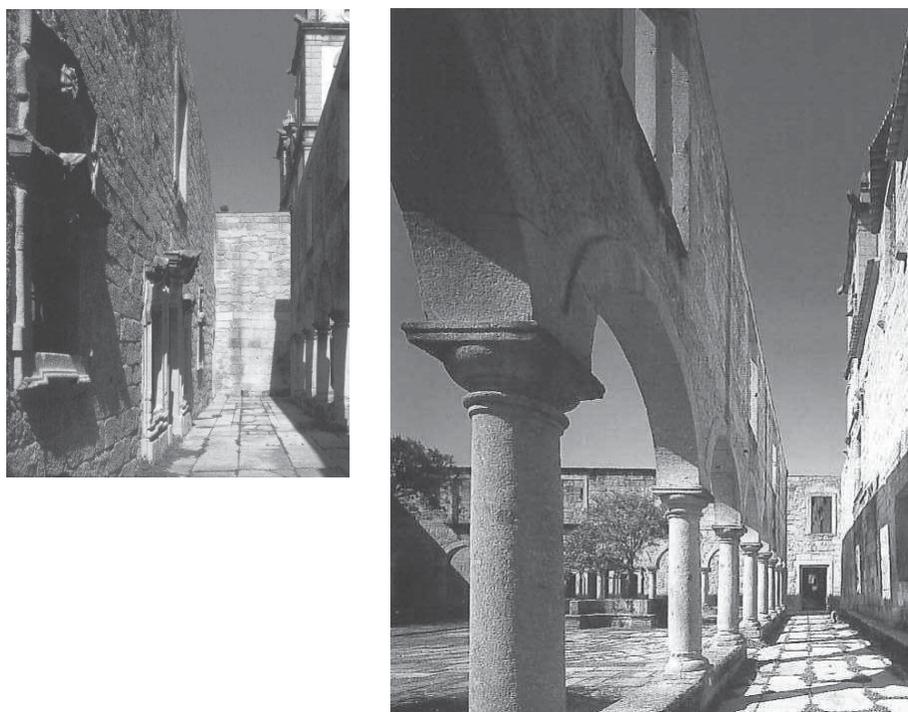


Figura 11. Pousada de Santa Maria do Bouro, perspectivas do claustro. Composição das autoras a partir de *Santa Maria do Bouro, Construir uma Pousada com as Pedras de um Mosteiro*, coord. Eduardo Souto Moura, 2004, White & Blue Edições, pp.72-73.

Contudo, os elementos mais marcantes da Pousada de Santa Maria do Bouro são exactamente aqueles que menos se vêem. Este lado aparentemente oculto é estrutural e não procura mimetismos. Citando Pedro Barreto “o que impressiona neste projecto é o apagamento (sempre enganador) do gesto arquitectónico, é a sua invisibilidade. Está lá mas não está. O que francamente seduz é a atemporalidade do gesto e dos materiais” (Barreto, 2000: 53).

As caixilharias em ferro testemunham a modernidade. De fora não se vêem e as janelas parecem “buracos sem reflexo”. As características pictóricas e sensitivas dos novos materiais são explorados e assumidos. Os perfis de ferro oxidados nos tectos salientam os caixotões. Os quartos de banho parecem armários para respeitar a escala do espaço original. O ar condicionado e as outras instalações não se vêem. Os pavimentos não se distinguem dos antigos. Os interiores são simples mas marcados por materiais ricos e luxuosos.

Souto Moura introduz um novo desenho, contido e subtil, procurando uma constante relação, abertura e transparência com o exterior. A luz harmoniosa e espiritual, destaca-se dos tons quentes do interior que contrastam com os cinzentos frios da pedra. Variedade plástica e cromática.

No exterior, a construção de uma pequena piscina, incorpora um conjunto de alterações que procuram dinamizar e enfatizar as zonas dos prados e laranjal.

O edifício contrasta entre a construção e a natureza. As árvores, a terra, o granito, fundem-se numa paisagem uniforme e homogénea.

Para concluirmos voltamos às nossas preocupações iniciais, questionando-nos sobre as fronteiras, os limites que uma sequência formal como esta pode colocar. George Kubler em *A Forma do Tempo* diz: “Como a história é um processo sem fim, as fronteiras das suas divisões movem-se continuamente, e continuarão a mover-se enquanto os homens fizerem história. T. S. Eliot foi talvez o primeiro a assinalar esta relação, quando observou que qualquer obra de arte importante nos obriga a uma reavaliação de todas as anteriores” (Kubler, 2004: 55).

Para o que aqui nos interessa, as fronteiras de uma sequência são marcadas pelas soluções encadeadas que descrevem fases iniciais e finais do esforço para resolver e chegar a uma solução final. Vale a pena no nosso entender retermos esta ideia.

Bibliografia

ALBIERO, Roberta, SIMONE, Rita. – *Opere e Progetti, João Luís Carrilho da Graça, Documenti di Architettura*. Electa.

BARRETO, Pedro. 2000 – “Pousadas de Portugal: Elixir para Anchietações” in *Jornal Arquitectos As Praias de Portugal 2*, nº 197, Setembro/Outubro.

- BROTO, Carles. 2000 – “José Paulo – Pousada en el Convento dos Lóios (Arraiolos, Portugal) 1997” in *Rehabilitated Buildings Architectural Design*. Barcelona: Ed. Monsa.
- CANNATÀ, Michele, FERNANDES, Fátima. 1999 – *Construir no Tempo*. Lisboa: Estar-Editora.
- CHOAY, Françoise. 2006 – *A Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70.
- FIGUEIRA, Jorge. 2005 – “Eu sou a Arquitectura Portuguesa” *Público*. Lisboa: 04-09-2005.
- GRAÇA, Carrilho da. 1995 – *Carrilho da Graça*. Lisboa: Editorial Blau.
- GRAÇA, Carrilho da. 1996 – “Pousada da Flor da Rosa” in *Architécti*, nº 33, Revista Trimestral VII, Maio/Junho/Julho.
- GRAÇA, Carrilho da. 2010 – “Acções Patrimoniais - Perspectivas Críticas” in *Arqa - Arquitectura e Arte Contemporâneas*, nº 82/83, Ano XI, Julho/Agosto.
- GRAÇA, Carrilho da. 2010 – “Acções Patrimoniais - Perspectivas Críticas” in *Arqa - Arquitectura e Arte Contemporâneas*, nº 82/83, Ano XI, Julho/Agosto.
- KUBLER, George. 2004 – *A Forma do Tempo*. Lisboa: Veja e Herdeiros do Autor.
- LOBO, Susana. 2004 – “1942-2002 60 anos de Pousadas” in *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970*. Coordenação de Ana Tostões. Lisboa: Ministério da Cultura/IPPAR.
- LOPES, Flávio, CORREIA, Miguel Brito. 2004 – *Património arquitectónico e arqueológico: cartas, recomendações e convenções internacionais*. Lisboa: Livros Horizonte.
- MILHEIRO, Ana Vaz (coord.). 2003 – *Arquitectos Portugueses Contemporâneos, 05 João Luís Carrilho da Graça, Obras comentadas e Itinerários para a sua visita*. Público (suplemento). Lisboa: Ordem dos Arquitectos/Público.
- MOURA, Eduardo Souto de (coord.). 2004 – *Santa Maria do Bouro: Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro*. Lisboa: White & Blue Edições.
- MOURA, Eduardo Souto de. 2005 – “Rehabilitación para Pousada del Monasterio Cisterciense de Santa Maria do Bouro” in *El Croquis, 1995 2005, Eduardo Souto de Moura, La Naturalidad de las Cosas*, nº 124, 2005 I.
- PORTAS, Nuno, MENDES, Manuel. – *Portugal Architecture 1965-1990, Tendances de l'Architecture Contemporaine*. Editions du Moniteur.
- SANTOS, José Paulo dos. 2001 – “North Norte” in *Prototipo*, nº 5, Maio.
- TÁVORA, Fernando. 1962 – *Da Organização Do Espaço*. Porto: FAUP publicações.
- TÁVORA, Fernando (coord.). 1985 – “Pousada de Santa Marinha Guimarães” in *Boletim da DGEMN*, nº 130. Lisboa: República Portuguesa MOPTC.
- TRIGUEIROS, Luiz. 1993 – *Fernando Távora*. Lisboa: Editorial Blau.

Sitografia

www.pousadas.pt, consultado em 10-06-2011.

FÁTIMA SALES. Licenciou-se em História, variante em Arqueologia, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Doutorou-se em Arquitectura Moderna e Restauro pela Escola Técnica Superior de Arquitectura da Universidade de Valladolid. Bolseira da FCT | Fundação para a Ciência e Tecnologia, no âmbito do Programa Praxis XXI, de 1995 a 1999. É Professora Auxiliar da ESAP | Escola Superior Artística do Porto, nos Cursos de Licenciatura e Mestrado, onde lecciona desde 1987. É membro efectivo do Conselho Científico da ESAP, desde 2000. É Coordenadora da SATH | Secção Autónoma de Teoria e História, da ESAP, desde 2010. Colabora desde 1995, com a ULVNF | Universidade Lusíada de V. Nova de Famalicão, onde exerce funções docentes no Mestrado Integrado de Arquitectura e na Licenciatura de Design. Membro da Direcção do CEEA | Centro de Estudos Arnaldo Araújo, desde 2010. Investigadora Integrada do Grupo de Teoria, Crítica e História da Arquitectura (uID 4041 da FCT). IR do Grupo de Teoria, Crítica, História e Práticas da Arte Contemporânea do CEEA, desde 2010 (uID 4041 da FCT). Desenvolve investigação na área da arquitectura moderna, da paisagem e do cruzamento da arquitectura com outros domínios artísticos. Ao longo da sua carreira tem orientado múltiplas teses e apresentado várias conferências. É autora de diversas publicações e integra a organização de encontros científicos internacionais e nacionais.

JOANA COUTO. Licenciada em Arquitectura pela Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada de Vila Nova de Famalicão. Concluiu a licenciatura ao abrigo do *Programa Erasmus* na *Escuela Técnica Superior de Arquitectura* da *Universidad de Valladolid* em 2003. Realizou estágio para efeitos de admissão à Ordem dos Arquitectos em 2004/2005, no atelier *Carlos Santos Arquitectura & Urbanismo, Lda* onde iniciou a actividade profissional. Colaborou em 2006/2007 enquanto docente com a Universidade Internacional da Figueira da Foz. Concluiu a unidade referente a *Metodologia e Técnicas de Investigação* no ano de 2007, do Curso de Mestrado em Arquitectura da Universidade Lusíada. Em 2009 formou com Bruno Matos a *JBArquitectura* onde exercem Arquitectura em co-autoria. Integrou em 2010 a equipa da *[RE]greenproject* na qual colabora. É Investigadora Integrada do Grupo de Teoria, Crítica e História da Arquitectura do CEEA (uID 4041 da FCT) da Escola Superior Artística do Porto. Desenvolve actualmente a dissertação “Contributos para uma Metodologia de Intervenção no Património Arquitectónico Construído”.

LE CORBUSIER Y EL MOVIMIENTO MODERNO EN BOGOTÁ, TRAZAS RELEVANTES EN EL URBANISMO

Carlos Alberto Torres Tovar
Universidad Nacional de Colombia

Abstract

Bogotá related to the fifties had, had 650, inhabitants (DANE, 1954), population had grown by almost seven times compared to 19th century (100,000 inhabitants). Little progress had been made in planning and urban development and proposals such as Widening Plan (Future Bogotá, 1925), had been not implemented or direct the growth and development of urban space.

Likewise, in Colombia, the first architects get the grade up to the fifties, at the Faculty of Architecture at the Universidad Nacional de Colombia. Therefore, previous years are marked by the imprints of the currents of thought and action brought by Colombian trained abroad, mainly Europe, or foreign architects who came to work. All of them introduced in the Colombian cities the European vision of how to design urban space. All permeated by theoretical and practical demonstrations of CIAM and achievements of the Modern Movement.

The transition to late-forties of Le Corbusier by Bogotá and its proposed intervention in the city through a Master Plan (1947-1951), constitutes a new attempt to organize urban space. His proposals have been subject to multiple interpretations, both pro and con. Controversy still remains today among those who believe that there was no provision, as in those who believe that with the Master Plan or Pilot Plan (Le Corbusier) and the Regulatory Plan (Sert and Wiener) laid the foundations of Bogotá's current planning.

This paper aims to highlight some of the relevant traces the incursion of the modern movement in Bogotá, related to their planning and identify the appropriations made by identifying some limits and scope, the particular context of its development, the modalities and mechanisms of appropriation.

El presente texto pretende evidenciar las trazas más relevantes de la incursión del Movimiento Moderno en Bogotá a partir del ejercicio de planeación liderado por Le Corbusier entre los años 1947 y 1954, estando este aún como cabeza visible del movimiento moderno.

En él se desarrollan de manera rápida cinco aspectos que permiten entender dicha intervención: i. Se describen los rasgos del contexto urbano presentes a 1950 en términos de crecimiento físico espacial y de población; ii. Denota el inicio de la

formación de profesionales en arquitectura en Colombia y las influencias previas a su existencia; iii. Identifica de manera rápida los ejercicios de planeación previos a la llegada de Le Corbusier a Bogotá y la constante búsqueda de la implementación de lógicas y prácticas traídas del urbanismo europeo; iv. Da cuenta del paso de Le Corbusier por Bogotá mediante la descripción del Plan Director (Le Corbusier) y el Plan Regulador (Sert y Wiener); y, v. señala las trazas más relevantes de la incursión del Movimiento Moderno en Bogotá y que hoy son evidentes en sus dinámicas de ordenamiento urbano, señalando que fue lo que no vio Le Corbusier que era significativo para el desarrollo de la planeación en la ciudad y que significaron sus propuestas para Bogotá.

Bogotá llega a 1950

Para el momento del paso de Le Corbusier por la ciudad de Bogotá a finales de los años cincuenta, está contaba con 715.250 habitantes (DANE, 1951), población que había crecido más de siete veces en relación a la existente en el año 1905 donde contaba con 100.000 habitantes (DANE, 1905).

Tabla 1. Censos de población Bogotá, 1905–2005

Año	Población	Aumento absoluto sobre el censo anterior
1905	100.000	0
1912	121.257	21.257
1918	143.994	22.737
1928	235.421	91.427
1938	330.312	94.891
1951	715.250	384.938
1964	1.697.311	982.061
1973	2.855.065	1.157.754
1985	4.225.649	1.370.584
1993	5.413.484	1.187.835
2005	6.840.116	1.426.632

Fuente: DANE, Censos de Población y Vivienda, 2010.

De igual modo, el crecimiento físico espacial de la ciudad había estado autocontenido

desarrollo de la infraestructura, el avance de la industria manufacturera, y la ampliación de las actividades comerciales. Las ciudades posibilitaban la creación de un mercado interno nuevo que modificó los hábitos y costumbres de la población, que cambian con los ritmos de la ciudad y generan más relaciones con el territorio en el manejo del tiempo y el espacio.



Figura 2. Plano crecimiento urbano de Bogotá en 1948. Este plano fue elaborado por el DAPD y refleja la dimensión del crecimiento físico espacial de Bogotá después de 400 años de fundada.

Este crecimiento aún no se detiene, entre otros factores por los procesos migratorios campo ciudad producto del conflicto interno social y armado que vive Colombia en su etapa más reciente que inicia en los años 60. Como se observa en la imagen del año 2010, la Bogotá de hoy día es considerada como una megalópolis latinoamericana al contar con más de 7.478.618 habitantes (SDP, 2011).

Así mismo, la ciudad que conoció Le Corbusier era una ciudad que se debatía entre la búsqueda de la modernidad y la ampliación del trazado colonial. Una ciudad llena de contrastes entre los avances técnicos y las exigencias del mundo rural. Colombia para

mediados del siglo XX continuaba siendo mayoritariamente rural, con el 62% de la población viviendo en los campos (DANE, 2010).



Figura 3. Plano crecimiento urbano de Bogotá, 1950-2010. Este plano indica en rojo el crecimiento de Bogotá en 1950, en tanto que el crecimiento a 2010 se observa en Gris. (Elaboración propia, 2011).

Un año después del primero de cinco viajes que Le Corbusier hizo a Bogotá entre 1947 y 1951¹ (Tarchópulos, 2006), la ciudad y el país se transforman radicalmente cuando el 9 de abril de 1948 es asesinado el líder liberal Jorge Eliecer Gaitán, produciéndose el llamado “Bogotazo”² que durara hasta 1954 cuando se inicia el periodo de la dictadura en cabeza del general Rojas Pinilla dando inicio a una nueva etapa de violencia en Colombia con enormes repercusiones en las ciudades, que impulsan un fuerte flujo migratorio que en menos de 15 años le significara a Bogotá contar con cerca de 1.000.000 de habitantes más. Periodo en el cual el centro de la ciudad es destruido producto de la agudización de la violencia bipartidista que se desarrolla en ese momento.

¹ Su permanencia total en la ciudad fue de 77 días.

² Se conoce como Bogotazo al periodo de protestas, desórdenes y represión que siguieron tras el asesinato del candidato presidencial por el partido liberal Jorge Eliecer Gaitán el día 9 de abril de 1948 en el centro de la ciudad de Bogotá. Se considera este uno de los primeros actos urbanos de la época conocida como La Violencia.

La formación profesional

Así mismo, los años previos a los años 50 están marcados por las improntas de las corrientes de acción y pensamiento en materia de arquitectura y urbanismo traídas por colombianos formados en el exterior, principalmente en Europa, o de arquitectos extranjeros que llegaron a trabajar. Todos ellos introdujeron en las ciudades colombianas una visión europea en la forma de proyectar el espacio urbano. La mayoría de ellos, permeados por las manifestaciones teóricas y prácticas de los CIAM y las realizaciones del Movimiento Moderno.

En Colombia, la primera facultad de arquitectura se conforma en la Universidad Nacional y los primeros arquitectos obtienen el grado hasta los años cincuenta. Formación que era impartida por estos arquitectos venidos de Europa y que consideraban que en Colombia se podían trasladar y desarrollar las ideas y acciones que estaban en boga en ese contexto.

Algunos de ellos como Germán Samper o Rogelio Salmona trabajaron en el Taller de Le Corbusier, sin embargo su práctica profesional en Colombia se alejó de los postulados e ideas del Movimiento Moderno como se observa sus realizaciones más significativas.

Sin embargo, las ideas del Movimiento Moderno han estado presentes tanto en los ejercicios de planeación como en el diseño y práctica arquitectónica, siendo esta última su impronta más visible en Bogotá.

Los ejercicios de planeación previos a la llegada de Le Corbusier

En las ciudades colombianas poco se había avanzado en materia de planeación y urbanismo hasta los años 50. Propuestas como el Plan de Ensanche (Bogotá Futuro, 1923-1925), no habían logrado implementarse o direccionar el crecimiento y desarrollo del espacio urbano. O planes como el impulsado por el urbanista austriaco Karl Brunner (1936-1950) se habían adelantado de manera parcial. En este último caso, del Plan Integral de la ciudad deseada, solo se desarrollaron partes de él que contribuyeron a la formación de muchos de los barrios bogotanos de la época, así como a la divulgación y discusión profesional y académica sobre el urbanismo de vanguardia que en ese momento se adelantaba en Europa.



Figura 4. Plano Bogotá Futuro, 1923 .Plano ejecutado por disposición de la ordenanza No. 92 de 1920, aprobado por los acuerdos números 58 de 1923 y [vacio] de 19 [vacio] del Consejo de Bogotá y elaborado por el suscrito ingeniero jefe de Obras Públicas de Cundinamarca Enrique Uribe Ramirez, 1923. Plano que recoge la propuesta de ensanche para Bogotá basado en las ideas de Idelfonso Cerda (Mejía et al, 2007: 77).

De igual modo, otro actor importante de la época en el desarrollo de instrumentos novedosos de proyectación urbana fue Leopoldo Rother, arquitecto alemán, que elaboro y construyo el Plan Maestro de la Universidad Nacional, sentando el precedente en la proyectación urbana con la concreción de una imagen que correspondió a un concepto estructural previo.

Con estos antecedentes no era de extrañar que Bogotá estuviese dispuesta a experimentar las lógicas que sobre el ordenamiento de las ciudades se discutían en ese momento en Europa, dada la influencia del sinnúmero de arquitectos colombianos formados bajo el manto del movimiento moderno.

Le Corbusier por Bogotá

Le Corbusier, por encargo del entonces alcalde de la ciudad Fernando Mazuera,

desarrolla una propuesta de intervención para Bogotá a través de la formulación de un Plan Director, el cual se constituía un nuevo intento de ordenar el espacio urbano de la ciudad.

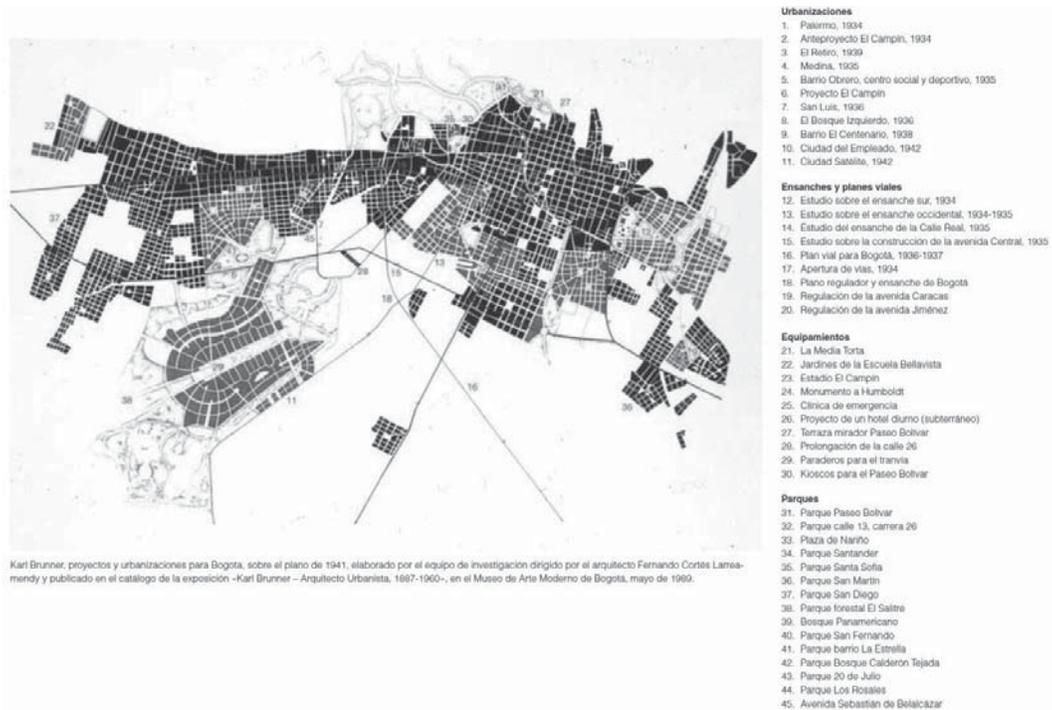


Figura 5. Karl Brunner, proyectos y urbanizaciones para Bogotá sobre plano de 1933. Elaborado por el equipo de investigación dirigido por el arquitecto Fernando Cortés Larreamendy y publicado en el Catálogo de la exposición -Karl Brunner-Arquitecto Urbanista 1887 – 1960- en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en mayo de 1989. En: Hofer, A. (2003:115).

Para el desarrollo de esta iniciativa Le Corbusier cuenta con tres apoyos. El primero es su asociación con la firma TPA -Town Planning Associates en cabeza de Josep Lluís Sert y Paul Lester Wiener en New York. El segundo, los constituye un grupo de arquitectos colombianos que trabajan en su taller de París conformado por Rogelio Salmona, Germán Samper y Reinaldo Valencia. Y el tercero es el apoyo dado por la Oficina del Plan Regulador³ creada en Bogotá en 1948 por la administración de la ciudad como apoyo al trabajo de Le Corbusier.

³ Fue creada por el Acuerdo 88 del 8 de septiembre de 1948. Estuvo dividida en 5 secciones: reconocimiento topográfico, servicios públicos, zoneamiento, investigaciones sociales y estadísticas, reglamentación y recursos (Cortés y Arias, 1987; Bannen, 1991; Hernández, 2004).

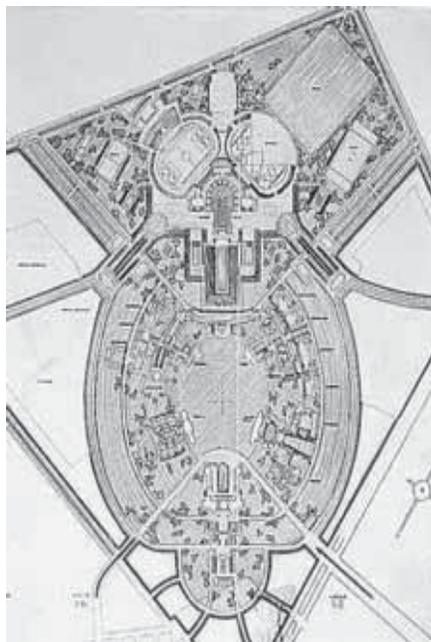


Figura 6. Plan Maestro Ciudad Universitaria, 1941. Leopoldo Rother (1894-1978). Ciudad Universitaria Bogotá, Plan Maestro, diseño no 16.

En este proceso Le Corbusier, partiendo de los postulados defendidos por el Movimiento Moderno y de sus propias interpretaciones y prácticas⁴, definió el modelo de ciudad para Bogotá y las cuestiones relacionadas con la estructura urbana, el centro cívico, las tipologías de vivienda, al igual que la zonificación, planteamientos que quedaron plasmados en el Plan Director. En tanto que la oficina de Wiener y Sert definió la forma de la edificación, de los sistemas estructurantes y las herramientas de gestión contenidas en el Plan Regulador, que se desarrollo como segunda fase del Plan Director.

El Plan Director también conocido como Plan Piloto de Le Corbusier para Bogotá, parte por formular un diagnostico general físico espacial del territorio a través de reconocer varias escalas de planeamiento, para lo cual desarrolla: el Plan Regional, el Plan Metropolitano, el Plan Urbano y el Plan del Centro Cívico (Tarchópulos, D., 2006).

Así, con base en las ideas del Movimiento Moderno Le Corbusier establece que el Plan Director ha de ordenar las funciones de habitar, trabajar, recrear el cuerpo y el espíritu, y circular, a partir de la distribución de la ciudad existente.

La función de habitar se organiza en sectores rectangulares, dotados de la red vial

4 Algunos de los ejercicios previos realizados por Le Corbusier recogen elementos similares a los planteados para Bogotá.

necesaria, para su conexión con las artes esenciales de la ciudad, poniendo así la ciudad en contacto con los lugares de trabajo y de ocio. Estos rasgos se pueden observar en la materialización del sector y la vivienda a través de la propuesta de la unidad de barrio, que incluían algunas variantes para su materialización en lo que denomino como: Agrupaciones tipo “un árbol, una casa” o casas de densidad fuerte, Casa tipo “Rochelle” o casas con jardines individuales, y Casas tipo “Sert” o vivienda en bloques de habitación.

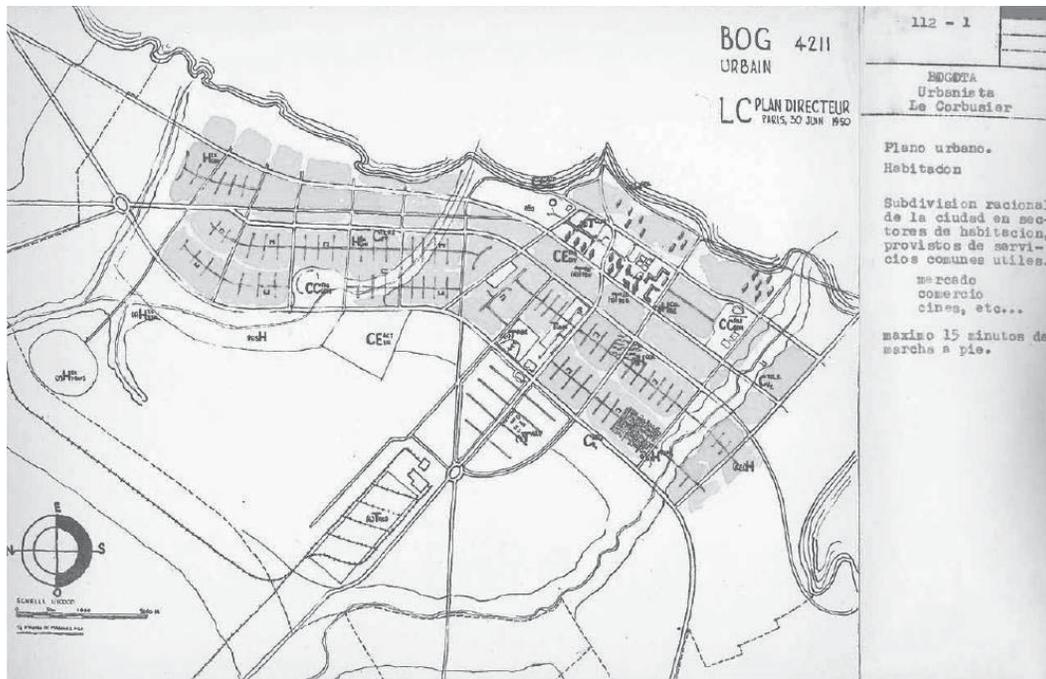


Figura 7. Plano Urbano habitación, 1950. Imagen del fascimil del informe técnico del Plan Director de Le Corbusier para Bogotá del Arquitecto German Samper Gnecco. En Universidad de los Andes y Universidad Javeriana (2010).

La función de trabajar la sitúa en el área central de la ciudad, formando una “T” hacia el occidente. Está estructurada por una vialidad vehicular y una férrea para la movilidad de los trabajadores y las materias primas, vinculadas al comercio al por mayor y al detal, la industria y la artesanía, el mercado, la administración pública y la privada.

La función de trabajar es distribuida en cuatro zonas: i. La zona violeta es la industria pesada conectada a la red ferroviaria regional y nacional; ii. La zona roja indica los lugares destinados para la industria mediana, talleres y manufacturas, los cuales tienen una red interior de circulación y conexión con la ciudad, las carreteras

regionales y nacionales; iii. Las zonas anaranjadas comprenden el mercado principal, incluidas la franja de comercio agrícola y las destinadas al comercio al detal; y, iv. Las zonas azules corresponden a la administración pública y privada.

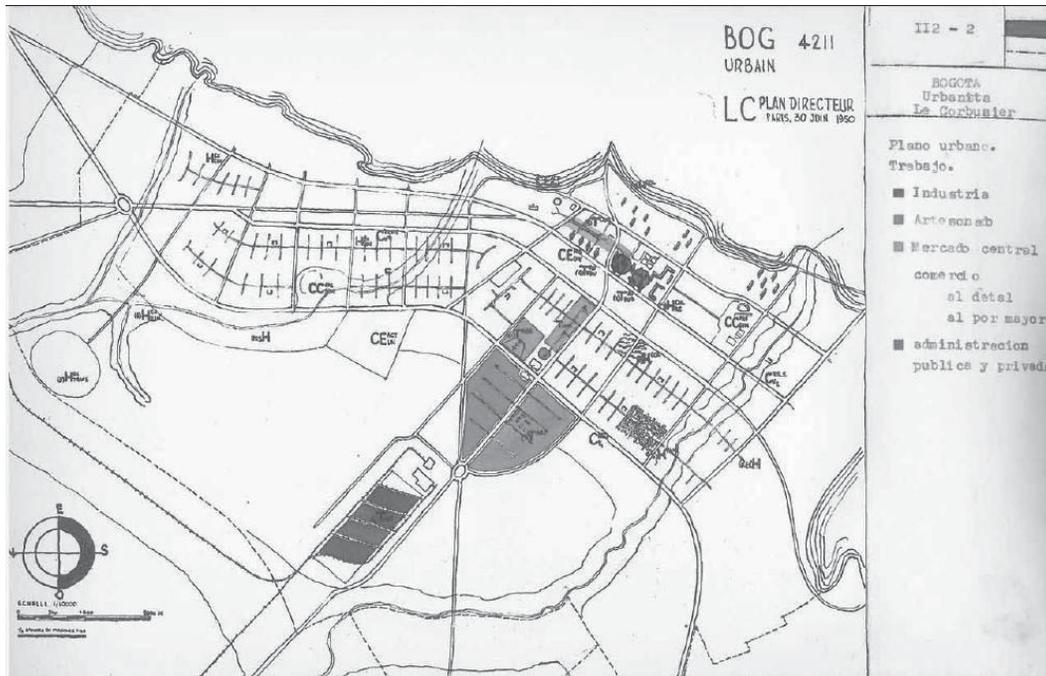


Figura 8. Plano Urbano trabajo, 1950. Imagen del fascimil del informe técnico del Plan Director de Le Corbusier para Bogotá del Arquitecto German Samper Gnecco. En Universidad de los Andes y Universidad Javeriana (2010).

La función de recrear el cuerpo y el espíritu se distribuye en lugares destinados para el ocio y el tiempo libre semanal, situados en reservas naturales al borde del agua de las quebradas, ríos y lagos existentes en la ciudad. También incluía centros culturales, bibliotecas, teatros, museos, instalaciones deportivas, parques de diversión, etc. Como parte de este planteamiento, las reservas naturales de ríos y quebradas penetraban los barrios residenciales, estaban dotadas de circuitos peatonales, mercados, comercios, escuelas, instalaciones deportivas y culturales.

La función de circular queda definida por una red vial jerarquizada que enlaza las demás funciones de habitar, trabajar, y recrear el cuerpo y el espíritu. La gran arteria para la conexión regional y nacional era carrera 30 (en color gris), a partir de la cual se definía la zona urbana hasta los cerros orientales. En rojo las carreras que abastecen la circulación longitudinal y que se alimentan por las vías que atraviesan de oriente a occidente la ciudad y que dividen los sectores. En amarillo la red de distribución y de conexión del barrio con el conjunto de la ciudad. Esta propuesta de Le Corbusier para

Bogotá plasma su teoría de las 7V en el Plan Director propuesto.



Figura 9. Plano Urbano cultivo del cuerpo, 1950. Imagen del fascimil del informe técnico del Plan Director de Le Corbusier para Bogotá del Arquitecto German Samper Gnecco. En Universidad de los Andes y Universidad Javeriana (2010).

Por su parte, en el Plan Regulador se definen los sistemas de utilización de las zonas en las que se dividió la ciudad, el régimen de alturas y normas para la edificación, las densidades de población, los perfiles, secciones transversales, intersecciones, estacionamientos, iluminaciones y arborizaciones de las vías, la planificación de los servicios públicos, y la forma como deben ejecutarse los abastecimientos.

La propuesta elaborada del Plan del Centro Cívico, pasa de la escala de planeación urbana y metropolitana a la de diseño urbano y arquitectónico. El Centro Cívico, se constituye así, en un nivel detalle del Plan Director y en él se recrean nuevamente el Plan Regulador a través de las cuatro funciones básicas que el movimiento moderno impulso: habitar, trabajar, recrearse y circular. Aquí algunas imágenes de la maqueta que da cuenta de la dimensión de la intervención propuesta.

Al igual que lo sucedido en otras ciudades del mundo donde Le Corbusier configuro propuestas de planeamiento urbano vinculadas con las directrices formuladas por el Movimiento Moderno, estas no se materializaron o su aplicación fue parcial. Bogotá no fue la excepción y sus propuestas tampoco se materializaron a pesar de los niveles de

detalle que esta alcanzo y el trabajo adelantado durante más de cuatro años.

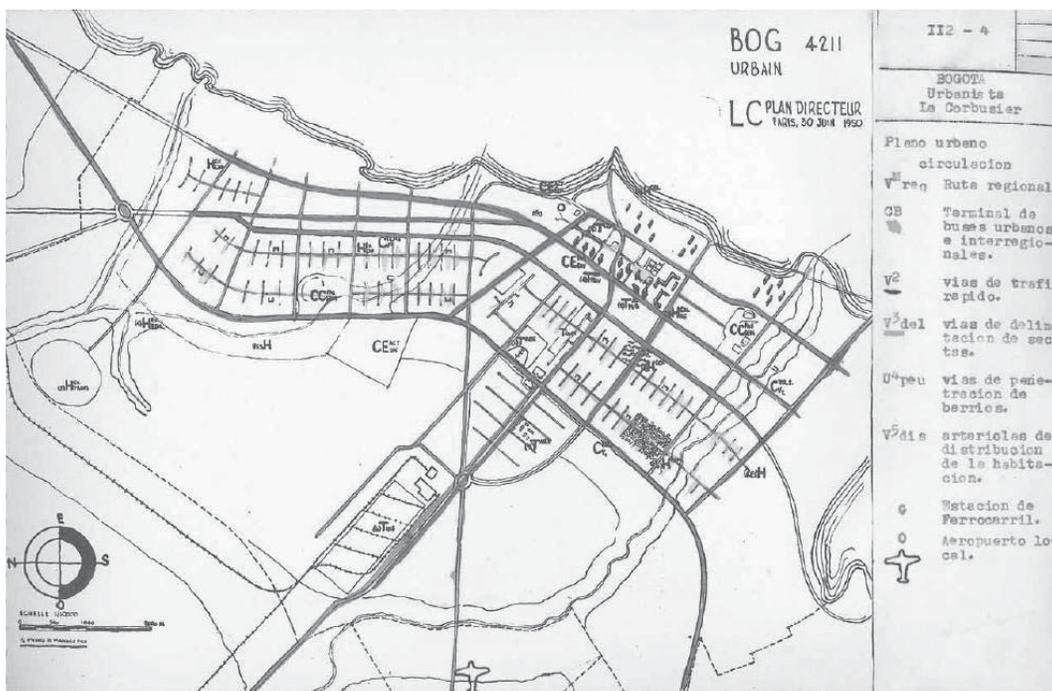


Figura 10. Plano Urbano circulación, 1950. Imagen del fascimil del informe técnico del Plan Director de Le Corbusier para Bogotá del Arquitecto German Samper Gnecco. En Universidad de los Andes y Universidad Javeriana (2010).

Trazas relevantes de la incursión del Movimiento Moderno en Bogotá

Las propuestas de Le Corbusier han sido objeto de múltiples interpretaciones, tanto a favor como en contra. Polémica que aún hoy en día se mantiene entre quienes consideran que no hubo ninguna aportación, como en quienes consideran que con ellas se sentaron las bases del planeamiento actual de Bogotá.

¿Qué significaron entonces las propuestas de Le Corbusier para Bogotá?. El Plan Director no se implementó principalmente por tres aspectos en el orden nacional: la imposición de la dictadura militar encabezada por el General Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957), el modelo de ciudad que esta impone⁵ y, por la fuerte ola migratoria que llega a Bogotá derivada de los procesos de expulsión del campo a la ciudad asociados al escalamiento de la violencia partidista. Incide, también, a nivel internacional, la crisis

⁵ Durante la dictadura, se realizaron dos obras de gran impacto urbanístico en el eje oriente-occidente: el Centro Administrativo Oficial (hoy conocido como CAN) y el Aeropuerto El Dorado, y se construyó la autopista norte como prolongación de la avenida Caracas. Estas obras no estaban previstas en la versión definitiva del plan de Le Corbusier, traducido a términos prácticos por la firma Wiener y Sert. El cambio de lugar del Centro Cívico, del centro a la periferia de la ciudad, fue uno de los signos de abandono de la propuesta de Le Corbusier.

general del Movimiento Moderno y el declive de los planteamientos de Le Corbusier en los años 50.



Figura 11. Plan regulador de Bogotá, 195-1953: plano urbano. Town Planning Associates: Josep Lluís Sert y Paul Lester Wiener. En: Universidad de los Andes y Universidad Javeriana (2010: 255).

A ellos se suma el mal recibido que tienen las sugerencias de Le Corbusier de establecer medidas impositivas para limitar el crecimiento de la ciudad y resolver el problema de la creciente urbanización informal, propuesta que desconoce completamente el contexto social y político por el que atravesaba Colombia en esos momentos en el cual Bogotá era el principal escenario de las manifestaciones de cambio.

Así mismo, las nuevas lógicas de poder abandonan el planeamiento físico espacial e imponen la planificación económica en la ciudad. Con esta nueva forma de planificación los instrumentos y las estrategias propuestas para lograr los propósitos del Plan Director, hicieron que todos sus instrumentos fueran considerados como inadecuados al contexto social y cultural.

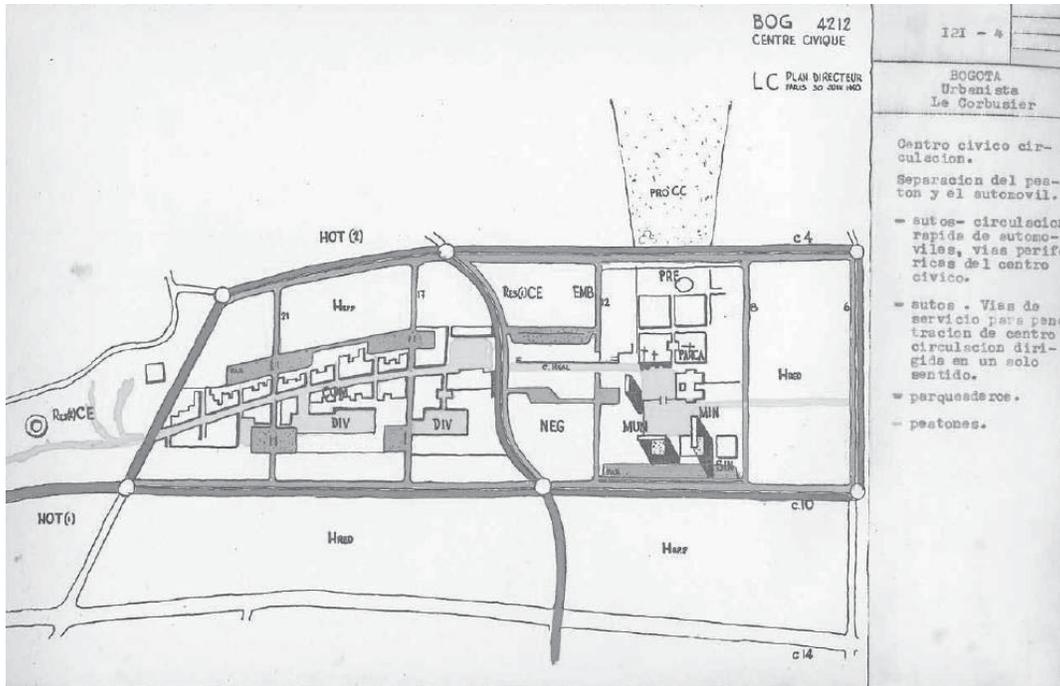


Figura 12. Plano Centro Cívico circulación, 1950. Imagen del fascimil del informe técnico del Plan Director de Le Corbusier para Bogotá del Arquitecto German Samper Gnecco. En Universidad de los Andes y Universidad Javeriana (2010).

Sin embargo, hay que reconocer que el Plan propuesto por Le Corbusier implicó un ejercicio técnico y político impactante para la élite intelectual responsable de las decisiones en la ciudad. Por ello, se valora que, tanto la experiencia como el instrumento mismo significaron la iniciación de Bogotá en el planeamiento, de la mano de los arquitectos y urbanistas colombianos de mayor reconocimiento en aquella época.

¿Qué fue lo que no vio Le Corbusier? Durante el tiempo que duró la elaboración del Plan Director y el Plan Regulador para Bogotá, tanto Le Corbusier como su equipo de trabajo no reconocieron un conjunto de determinantes políticas, sociales e incluso espaciales por las que atravesaba Bogotá. Entre otras se pueden señalar las siguientes:

1. No reconoció que el contexto de la ciudad y su complejidad histórico social que cambió desde el primer momento que visitó a Bogotá en 1947 y la finalización del Plan en 1954.
2. No reconoció la dinámica cambiante de la ciudad vinculada con el territorio y la nación que rebasaron los escenarios previstos en muy poco tiempo.

3. No reconoció la importancia de otros saberes al concebir y desarrollar el Plan exclusivamente por técnicos sin ningún escenario para la participación de la comunidad o la sociedad en general.
4. No reconoció que la ciudad no es solamente un hecho físico espacial y que su transformación implica concebir la ciudad como un proyecto y propósito colectivo.
5. Se limitó a observar escenarios futuros mediados exclusivamente por lo físico espacial con poco o ningún respaldo de estudios técnicos y análisis de índole económico, jurídico-político y social.

Para finalizar y de modo indicativo se enuncian las trazas más relevantes de la incursión del Movimiento Moderno en Bogotá a partir del impulso que generan las propuestas del Plan Director y el Plan Regulador liderados por Le Corbusier. Estas ideas se plasmaron en:

1. Edificios singulares de tipo institucional público y privado que se construyen en diferentes lugares de la ciudad pero no en relación a la propuesta del Plan Regulador.
2. Algunos proyectos habitacionales formulados y algunos materializados recogen los planteamientos del movimiento moderno, como lo es el Centro Urbano Antonio Nariño.
3. La conformación de una estructura vial jerarquizada en función de la teoría de las 7V es acogida y aun hoy día mantiene su vigencia.
4. El reconocimiento público y privado de la utilidad de los instrumentos de planeación y gestión del ordenamiento urbano para un territorio como el que configura la ciudad de Bogotá, dado su tamaño y complejidad.
5. La importancia del análisis de la ciudad a partir de superponer múltiples escalas sobre el territorio.

Bibliografía

- CLAVIJO R., Carlos (1894). Plano topográfico de Bogotá. Museo de Desarrollo Urbano de Bogotá. Bogotá.
- DANE (1905). Censo nacional de población y vivienda, 1905. Departamento Administrativo Nacional de Estadística. Colombia. Bogotá.
- DANE (1951). Censo nacional de población y vivienda, 1951. Departamento Administrativo Nacional de Estadística. Colombia. Bogotá.

DANE (2010). Censos de Población y Vivienda, 1905 – 2005. Departamento Administrativo Nacional de Estadística. Colombia. Bogotá.

DAPD (1948). Plano crecimiento urbano de Bogotá en 1948. Bogotá.

HOFER, Andreas (2003). Karl Brunner y el urbanismo europeo en América Latina. tr. Luisa Ungar y Olga Martin. El Ancora Editores. Corporación La Candelaria. Bogotá.

MEJÍA Pavony, Germán y Cuéllar Sánchez, Marcela (2007). Atlas histórico de Bogotá: cartografía 1791-2007. Alcaldía Mayor de Bogotá. Planeta. Bogotá.

O'BYRNE, María Cecilia (2010). Le Corbusier en Bogotá: 1947-1951. Tomo I Elaboración del Plan regulador de Bogotá. Establecimiento del Plan Director por Le Corbusier en Paris, 1949-1950 (edición facsimilar). Universidad de los Andes. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.

O'BYRNE, María Cecilia (2010). Le Corbusier en Bogotá: 1947-1951. Tomo II Preciosnes en trono al Plan Director. Universidad de los Andes. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.

SDP (2011). En el cumpleaños 473 de Bogotá. En: <http://www.sdp.gov.co/> [Consultada el día 09 de agosto de 2011].

TARCHÓPULOS, Doris (2006). Las huellas del plan para Bogotá de Le Corbusier, Sert y Wiener. Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1 de agosto de 2006, vol. X, núm. 218 (86). <<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-218-86.htm>> [ISSN: 1138-9788].

TORRES T., Carlos A. [comp.] (2009). Ciudad informal colombiana: barrios construidos por la gente. Grupo de Investigación Procesos Urbanos en Hábitat, Vivienda e Informalidad. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.

CARLOS ALBERTO TORRES TOVAR. Arquitecto y Magíster en Urbanismo, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá (1988, 1993). Diploma de Estudios Avanzados en «Urbanística y Ordenación del Territorio», (2006), Universidad de Valladolid y Candidato a Doctor en Arquitectura y Ciudad, Universidad de Valladolid, España (2004 – en Curso). Candidato a Doctor en Urbanismo, Universidad Central de Venezuela (2004 – en Curso). Profesor Asociado, Escuela de Arquitectura y Urbanismo, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá. Profesor maestrías en Hábitat: Línea de Investigación en Estudios de Vivienda; Ordenamiento Urbano Regional; y, Arquitectura de la Vivienda. Líder de los Grupos de investigación “Procesos Urbanos en Hábitat, Vivienda e Informalidad” y “Hábitat y Vivienda”, clasificados en Categoría A y C Colciencias. Editor general de la Revista indexada BITÁCORA URBANO TERRITORIAL del Instituto de Investigaciones de Hábitat, Ciudad y Territorio, de la Universidad Nacional de Colombia. Par académico Evaluador Colciencias y CYTED.

PERSISTÊNCIAS E APROPRIAÇÕES NO ESPAÇO URBANO E ARQUITECTURA DO PORTO NA DÉCADA DE 40

Alexandra Trevisan e Jorge Pimentel

CEAA | Centro de Estudos Arnaldo Araújo (uID 4041 da FCT)

Escola Superior Artística do Porto, Portugal

Abstract

When in 1939 Marcelo Piacentini and Giovanni Muzio (architects / urban planners) were appointed to prepare the Plano Geral de Urbanização da Cidade do Porto (The General Urban Plan of Porto) the urban design had already offered certain stability, due to previous plans.

The Italian intervention saves the previous plans, stresses them and updates them due to the requirements of the legislation and by a wider reflection on the long-term planning of the city. Porto's urban structure places side by side the new involvement and persistence which should, in some cases, maintain a more intimate scale.

Two examples will be discussed.

The first one the Avenida dos Combatentes da Grande Guerra, is a purely residential area, and the construction of the Igreja de Santo António das Antas, which years later has contributed to enhance the dimension of this "artery".

The second example is the unrealized urban plan for a partial area of Campo 24 de Agosto, which was designed by Rogério de Azevedo, in which his monumental architecture, influenced by Italian architects, enables us to perceive the different scales proposed for Porto.

A decisão de criação de uma avenida entre a Rua de Costa Cabral e o novo Bairro das Antas foi tomada pela Câmara do Porto (então designada como Comissão Administrativa) em 1925 (AHCMP 1925 fl. 36) e o seu topónimo resultou de um pedido que lhe foi dirigido pela Liga dos Combatentes.

Os pedidos para licenciamento de obras começaram a aparecer em 1928, havendo um período de cerca de dois anos no qual foi necessário à Câmara tratar do grosso das expropriações de modo a ser possível realizar a abertura da Avenida dos Combatentes da Grande Guerra.

Nos últimos anos da década de 20, na Cidade do Porto, foram muitos os ofícios dirigidos à Câmara pelas Juntas de Freguesia da cidade, sugerindo ou solicitando o

arranjo (pavimentação) das ruas e o seu embelezamento. Foi também notório o esforço de legislar e incentivar as obras relacionadas com as infra-estruturas necessárias à melhoria das condições de higiene e conforto dos cidadãos. Todos estes aspectos estão perfeitamente enquadrados pelo “Plano Geral de Melhoramentos” que vigorou até 1934 nas cidades de Lisboa e Porto. (Lôbo, 1995: 13) A Câmara do Porto realizou também estudos mais complexos, ainda que parciais, articulando as velhas com as novas artérias, criando novas ruas e avenidas, praças e jardins.

Em 1928, definiram-se os nomes das ruas transversais da Avenida dos Combatentes, passando a existir nesta zona da cidade as condições necessárias para que, neste mesmo ano, alguns proprietários iniciassem as suas habitações. Nos anos subsequentes torna-se claro o esforço que a Comissão Administrativa realizou para que, no que respeita particularmente a esta avenida, sejam criadas regras de planeamento urbano e de teor estético. A aprovação dos projectos passou sempre pela análise da Comissão de Estética, que embora dependente da Comissão Administrativa, teve uma contribuição importante para o resultado equilibrado e cuidado sob o ponto de vista arquitectónico e decorativo das habitações aí construídas.

Nas imposições criadas pela Câmara ressaltou a vontade de que as habitações, individuais ou geminadas, da Avenida dos Combatentes apesar de serem todas diferentes não prevalecessem como objectos isolados, mas como elementos participantes dum cenário de conjunto, para o qual contribuíram o desenho cuidado das fachadas, a serralharia artística, os frisos de estuque e os azulejos, bem como o espaçamento existente e imposto entre as habitações e a relação destas com a rua, criando um percurso desafogado e aprazível.

Nesta avenida, exclusivamente residencial, pode constatar-se ainda hoje em dia como as suas construções reflectem a evolução da arquitectura do Porto. As primeiras obras licenciadas possuem maior número de elementos decorativos, algumas reflectindo a influência da art déco que marcou vários edifícios do Porto a partir de 1926, enquanto as que foram licenciadas a partir de 1932 demonstram um maior despojamento decorativo e uma aproximação à arquitectura desenvolvida por Auguste Perret, Tony Garnier e Rob Mallet – Stevens.

Estas influências chegaram ao Porto através de publicações, da visita de alguns arquitectos à Exposição das Artes Decorativas e Industriais Modernas realizada em Paris em 1925 e, especialmente, através do arquitecto Marques da Silva, docente na

Escola de Belas Artes do Porto e figura determinante na formação dos jovens arquitectos que intervieram na Cidade.

Entre estes jovens arquitectos destacamos dois nomes, Rogério de Azevedo e Manuel Marques, que realizaram projectos para a Avenida dos Combatentes e que a partir de 1934 passaram a fazer parte da Comissão de Estética, competindo-lhes emitir pareceres sobre os pedidos de licenciamento de obras. Nestes pareceres desenvolveram uma acção dum certo carácter pedagógico, defenderam processos de construção mais modernos e contribuíram para fomentar uma passagem gradual da art déco – a que ambos tinham aderido – para uma arquitectura de maior simplificação formal e despojamento decorativo, mais consentânea com o desenvolvimento arquitectónico europeu.

Ainda em 1934 Portugal passou a ter um novo enquadramento legal (Decreto-Lei nº 24802 de 21 de Novembro) que tornou obrigatórios os Planos Gerais de Urbanização e Expansão para as suas cidades. O novo diploma legal, entre diversas condições, consignava que, de futuro, “nenhuma obra de urbanização se realizará que não seja parte integrante de um plano geral de urbanização devidamente concebido”. (Pereira, 1987: 360 -361).

Não tendo a Câmara Municipal do Porto uma organização apropriada e Técnicos à altura de um tal desafio decidiu, com a anuência do Ministro das Obras Públicas, contratar como consultores, primeiro o arquitecto e urbanista Marcelo Piacentini, que nunca chegou a deslocar-se ao Porto, enviando dois colaboradores, o arquitecto Giorgio Calza Bini e o engenheiro Vincenzo Cívico. Esta colaboração conturbada, em parte devido à Guerra, durou de 1938 a 1940, a partir deste ano foi contratado o arquitecto Giovani Muzio, que manteve, até 1943, com a Câmara e particularmente com o engenheiro responsável Antão de Almeida Garrett um contacto mais eficaz, através de visitas ao Porto e de troca de correspondência através da qual se preparavam os estudos encomendados e se procurava obter respostas mais céleres e conclusivas, dado que havia prazos a cumprir.

Embora o Plano Geral de Urbanização se tenha estendido no tempo e concluído sob a responsabilidade do Engenheiro Antão de Almeida Garrett, em 1954, com a designação de “Plano Regulador”, algumas das soluções e dos esquemas propostos por Piacentini e Muzio foram objecto de análise, de aprendizagem e de apropriação parcial, particularmente no que concerne às questões viárias – estudo geral das comunicações - e ao zonamento da cidade.

Mas também foram encomendados, quer a Piacentini quer a Muzio, estudos particulares, sendo exemplos fundamentais, em número e variantes, a ligação da Ponte de D. Luís à Praça da Liberdade e o arranjo da Praça do Município para a implantação do Palácio dos Correios. (Garrett, 1974: 24). Estes estudos urbanos foram também importantes como modelo de arquitectura, clássica e monumental, ao qual os arquitectos que trabalhavam na Câmara, ou a organismos a ela ligados, tinham acesso, potenciando este processo uma possível via de influência.

Da Avenida dos Combatentes resultou, no final da década de 1930, um eixo de ligação fundamental a outras artérias desta zona da Cidade, particularmente a Rua Costa Cabral e à nova Avenida de Fernão de Magalhães. O crescimento populacional que se sentia nesta zona desde do início da mesma década, levou a que fosse possível pensar na criação da Paróquia de Santo António das Antas. Havendo fiéis e pároco apenas faltava a igreja.



Figura 1. Vista da Avenida dos Combatentes da Grande Guerra com a Igreja de Santo António das Antas ao fundo e vista da mesma Avenida a partir do pórtico da igreja.

Em 1936 foi apresentado o primeiro projecto, situado num terreno próximo do local onde viria a ser edificada a igreja definitiva. Estando criada a cripta e benzida a primeira pedra, em 1938 foi criada a paróquia. Um segundo projecto é submetido à Câmara e tal como no anterior, a Comissão Municipal de Arte e Arqueologia, a partir de um relatório do arquitecto Arménio Losa, considera, entre outros aspectos, a má escolha da implantação e localização da igreja e a necessidade de voltar a fachada principal para a artéria de maior categoria, a Avenida de Fernão de Magalhães, de maneira a aproveitar a igreja como elemento de valorização urbana. (CMAA, 1942:9).

Longo foi o processo que conduziu à inviabilização dos projectos apresentados e que

apenas ficou resolvido com a criação de um concurso, em 1944, que levou à concretização do projecto da autoria de Fernando Tudela e Fernando Barbosa. A tarefa de construir a igreja iniciou-se em 1946 (AGCMP, 1946: 3-7) e terminou em finais dos anos 50. O terreno na qual foi erguida foi cedido pela Câmara do Porto, a sua implantação, demarcada a Este pela Avenida de Fernão de Magalhães, passou a servir de remate à Avenida dos Combatentes e, fazendo prevalecer a vontade dos paroquianos, o alçado principal abre-se para ela, reforçando a sua dimensão residencial, conferindo-lhe uma escala mais íntima.

Acresce referir que Igreja Paroquial de Santo António das Antas é um dos poucos exemplos que foram construídos no Porto com uma influência da arquitectura italiana na evocação deliberada de precedentes clássicos, mas sobretudo, como refere William Curtis, a propósito da arquitectura realizada em Itália nos anos 1920 e 1930, no sentido em que as características típicas do sistema clássico se foram mutuamente reforçando num nível mais profundo e mais abstracto. (Curtis, 2008: 361).



Figura 2. Igreja de Santo António das Antas vista a partir da Avenida de Fernão de Magalhães. Estado actual após intervenção na fachada posterior onde foi criada uma entrada inexistente no projecto original.

A leitura desta igreja feita a partir das fachadas principal e laterais remete-nos para o modelo clássico italiano, especialmente o dos edifícios da autoria de Piacentini e dos

seus colaboradores para a Universidade de Roma, do conjunto deste edificado a solução da Reitoria (Senado) é o que melhor espelha essa possível influência. Ambos os edifícios, igreja de Santo António das Antas e Reitoria, são antecidos por uma escadaria de degraus largos e suaves que dão acesso a um pórtico que precede a fachada, constituído por quatro pilares, que lhes conferem monumentalidade e dão acesso a um espaço sagrado, no primeiro caso, e a um espaço institucional, no segundo caso. Esta solução que foi adoptada em inúmeros edifícios por toda Europa, e também em Portugal, especialmente em Lisboa, não era, no entanto comum, em igrejas.



Figura 3. Igreja de Santo António das Antas, fachada principal voltada à Avenida dos Combatentes da Grande Guerra. Arquitectos Fernando Tudela e Fernando Barbosa, 1944.

O tratamento exterior dos dois edifícios é de grande sobriedade. Na igreja das Antas os materiais são o cimento armado revestido com placas de granito lavrado. Nesta há um claro contraste entre o exterior sóbrio, ritmado através das fachadas de traçado rectilíneo, e o interior de planta longitudinal, composta por três naves, separadas por pilares, e capela-mor ovalada. O interior é enriquecido através da diversidade dos mármore, das imagens esculpidas e da pintura mural. Mas é na fachada posterior que melhor se compreende a condição mais íntima, quase críptica do edifício: a capela-mor ovalada é ritmada por contra-fortes salientes de cantaria, de marcação

vertical, rematada por cornija saliente, criando um volume arredondado, compacto, que se encaixa e se articula com os restantes corpos do conjunto. A torre sineira, de 47 metros de altura, e o baptistério estão separados, numa clara diferenciação de funções.

As apropriações arquitectónicas são visíveis, mas manifestamente contribuem para a prevalência da vontade de um colectivo, que construiu a sua igreja voltada para o núcleo urbano que originou a paróquia.

Entretanto, e visando substituir um aglomerado de construções industriais situadas mais a sul, junto ao Campo 24 de Agosto e início da nova Avenida de Fernão de Magalhães, numa zona de futura expansão da cidade destinada à habitação e ao comércio, Rogério de Azevedo requer em 1941, à Câmara Municipal, o licenciamento para o projecto de iniciativa privada de um Conjunto de Habitações de Casas Económicas destinado à classe média. O projecto abrange sete tipologias de habitação, garagem para os carros de todos os inquilinos, uma estalagem de 15 quartos, estúdios para pintores e escultores, uma piscina descoberta para os mais pequenos, um campo de ténis, um mercado, uma piscina coberta aquecida de dimensões olímpicas e um cinema. Os dois últimos equipamentos, ainda não desenhados, já se encontram previstos.

O Conjunto, implantado entre a Rua de Santos Pousada, a poente, e a Avenida de Fernão de Magalhães, a nascente, ocupa toda a rua que abre ligando o Jardim da Morêda ao Campo 24 de Agosto, prolongando assim a Rua da Firmeza. Ao meio desta nova rua uma praça de 50 metros em que, tal como em algumas propostas de Piacentini e Muzio, os respectivos cantos são fechados e “definidos pelo movimento dos edifícios, sublinhando a forma” da mesma, como escreveu Margarida Sousa Lôbo (1995: 148) a propósito do Anteprojecto de Urbanização de Santo Tirso, de 1944 e igualmente de Rogério de Azevedo, onde soluções idênticas para as praças são aplicadas. A referida praça é ela própria o remate ou a origem de um novo eixo central de circulação, aqui apenas esboçado, paralelo à Avenida de Fernão de Magalhães. O Conjunto esboça mesmo uma nova malha de arruamentos ortogonais e novos quarteirões, em crescimento para norte, entre a rua e a avenida que balizam a sua implantação.

Critérios de monumentalidade parecem ter presidido à organização de todo o conjunto proposto (Fernandez, 1988: 39). Com uma hierarquia bem definida nas composições volumétricas, na posição das torres e no rítmico simétrico e alternado das varandas e

janelas criando uma dinâmica de acentuada verticalidade ou horizontalidade na expressão dos volumes, o projecto revela uma procura de teatralidade, de um espaço encenado de edifícios e vias que, propondo uma nova ordem, sujeita o conjunto volumétrico à ideia de praça, rua e exteriores e não a uma ideia de organização de fogos, de comércio e de equipamentos.

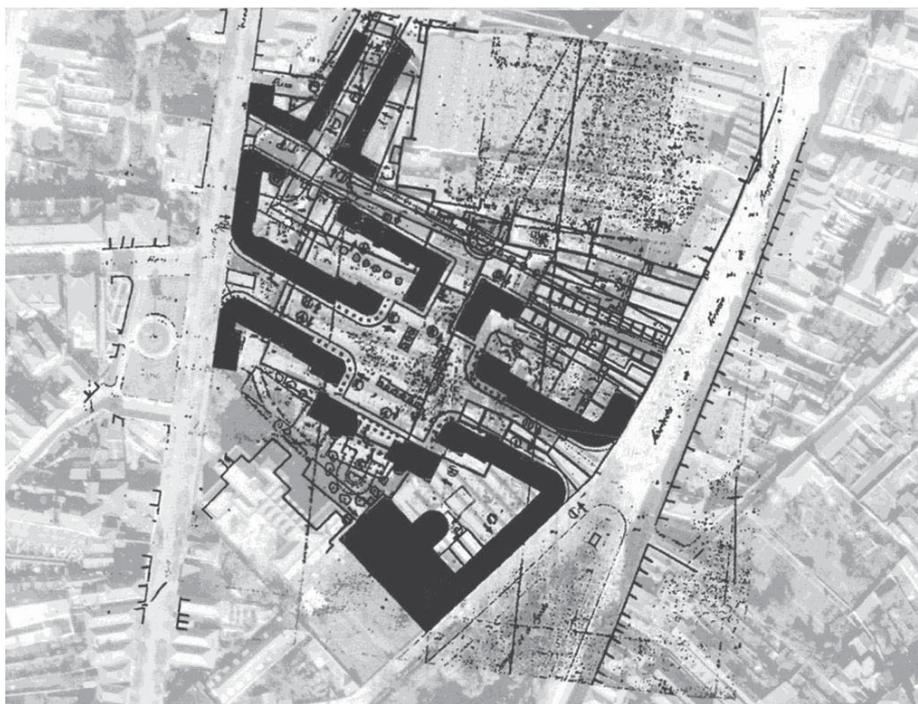


Figura 4. Rogério de Azevedo. Conjunto Habitacional de Casas Económicas Av. Fernão de Magalhães, 1941. Planta do conjunto em ligação com as vias existentes (Autor desconhecido, 1944 – “Da crítica ao paradoxo” in *Arquitectura Portuguesa, Cerâmica e Edificação*, nº. 109, p. 21).

Este modo de fazer em Rogério de Azevedo tem afinidades com outras propostas com as quais terá tido contacto enquanto arquitecto na Direcção dos Monumentos do Norte (Serviço da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais – DGEMN) e faz eco de um outro projecto por ele realizado um ano antes.

Com a construção da Ponte D. Luís I, em 1886, dá-se início a um conflito entre o Morro da Sé, lugar do conjunto monumental da Sé e do Paço Episcopal, e a mobilidade viária Norte-Sul através da chamada Avenida da Ponte.

Sucedem-se os estudos para a reformulação da zona central do Porto e, tal como já anteriormente foi referido, os arquitectos italianos Marcello Piacentini e Giovanni Muzio são chamados a colaborar. Ambos estabelecem a relação entre a Praça da Liberdade

e a Ponte D. Luís I, atribuindo ao espaço envolvente à Sé o papel de nó distribuidor de acessibilidades. As propostas que realizam para o centro histórico são concebidas no sentido de libertar os monumentos, em particular a Sé, da envolvente de construções consideradas menores, e de criar através de uma nova ordem e novos edifícios uma monumentalização das novas vias (Coelho, 2001: 75), em prol de valores simbólicos. Nas suas propostas Muzio cria uma praça monumental no Largo da Cividade (antigo Corpo da Guarda), a norte do Terreiro da Sé e no eixo da Avenida da Ponte, onde novos e grandiosos edifícios públicos pontuam e articulam, através de uma torre ou de edifícios simétricos, as novas axialidades (Reimão, 2001: 45-47).

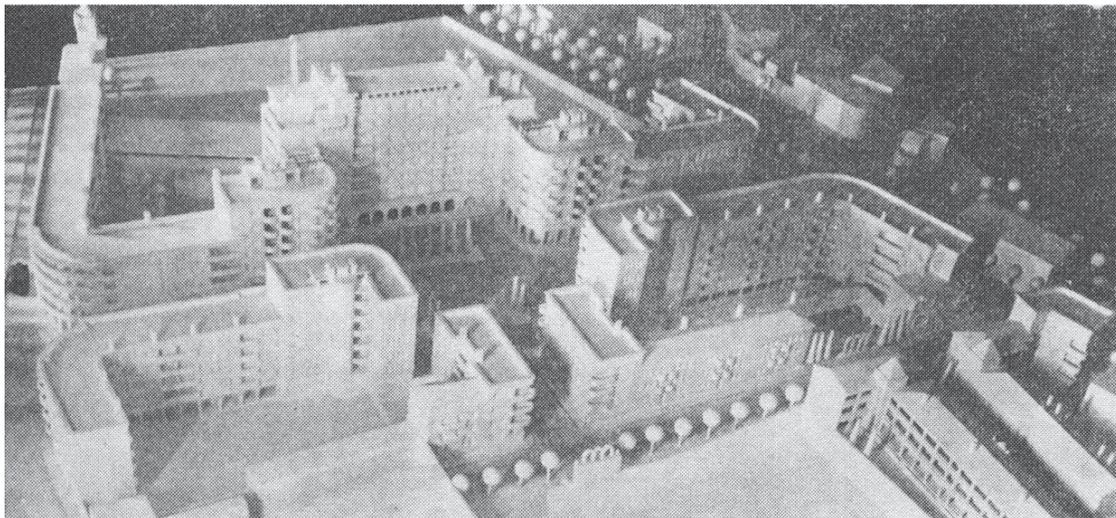


Figura 5. Rogério de Azevedo. Conjunto Habitacional de Casas Económicas Av. Fernão de Magalhães, 1941. Vista do conjunto com frente principal tirada do alto da Av. Fernão de Magalhães (Autor desconhecido, 1944 – “Da crítica ao paradoxo” in *Arquitectura Portuguesa, Cerâmica e Edificação*, nº. 109, p. 19).

É no entanto sob o impulso das Comemorações dos Centenários a realizarem-se em 1940 e em nome da higienização, das novas acessibilidades e da monumentalização dos edifícios-chave do burgo antigo, que a DGEMN procede, no final dos anos 30 e início dos anos 40, a um conjunto de demolições que tiveram essas propostas como referência, abrindo “um geometrizado e ‘limpo’ Terreiro envolvendo a Sé e o Paço Episcopal” (Costa, 2001: 73), então sede provisória do poder municipal, “num gesto urbanizador que cria acessos e implanta mobiliário simbólico” (Costa, 2001: 73). Tais obras são realizadas na sequência da intervenção de restauro da Sé Catedral que a DGEMN vem realizando desde 1929, ano da sua formação, e têm como objectivo desafogar os dois edifícios monumentais da cidade e criar o Terreiro da Sé. São

demolidas as velhas construções e ruelas de cariz marcadamente medieval existentes no espaço fronteiro aos monumentos, alterando de forma significativa a “fisionomia construída do Morro da Sé, sem que tais obras “correspondessem a um projecto integrado de renovação urbana e sem o acompanhamento de acções arqueológicas e de registo do que foi demolido” (Carvalho, 1990: 94).

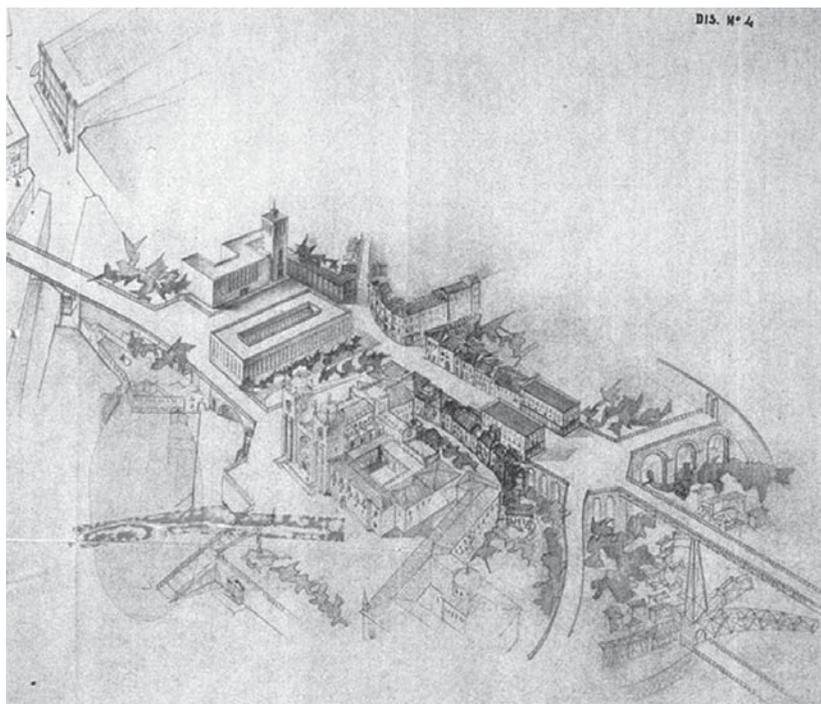


Figura 6. Giovanni Muzio. Ligação da Ponte D. Luís I à Praça da Liberdade. Dis[egno] n.º. 4. Variante schizzo n.º. 3, Setembro 1940 (Real, 2001: 101).

No âmbito do *Projecto de Melhoramentos do Largo da Sé*, de 1 de Dezembro de 1939, que prevê a melhoria das “suas condições de trânsito, libertando-o de certos prédios inestéticos”, como cita Alexandre Alves Costa (2001: 75), Arménio Losa (arquitecto responsável pelo Gabinete de Estudo do Plano de Urbanização da Câmara Municipal) assina uma planta e uma Memória Descritiva que reafirma esses propósitos.

A convergência de objectivos da DGEMN, os Serviços de Obras e Urbanismo da Câmara Municipal do Porto e as propostas de Arménio Losa, é de sublinhar (Costa, 2001: 76). Por um lado, o expurgar de um edifício de valor patrimonial de alterações estranhas à sua origem e, conseqüentemente, o seu isolamento; por outro, a preocupação higienista que leva às demolições em nome de uma posterior eficácia. Rogério de Azevedo, amigo pessoal de Arménio Losa, era então responsável pela apreciação dos projectos municipais enquanto chefe de secção dos Monumentos

Nacionais, pelo que certamente pôde conhecer as propostas que estavam em discussão. Com a apresentação do ante-projecto de 1940 da Casa-Torre medieval (Arquivo Histórico da CMP – D-CMP/5(2), fl. 43), futura sede do Gabinete de História da Cidade a ser construída no final da rampa em frente à Sé, Rogério de Azevedo acrescenta dados formais e altera o plano volumétrico que Arménio Losa antes projectara.

O traçado do terreiro junto ao Paço Episcopal e a rampa de acesso no eixo da Sé, desenhados no projecto de Arménio Losa, aparecem nos já mencionados estudos de 1940 e seguintes de Giovanni Muzio, eles próprios dando sequência às propostas de igual sentido realizados por Piacentini em 1939. Estudos esses elaborados em pleno processo de demolições, e que visavam uma reformulação monumental articuladamente com o sistema viário, havendo assim “uma aceitação dos seus pressupostos e uma convergência tácita entre os dois esquemas” (Costa, 2001: 76).



Figura 7. Rogério de Azevedo. Prédio Maurício-Rialto, Praça D. João I, Porto, 1940. Perspectiva a partir da Rua Sá da Bandeira (*Jornal Arquitectos*, n.º 85, Março de 1999, p. 31).

Também de 1940 é o projecto para o Edifício “Rialto” que Rogério de Azevedo realiza para o lado sul da Praça D. João I, um espaço a nascente da Avenida da Liberdade então ainda em discussão. Inovador à época pela sua concepção em altura, chegando mesmo a ser designado por arranha-céus, e pela relação que estabelece ao nível da

rua com o espaço público, apresenta uma área comercial parcialmente coberta por uma ampla estrutura porticada. Com três corpos, terraços de cobertura e uma hierarquia dos volumes numa composição simétrica, o ritmo das janelas e varandas acentua a verticalidade no corpo central e a horizontalidade nos corpos laterais. Também estas são soluções e leituras idênticas às que Rogério de Azevedo aplica no acima referido Conjunto de Habitações de Casas Económicas junto ao Campo 24 de Agosto, de 1941.

Ao requerimento apresentado por Rogério de Azevedo à Câmara Municipal do Porto, para o licenciamento do projecto do Conjunto de Habitações de Casas Económicas, Arménio Losa, então responsável pelo Gabinete de Urbanização da Câmara e considerando a falta de um Plano Geral de Urbanização que oriente a política urbanista e o tempo necessariamente moroso para os estudos que ainda são necessários fazer e que possivelmente será superior ao requerido para a completa realização do conjunto apresentado, responde em 31 de Novembro do mesmo ano que “a proporção entre área livre e área coberta é, neste projecto, inferior ao que se aconselha e se procurou regulamentar nas ‘normas’ técnicas elaboradas neste Gabinete. Como porém estas ‘normas’ ainda estão em discussão, não é possível informar sobre o assunto senão com o risco de proceder arbitrariamente” (Arquivo Histórico da CMP – D-CMP/5(17), fl. 3). Inviabilizava assim toda e qualquer possibilidade de revisão ou aditamento ao projecto, pondo um ponto final no processo, gorando a hipótese do Porto conhecer um projecto arquitectónico e urbanístico no qual a influência italiana teria tido a sua maior e mais clara concretização.

Bibliografia

ARQUIVO Geral da Câmara Municipal do Porto. Licença de Obras nº 16 965 de 10 de Outubro de 1946, fl. 7., Livro de Licença de Obras nº 436.

ARQUIVO Histórico da Câmara Municipal do Porto. Actas da Comissão Executiva da Câmara Municipal do Porto, 18 de Junho de 1925, livro 26.

CARVALHO, Teresa Pires de; GUIMARÃES, Carlos; BARROCA, Mário Jorge, 1990 – *Bairro da Sé do Porto. Contributo para a sua caracterização histórica*. Porto: Câmara Municipal do Porto; CRUARB/CH.

COELHO, Sofia Thenaisie, 2001 – “O Cosmopolitismo – Entre a aproximação a modelos estrangeiros e a identidade urbana portuense” in *A Ponte e a Avenida. Contradições Urbanísticas no Centro Histórico do Porto*. Porto: Câmara Municipal do Porto – Departamento de Arquivos.

COSTA, Alexandre Alves, FIGUEIRA, Jorge, 2001 – “Terreiro da Sé – ideias e transformações” in *Monumentos*, n.º 14, Março.

CURTIS, William J.R., 2008 - *Arquitectura Moderna desde 1900*, Porto Alegre: Bookman.

FERNANDEZ, Sérgio, 1988 (1985) – *Percurso. Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: FAUP.

GARRETT, Antão de Almeida, 1974 – *História da Evolução dos Planos Gerais de Urbanização da Cidade do Porto*, Secção de Planeamento Urbanístico, Centro de Estudos de Engenharia Civil -I.A.C., Faculdade de Engenharia - Universidade do Porto, Boletim Nº14.

LÔBO, Margarida Souza, 1995 – *Planos de Urbanização a época de Duarte Pacheco*, Porto: FAUP.

PACHECO, Alexandra Trevisan da Silveira, 1996 - *A Arquitectura Artes Déco no Porto*, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 2 vol. Tese de Mestrado.

REAL, Manuel Luís (coord.), BRAGA, Maria Helena Gil (coord.), 2001 – *A Ponte e a Avenida. Contradições Urbanísticas no Centro Histórico do Porto*. Porto: Câmara Municipal do Porto – Departamento de Arquivos.

REIMÃO, Rute, 2001 – “A Ideia – As propostas de um novo eixo viário” in *A Ponte e a Avenida. Contradições Urbanísticas no Centro Histórico do Porto*. Porto: Câmara Municipal do Porto – Departamento de Arquivos.

ROSAS, Fernando *et alli* – *O ESTADO NOVO/ Das origens ao fim da autarcia 1926-1959*, 1987 – Lisboa: Editorial Fragmentos, II Vol.

ALEXANDRA TREVISAN. Licenciatura e Mestrado em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Docente da ESAP de *História da Arquitectura Moderna, História da Arte, Tendências da Arte Contemporânea e História da Fotografia Portuguesa*. Doutoranda no Departamento de Teoria de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos da Escuela Técnica Superior de Arquitectura da Universidad de Valladolid. Investigadora do Centro de Estudos Arnaldo Araújo (uID 4041 da FCT). Desenvolve tese de doutoramento sobre as *Influências Internacionais na arquitectura moderna no Porto*.

JORGE PIMENTEL. Licenciado em Artes Plásticas - Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Director do Departamento de Artes Visuais da Escola Superior Artística do Porto (ESAP). Docente na ESAP dos cursos: Mestrado Integrado em Arquitectura, Mestrado em Artes Visuais e Intermédia, Licenciatura de Artes Plásticas e Intermédia. Doutorando no Departamento de Teoria de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos da Escuela Técnica Superior de Arquitectura da Universidad de Valladolid. Investigador do Centro de Estudos Arnaldo Araújo (uID 4041 da FCT). Desenvolve a tese de doutoramento sobre a *Obra Pública de Rogério de Azevedo. Os anos do SPN/SNI e da DGEMN*.

ORGANIZAÇÃO

COMISSÃO CIENTÍFICA

Alfonso Alvarez Mora
Instituto Universitário de Urbanística
Universidad de Valladolid

Dario Álvarez
Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos
Arquitectónicos
Universidad de Valladolid

Maria Helena Maia
Centro de Estudos Arnaldo Araújo
Escola Superior Artística do Porto

Mariann Simon
Department of History of Architecture and of
Monuments
Budapest University of Technology and Economics

Matilde Pessanha
Centro de Estudos Arnaldo Araújo
Escola Superior Artística do Porto

Pedro Vieira de Almeida
Centro de Estudos Arnaldo Araújo
Escola Superior Artística do Porto

Rui Ramos
Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Victoria Soto Caba
Departamento de Historia del Arte
Universidad Nacional de Educación a Distancia

COMISSÃO EXECUTIVA

Alexandra Trevisan
Centro de Estudos Arnaldo Araújo
Escola Superior Artística do Porto

Iván Rincón Borrego
Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos
Arquitectónicos
Universidad de Valladolid

Joana Couto
Centro de Estudos Arnaldo Araújo
Escola Superior Artística do Porto

Maria Helena Maia
Centro de Estudos Arnaldo Araújo
Escola Superior Artística do Porto

Miguel Moreira Pinto
Centro de Estudos Arnaldo Araújo
Escola Superior Artística do Porto

COMISSÃO ORGANIZADORA

Alexandra Trevisan
Centro de Estudos Arnaldo Araújo
Escola Superior Artística do Porto

Ana Lúcia Virtudes
Centro de Estudos Arnaldo Araújo
Universidade da Beira Interior

Daniel Villalobos Alonso
Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos
Arquitectónicos
Universidad de Valladolid

Fátima Sales
Centro de Estudos Arnaldo Araújo
Escola Superior Artística do Porto

Josefina González Cubero
Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos
Arquitectónicos
Universidad de Valladolid

Maria Castrillo Romón
Instituto Universitário de Urbanística
Universidad de Valladolid

ORGANIZAÇÃO DA VISITA DE ESTUDO À ARQUITECTURA DE ZAMORA

Daniel Villalobos
Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos
Arquitectónicos
Universidad de Valladolid

Sara Pérez Barreiro
Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos
Arquitectónicos
Universidad de Valladolid

DESIGN GRÁFICO DO CARTAZ

Iván Rincón Borrego
Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos
Arquitectónicos
Universidad de Valladolid

AGRADECIMENTOS

Fundación Rei Afonso Henriques
Arquitecto Francisco Somoza

