

Antoni de Moragas  
Luz gòtica  
Giancarlo de Carlo  
revista diagonal. 35 | setembre 2013

diagonal.



**Portada:** Cinema Liceo. Barcelona, 1961.

**Fotografia:** Francesc Català-Roca.

Fons fotogràfic F. Català-Roca - Arxiu fotogràfic de  
l'Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya

Revista Diagonal. ISSN 2013-651X

**Edita:**

Associació Revista Diagonal.

mail@revistadiagonal.com

Avda. Diagonal 649, 3r pis. 08028 Barcelona.

**Direcció i redacció:**

Roger Blasco, Ricard Gratacòs, Carles Bárcena.

**Col·laboradors:**

Albert Albareda, Guim Espelt Estopà, Alberto Hernández,  
La Col, Oscar Linares, Juan Manuel Medina del Río, Roger  
Miralles, Carles Pastor, Melisa Pesoa, Maria Picassó, Elisa  
Molinu, Jordi Torà, Álvaro Valcarce Romero.

**Agraïments:**

Sandra Bestraten, Pepa Cassinello, Elvira Coderch,  
Núria Gil Pujol, Angel Martín Ramos, Fernando Marzá,  
David de Moragas Maragall, Antoni de Moragas Spà,  
Josep Muntañola Thornberg, Maria Pauner de Moragas,  
Fundació Caixa Catalunya (fotografia Chema Madoz),  
Fons fotogràfic F. Català-Roca, Arxiu fotogràfic de l'Arxiu  
Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

**Correcció de textos:**

Maria Badia, Joanaina Font.

**Maquetació i web:**

Guim Espelt i Estopà

**Fotografia:**

Alvar Gagarin

**Agenda web:**

Marc Chela

**Versió digital:**

www.revistadiagonal.com

**Impressió:**

SYL. 3.000 exemplars

Dip. leg.: B-50.836-2009

© 2013 Associació Revista Diagonal.

© Dels textos, els seus autors.

© De les imatges, els seus autors.



Antoni de Moragas per Maria Picassó

mail@revistadiagonal.com  
www.revistadiagonal.com/a-casa

- 6 **ANTONI DE MORAGAS** *Hem de parlar.* Josep Muntañola
- 14 *¿Son o no son genios lo que necesitamos ahora?*  
José Antonio Coderch | Antoni de Moragas | Carlos Flores
- 18 *Conocer, medir y dibujar el territorio.* Melisa Pesoa
- 23 *Condensadors de flux.* Jordi Torà
- 24 *La luz gótica es el tema.* Oscar Linares
- 30 *Cap a la definició d'arquitectura moderna via la Sud-àfrica de*  
Martienssen. Roger Miralles
- 34 **GIANCARLO DE CARLO** *Los contenidos de la arquitectura moderna*
- 38 *Las líneas esféricas.* Álvaro Valcarce
- 44 *El passejant del disseny.* Guim Espelt Estopà
- 46 *Gran arquitecto* 12. Alberto Hernández

**Articles versió digital:**

*La 'Catalan Vault'.* Albert Albareda i Carles Pastor

*Una bomba programada fa 30 anys amenaça les nostres ciutats.* La Col

Les opinions expressades en els diversos articles d'aquest número són responsabilitat exclusiva dels seus autors, i no reflecteixen necessàriament l'opinió dels editors de la revista.  
Els editors no es responsabilitzen de l'exactitud i possibles omissions en els continguts dels articles.  
En alguns casos ha estat impossible identificar els autors d'algunes imatges. S'ha considerat que aquestes són de propietat lliure. En cas que algú identifiqui alguna d'elles com a pròpia, agraïrem que es posi en contacte amb la redacció per fer les correccions pertinents.

## De l'espai col·lectiu a l'espai corporatiu

Fa uns dies l'Ajuntament de Barcelona presentava el nou Pla de Patrocini corporatiu de la xarxa de Transports Metropolitans de Barcelona, que permet que les empreses associïn, pagant, el seu nom a línies d'autobús, parades de metro i punts singulars de la xarxa de transports de la capital catalana. Els responsables del pla en subratllen la sensibilitat, ja que s'ha optat per un sistema mixt que respecta el nom de les estacions actuals. L'Ajuntament justifica la necessitat de la iniciativa amb un argument ben grotesc: cal disminuir la dependència de subvencions de la xarxa de transport públic, i cal buscar noves formes "imaginatives" per finançar el transport.

El que suposa la proposta, en realitat, és un pas més en la privatització i la corporativització dels nostres serveis i espais públics. El canvi de model suposa, en el fons, que progressivament el transport públic deixi de ser una de les principals vies de redistribució de la riquesa, juntament amb la salut i l'educació.

A més, amb aquest pla, la privatització de l'espai públic ha assolit el seu grau més elevat: la privatització del seu nom. La toponímia dels espais col·lectius d'una ciutat ha estat sempre subjecte a canvis que depenen d'un moment històric, polític i social. Avui es demostra que també depèn d'un moment econòmic, amb una societat i una política incapaces de governar el neoliberalisme.

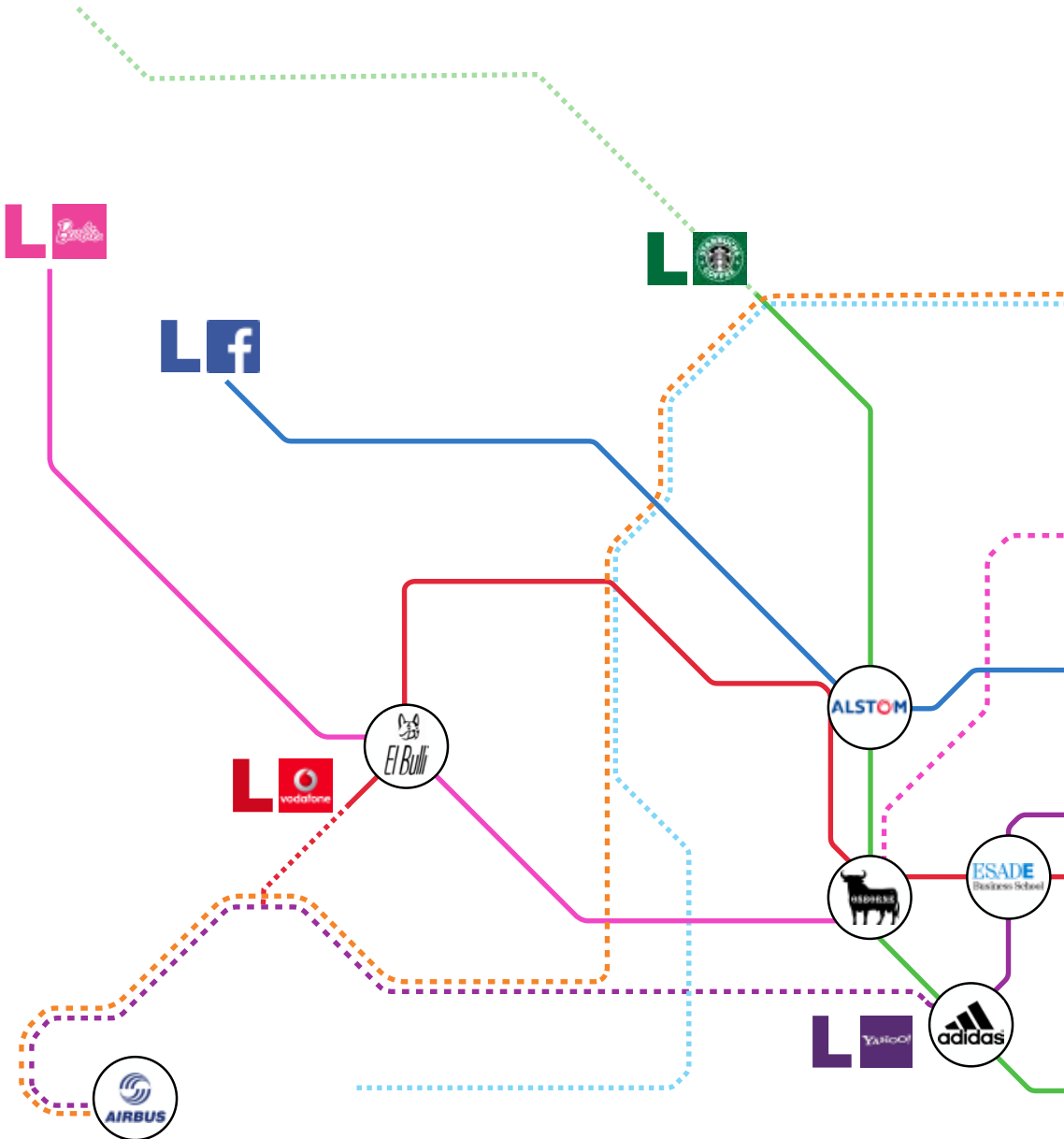
Assistim incrèduls a aquests fets, ja que semblen impropis d'una ciutat que ha estat cosmopolita i progressista. El pla ens deixa algunes qüestions: Què succeeix quan el nom de l'espai públic no és reconegut pels propis ciutadans? Proposarem que es canviïn els noms dels carrers, barris i equipaments públics? Com es dirà Barcelona en el futur?

Hace unos días el Ayuntamiento de Barcelona presentaba el nuevo Plan de Patrocinio corporativo de la red de Transportes Metropolitanos de Barcelona, que permite que las empresas asocien, pagando, su nombre a líneas de autobús, estaciones de metro y puntos singulares de la red de transportes de la capital catalana. Los responsables del plan subrayan la sensibilidad de éste, ya que se ha optado por un sistema mixto que respeta el nombre de las estaciones actuales. El Ayuntamiento justifica la necesidad de la iniciativa con un argumento bien grotesco: hay que disminuir la dependencia de subvenciones de la red de transporte público, y hay que buscar nuevas formas "imaginativas" para financiar el transporte.

Lo que supone la propuesta, en realidad, es un paso adelante en la privatización y la corporativización de nuestros servicios y espacios públicos. El cambio de modelo supone, en el fondo, que progresivamente el transporte público deje de ser una de las principales vías de redistribución de la riqueza, junto a la salud y a la educación.

Además, con este plan, la privatización del espacio público ha alcanzado su grado más elevado: la privatización de su nombre. La toponimia de los espacios colectivos de una ciudad siempre ha estado sujeta a cambios que dependen de un momento histórico, político y social. Hoy se demuestra que también depende de un momento económico, con una sociedad y una política incapaces de gobernar el neoliberalismo.

Asistimos incrédulos a estos hechos, ya que parecen impropios de una ciudad que ha sido cosmopolita y progresista. El plan nos deja algunas cuestiones: ¿Qué sucede cuando el nombre del espacio público no es reconocido por los propios ciudadanos? ¿Propondremos que se cambien los nombres de las calles, barrios y equipamientos públicos? ¿Como se llamará Barcelona en el futuro?



# propera parada...

Sant Martini

Les Corts FCB

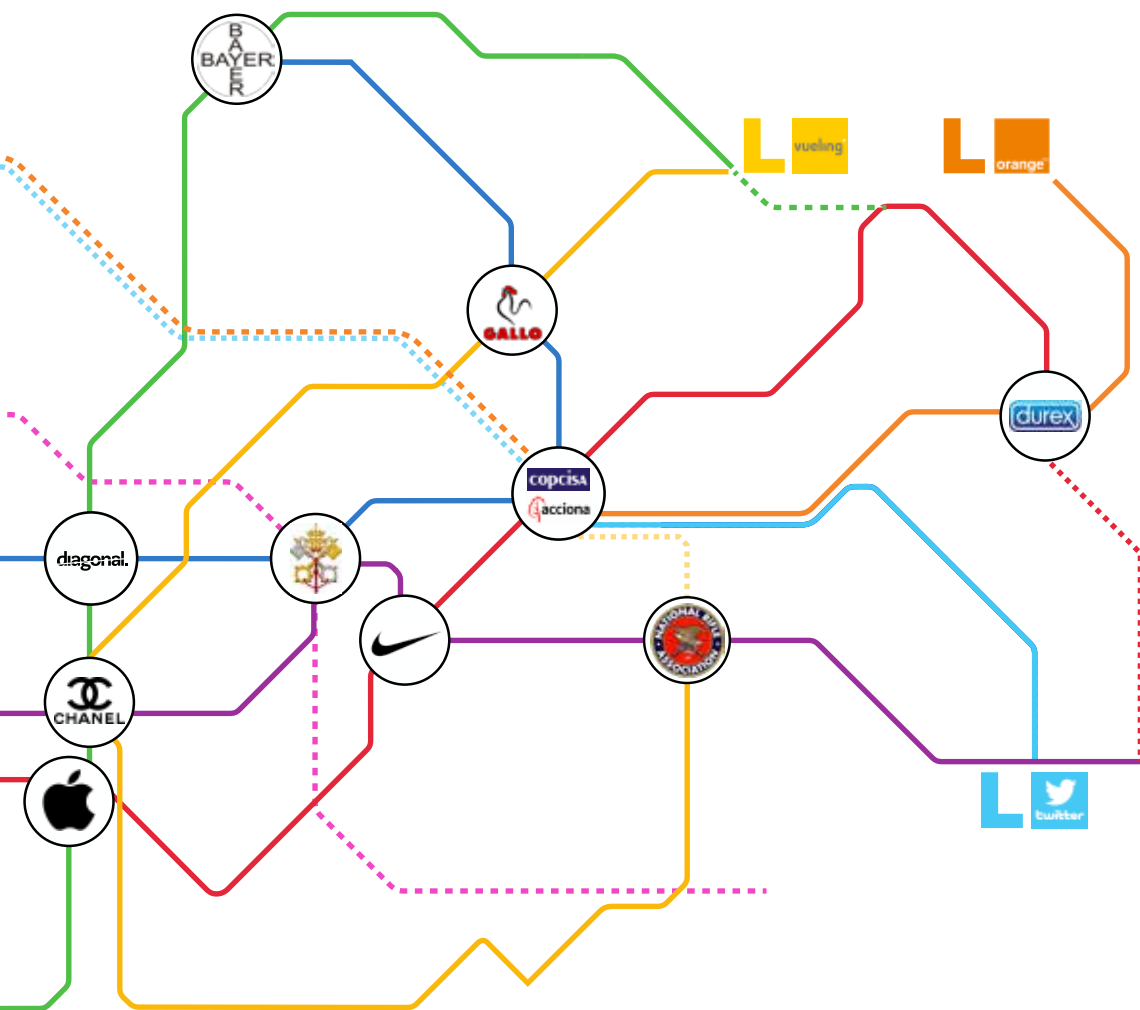
Qatarlunya

CA(r)MEL

Rocafort Societé

Agbar Glòries

Liceu Francès



# ANTONI DE MORAGAS GALLISSÀ

## HEM DE PARLAR

En motiu del centenari del naixement de l'arquitecte Antoni de Moragas i Gallissà, reproduïm a continuació l'entrevista que **Josep Muntañola Thornberg** li va fer l'any **1983**. La conversa va tenir lloc a la finca on l'arquitecte Moragas va néixer, tenia l'oficina i residia. En l'entrevista, Josep Muntañola va tractar d'esbrinar el significat de la seva obra, molt diversa i dilatada.

Tinc certa aversió a les converses que comencen pel naixement i volen arribar al present. Crec que seria millor que comencéssim per la situació actual de l'arquitectura, i després anéssim cap al passat, i cap al futur. Jo recordo una festa gaudinista a casa de l'arquitecte Jordi Bonet i Armengol en què vostè va fer una consideració sobre la situació actual de l'arquitectura, i sobre la seva com a dissenyador: en el moment actual és difícil saber com s'ha de dissenyar i en quines condicions culturals es troba avui l'arquitecte a l'hora de començar a dissenyar.

Bé, jo potser trobo que, després de la meva dilatada vida, he pogut passar per diferents etapes, que reduiria a tres. En la primera, que fou quan vaig acabar la carrera l'any 1941, em vaig formar, i vaig començar a treballar en ple franquisme. Aleshores, hi havia hagut una

ruptura total amb l'immediat passat, amb el GATCPAC, ja que aquest havia quedat molt vinculat amb la història de la República, i era una cosa prohibida. Vaig passar uns quants anys de l'exercici de la meua professió força desorientat perquè em faltava aquest nexa cultural amb la immediata etapa anterior. Llavors em vaig refugiar, com molts altres, en un retorn al neoclassicisme, influenciat per l'arquitectura feixista, buscant-t'hi una manera d'expressar un llenguatge de "bon gust". Amb altres companys estudiàvem el delicat motlluratge de la Barcelona isabelina, que va influir molt en aquell moment. No estàvem influenciats per l'arquitectura de Duran i Reynals, que estava més vinculat i tenia la mirada dirigida al Renaixement italià. Nosaltres intentàvem, en certa manera, reviure la nostra arquitectura, però arquitectura neoclàssica.



Antoni de Moragas a la casa d'estiueig d'Argentona. Fotografia: Antoni de Moragas i Spà.

Després d'aquesta primera etapa, que va durar uns deu anys, em va començar a néixer la inquietud de l'avantguarda. Això va ser per a mi una vertadera conversió, com aquell que trenca amb el passat i inicia una etapa. Aquesta etapa dura ben bé uns vint anys i és apassionada. La passió del convers, de l'iconoclasta; llavors renunciàvem, repudiàvem, tot allò que havíem fet fins aleshores i les fonts de les quals ho havíem tret. Aquell va ser un moment de seguretat, la seguretat de l'enamorat, podríem dir, d'aquell que no mira ni els inconvenients ni els defectes que pot tenir allò que estima.

Això dura, però també s'acaba, i comença una nova etapa, perquè aquells que eren uns estudiants, uns nens, ja són arquitectes, i també hi volen dir la seva. Fan una arquitectura que es deslliga, se separa —podríem trobar-hi les implicacions en l'evolució de l'avantguarda,

que jo crec que estava patint una forta crisi— i aleshores l'arquitectura es refugia en unes zones d'un àmbit més petit, podríem dir, en el que es permet expressar un nou llenguatge, que ha vingut més de fora, d'una manera més ambigua, i potser és un moment en què ja no existeix aquell enamorament del qual parlava anteriorment.

Continuar per aquell mateix camí que havíem pres em resultava difícil. Sempre he tingut una gran repugnància al fet de copiar-se, d'anar-se repetint. Considero que quan una persona ja ha dit tot allò que havia de dir, el millor és que calli i visqui del record, no pas que intenti repetir-se, reproduir-se i, en certa manera, amanerar-se. Potser per això, en aquella conversa que citaves a l'inici, jo em vaig expressar en aquests termes, i vaig dir que, a partir d'aquell moment, m'era difícil continuar fent arquitectura.

**Anem cap aquesta etapa d'enamorament, que crec que és essencial en l'arquitectura catalana, i que encara no hem analitzat prou —la del Grup R, etc.—. Aquesta sensació de trencar amb el passat i de voler fer una arquitectura catalana moderna estava en relació amb els moviments internacionals?**

Sempre m'ha costat molt empassar-me aquesta roda de molí, per molt patriota i nacionalista que sigui —que ho sóc molt—, que aquí nosaltres hem sigut l'avantguarda. Mai hem sigut l'avantguarda en res. En el transcurs de la història, inclús en el Gòtic, costaria molt trobar quelcom que fos autènticament català, i això que tenim una arquitectura gòtica meravellosa. Potser l'única aportació vertaderament catalana a la història de l'arquitectura ha estat la gran nau gòtica sense pilars —concretament, per exemple, la de la catedral de Girona—, però això és un episodi petit al costat d'un estil tan important i complex com és el Gòtic. En aquests darrers dies, he estat dedicant-me, per *hobby*, al preraphaelisme. He llegit un volum d'una tesi doctoral i m'ha entrat la il·lusió, ja que hi he vist tots els antecedents de tot el nostre moviment modernista. Per tant, sempre hem anat a remolc del que es feia a la resta d'Europa. Això no vol dir que una vegada ho hàgim assimilat, no li hàgim donat un caràcter molt propi i personal que mereixi el seu estudi, la seva contemplació, i inclús que n'estiguem orgullosos. El modernisme, com dic, deriva del preraphaelisme anglès lligat amb el nazisme alemany.

El moment racionalista està lligat amb la Bauhaus, Le Corbusier, Gropius... I aquest moment que tu assenyaless de tornar a fer una arquitectura pròpia està plenament lligat amb

el moviment postracionalista, que se'n va dir organista. Entenc que la vinguda d'Alvar Aalto, comentada aquests últims dies en motiu de l'exposició homenatge que se li ha fet a la Fundació Miró, va tenir una influència extraordinària i, en el meu cas particular, decisiva. Jo em vaig convertir en un enamorat de la seva obra, que després vaig tenir ocasió de visitar a Finlàndia.

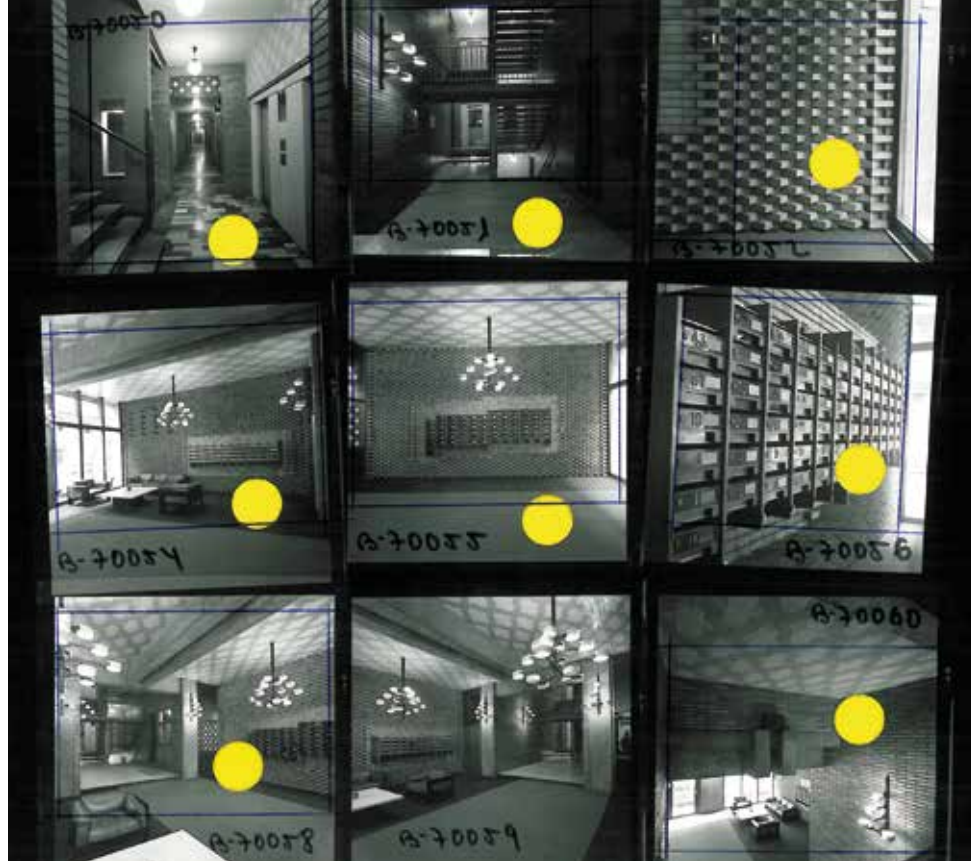
En l'organisme, la ruptura i el respecte a la vegada amb i envers el passat, amb i envers el capítol anterior, és important, i nosaltres el vam estudiar molt a fons. Recordo que amb el Grup R, amb Sostres com a director del grup, vam resseguir tots i cadascun dels edificis del GATCPAC: els vam analitzar, criticar, els vam intentar entendre, vam dibuixar i copiar el seu abecedari i vocabulari lingüístic, però sense utilitzar-lo, perquè creïem que allò era una cosa que pertanyia al passat. Creïem que calia introduir a l'arquitectura un nou sentit basat en la incorporació de la psicologia, de l'aspecte lúdic, de tota aquesta cosa més humana.

**En certa ocasió em va explicar una anècdota de la visita d'Alvar Aalto sobre la diferència entre organisme i racionalisme que potser podríem recuperar aquí.**

Va venir convidat pel Col·legi d'Arquitectes i li vam preguntar quina diferència hi havia entre organisme i racionalisme. Ens va posar un exemple molt divertit: la diferència que hi ha entre un arquitecte racionalista i un d'organista és que si li encarreguessin un hospital al primer, col·locaria el dormitori del metge de guàrdia al costat mateix de la sala de malalts perquè amb un instant pogués acudir i salvar la vida d'un pacient; en canvi, el segon, enlloc de fer això, col·locaria el dormitori del metge a uns cinquanta o cent metres de la sala de malalts a fi i efecte que en el camí per anar del dormitori







Full de contactes amb els enquadraments finals de les fotografies de l'edifici d'habitatges a la Via Augusta, carrer Brusi i carrer Sant Elies. Fotografies: Francesc Català-Roca.

al lloc on es trobava la persona en estat greu es pogués deixondir, airejar-se i centrar-se, i pogués actuar serenament, sense la improvisació d'una persona que acaba de despertar-se.

**Em resulta curiós que tots aquests aspectes de revisió del racionalisme —d'introduir aspectes de la psicologia, del lloc, de les característiques tècniques de l'arquitectura catalana, etc.— siguin aspectes que avui són importants en l'arquitectura que anomenem postmoderna. Evidentment la situació actual és molt diferent, però tothom està analitzant el que va passar als anys 1950 i 1960 per entendre què passa actualment. El grup R sembla postmodern en moltes de les seves actituds. Als anys 1980 tornem a tenir en compte el valor figuratiu de l'arquitectura, el valor simbòlic... Recordo l'article "Arquitectura 63" en què vostè fa un diagnòstic de l'arquitectura catala-**

**na d'avui, en què comença dient que l'any 1962 és un moment de crisi, fins i tot pel mateix grup R, i defineix la situació com a eclèctica.**

És veritat que vaig escriure això, però quan vaig escriure sempre està ple de dubtes i no té una seguretat absoluta. Això no vol dir que, amb el transcurs dels anys, les coses es vegin més clares. Diria que, tot i el que vaig escriure llavors, aquella era una etapa molt més creativa culturalment que l'actual. Gràcies a aquells dubtes i preocupacions per superar el racionalisme, es va crear una arquitectura amb molta personalitat i d'un esperit creatiu absolut. Vull remarcar que allò anava acompanyat d'un redescobriments del modernisme, que s'intentava incorporar en l'arquitectura que fèiem en aquell moment. En canvi, ara, penso que el que fan els joves arquitectes està molt bé; no obstant això, trobo que els manca seguretat en l'esperit

creatiu. Estan plens de *revivals*, introdueixen elements sencers de coses del passat. No les redissenyen i les recreen, sinó que les incorporen. Barregen estils de tota mena i estan influenciats per l'arquitectura nord-americana del pop — que ha tingut una forta influència—. Estic molt content de no haver coincidit amb l'època del pop. Va ser una sort que rebéssim la influència d'una arquitectura tan digne i important com l'arquitectura nòrdica —Finlàndia, Suècia— i també l'anglesa.

**En quant a les característiques de la seva obra arquitectònica, hi veig un constant interès per introduir elements de decoració dins de l'arquitectura.**

És difícil de tractar. Entenc perfectament el que em plantejes i em preocupa. He viscut tota la meua etapa en què he fet d'arquitecte d'una manera intensa, amb la preocupació que al mateix temps ja existia una arquitectura tecnològica. De vegades, he arribat a creure que això que estàvem fent era una mena de cant del cigne, que era el final d'una etapa important de la història de l'arquitectura, i que en el futur l'arquitectura seria tecnològica, i per aquest motiu molt complexa, molt difícil, menys expressiva, amb un llenguatge molt diferent de l'actual. Mentre feia aquesta arquitectura en què introduïa molts elements decoratius, en certs moments de sinceritat tenia la impressió que estava amagant la part més profunda del problema, en la solució del qual em sentia impotent perquè no tenia la preparació tècnica que es requeria i que es requereix avui per fer aquesta arquitectura tecnològica; i per tant, em refugiava en aquest joc, en aquest ludisme, d'evitar el fons de la qüestió. Això no vol dir que no hagi estat una cosa històricament vàlida i respectable com ho són totes les manifestacions fetes amb sinceritat i respondent a una necessitat del moment. És evident que jo no podia fer arquitectura d'alta tecnologia —ni estava preparat per fer-la, ni tenia els medis, ni m'ho demanaven els clients—, això no vol dir que no pensés que al final d'aquesta etapa seria una arquitectura molt “enginyeril”. Em sabia greu que es confirmés, però em temo que serà una realitat.

**En aquest sentit, és curiosa la doble faceta present en tota la seva activitat i la seva obra: per una banda, president de l'ADI-FAD durant tants anys, defensor i introductor del disseny industrial i del disseny d'objectes; i, per l'altra, defensor de l'arquitectura orgànica i d'aquesta actitud lúdica —exemplificada tan bé pel cine *Fèmina*—.**

Sempre he pensat que l'home és contradictori, i inclús que la contradicció pot arribar a ser, no una cosa condemnable, sinó una qualitat. Jo sóc molt lliberal i molt poc amant dels dogmatismes, i quan t'entestes a veure les coses des d'una sola cara, segur que t'equivoques: n'has de veure una, dues i tres a la vegada. No vol dir que puguis actuar en totes alhora, però almenys cal ser conscient que existeixen les altres. Al mateix temps que jo feia una arquitectura orgànica i lúdica, estava convençut que vivíem en un món eminentment industrial i tecnològic, i que l'artesanía havia mort i havia de ser substituïda. L'altre dia llegia en alguna banda que, abans, els objectes es podien fer a través d'una constant modificació de l'objecte: si feies un objecte de fang i et sortia malament, l'esguerraves i el trencaves i en feies un altre. Avui en dia, la creació d'un objecte requereix



un monitoratge formidable de motlles i maquinària en què no hi càpiga l'error. El que acut al disseny ha de ser una persona molt preparada, que no dubti, que se les sàpiga totes, algú que no tingui temps de rectificar. Això requereix una concepció completament diferent a la del món artesanal, del qual jo en sóc un enamorat, però que pertany al passat i no al present.

**Hi ha un aspecte de tot el debat sobre l'arquitectura i que ha estat un dels punts bàsics de tota la crítica al racionalisme des dels anys 1960: el fet de fer els edificis sense tenir en compte el context. Crec que seria interessant saber l'opinió d'algú que ha fet tants edificis a Barcelona, per la seva dimensió d'arquitecte i també com a emprenari.**

No n'estic descontent del tot, i no ho interpreto com a una immodèstia. Cal explicar per què vaig dedicar-me durant tant temps a fer aquesta mena d'edificis. Sóc d'un caràcter alhora tímid i independent i em costava molt adaptar-me a les exigències del client, amb qui moltes vegades és difícil d'avenir-se, sobretot en aquella època en què jo intentava fer arquitectura d'avantguarda i la gent volia arquitectura tradicional. Vaig patir molt amb això, vaig tenir molts problemes, i vaig haver de recórrer a martingales complexes, inclús —cosa que em repugnava de fer— vaig haver d'enganyar el client dient-li que faria un edifici neoclàssic que acabava sent modern. Em perdonaven la pilleria, però jo patia molt. Llavors se'm va ocórrer fer tota l'operació pel meu compte: des de la tria del solar fins a la realització i venda de l'edifici. Això em va donar una gran independència d'actuació i em va fer entendre —i això va ser molt positiu per a mi— que l'arquitectura no consisteix merament en el projecte. El projecte és com la solfa d'una simfonia, on tot està contingut, però que pot ser interpretat de tantes maneres diferents que a un li pot quedar sentimental, a un altre excessiu... Per mi tenien una extraordinària importància la realització i l'execució de l'obra. L'aspecte econòmic és decisiu en aquests casos: l'obra havia de ser econòmica perquè havia de ser rendible, era una operació industrial —una indústria no

productiva, però una indústria de consum important—. Aleshores, el client era jo mateix, i les exigències del client me les havia de fer jo, i les podia plantejar d'una manera més racional, i compensar-les amb aquestes petites alegries amb què podia ornar les obres que anava fent. Al mateix temps, donava molta importància als aspectes constructius, que eren senzills i no massa tecnificats, i en canvi podia introduir-hi aquests elements decoratius de fer jocs amb els totxos, de fer jocs amb les rajoles, de combinar colors. Les reminiscències i la influència del modernisme han estat decisives per a mi, només cal veure el lloc en què desenvolupo la meua vida: la casa del meu oncle, l'arquitecte Gallissà —al qual jo no vaig conèixer perquè va morir molt abans que jo nasqués—, que ha tingut una influència decisiva en tota la meua vida professional, sobretot en aquest saber utilitzar els petits detalls, els colors, les formes i la utilització d'elements artesans.

**Vostè és un dels pocs arquitectes catalans que ha tingut una presència dins del món de l'art i que ha col·laborat moltes vegades amb escultors, pintors... Aquest és un altre tema molt debatut actualment i que en el transcurs de l'arquitectura moderna ha admès diverses tendències. Des dels anys 1970, es considera que l'arquitectura és un fet autònom únic, i que és un pecat que es parli de pintura o d'escultura en relació amb l'arquitectura. Quina experiència ha tret d'aquesta col·laboració perllongada durant anys i quin és el seu criteri respecte a aquest tipus de col·laboració, tant des del punt de vista pràctic i des del cultural?**

Des del punt de vista cultural no me n'avergonyeixo, ja que en aquell moment es promocionava la integració de les arts a l'arquitectura. La meua actuació en aquest terreny ha estat molt modesta, no vull dir desafortunada, perquè vaig encertar en l'elecció dels artistes que hi van participar. Vaig fer un bloc de cases a l'avinguda Meridiana que tenia quatre entrades i en cadascuna hi vaig penjar un quadre. Vaig donar a quatre artistes —Ràfols Casamada, Curós, Santiago Pericot i el malaguanyat Lluçà— una pla-

ca de fibrociment marcada d'una manera especial perquè hi intervinguessin. Ja veus que això no és una integració de les arts en l'arquitectura, es tracta de continuar penjant quadres a les parets com s'havia fet en tantes altres ocasions.

Una de les cases que vaig fer a la Gran Via, davant de la plaça Monumental, està dedicada als toros. Jo he estat molt aficionat als toros, una altra contradicció de les que comentàvem abans. Són aquelles famoses cases —en aquella època van ser molt comentades— en què a cadascun dels balcons hi ha una fotografia d'en Català-Roca. A l'entrada hi vam col·locar una escultura d'en Subirachs sobre la mateixa temàtica. Tot plegat tenia certa unitat.

**Darrerament, en una conferència a l'Escola d'Arquitectura de Sabadell, Rafael Moneo ha dit que calia acceptar les actuals corrents de l'arquitectura que incorporen l'estudi dels estils històrics com una part important, perquè la societat actual ho exigeix i rebutja corrents més antics, com el racionalisme estricte.**

Això té avantatges i inconvenients. Els arquitectes no sempre han estat persones cultes en el transcurs de la història. Jo sempre he estat partidari de l'arquitecte erudit, de l'arquitecte culte, ja que d'aquesta manera es podrà expressar més bé. Ara, que això es digui en aquest moment és una manera d'autoenganyar-nos. Estem vivint un moment de manca d'esperit creatiu, no hi ha artistes que et sorprenguin. Els pintors més moderns fan unes coses "increïbles" —no sé si jo m'he fet vell i potser no tinc prou poder de recepció, però crec que no m'equivoco—, fan coses horribles. Com no hi ha esperit creatiu es retorna al passat, això ho estic vivint en mi mateix. A les acaballes de la meua vida professional he descobert una afició que havia estat somorta en aquesta època iconoclasta en què no podia posar un objecte antic perquè tot havia de ser modern. He passat a ser un afeccionat a les antiguitats (ara dedico moltes hores a la meua col·lecció de rajoles), però com un refugi davant la manca d'esperit creatiu, que no només estic vivint jo, sinó tota la generació actual d'arquitectes. Els arquitectes que tenen la meua

edat tenim cert avantatge, ja que ens podem excusar dient que com ja som grans, no cal que diem res més. Però els que en tenen deu o dotze anys menys, pobrets!, em fan pena, estan en plena activitat i no poden anar amb excuses. Cal fer una arquitectura d'avui i jo només us desitjaria que la poguéssiu fer amb l'entusiasme i la passió amb què fèiem l'arquitectura en l'època en què jo vaig estar en plena activitat.

No voldria que una persona que, com jo, hagi estat entusiasta —ho he sigut i encara ho sóc—, creés un estat pessimista. La crítica ha de ser dura i real. Però la vida no mor mai. Es pot passar una època eclèctica, de decadència... però d'aquí en sortirà alguna cosa que potser meravellarà a la humanitat. En aquest moment em costaria destacar un arquitecte i aconsellar que se'l segueixi —potser perquè estic menys en contacte amb aquest món que abans—, però ja sortirà. Observo en els joves una gran qualitat: fan els projectes molt més ben fets que en la meua època, amb molt rigor. Els resultats són eclèctics, perquè hi veus diverses influències d'aquí i d'allà, però això ho veu l'especialitzat, el meticulós, el maniàtic. Però l'home del carrer veu unes instal·lacions que estan força bé, potser no tenen un interès cultural, però estan molt ben realitzades. Crec que a les escoles d'arquitectura, avui s'ensenya amb un rigor i una exigència que són positives. Potser s'abusa d'allò que se'n diu arquitectura de paper. Però això no es culpa dels qui ensenyen arquitectura o dels qui l'aprenen, és que no hi ha prou mitjans per construir. Però l'arquitectura de paper no és arquitectura, l'arquitectura és posar un totxo damunt d'un altre sense que caigui. Tot això que desordenadament he explicat, abundant en el que deies que va dir en Moneo, recomanaria molt que ho féssiu reviure als estudiants: hi va haver una etapa en què uns senyors buscaven amb vertader anhel la forma d'expressar-se —més bé o malament, patint, lluitant, discutint—. El Grup R va ser per a mi una escola d'aprenentatge formidable, i només consistia en unes reunions d'una desena d'amics que ens trobàvem en cafès, bars i tallers. En fi, en podríem parlar molt de tot això...●



Retrat al cinema Arenas, 1955.

Fotografia: Francesc Català-Roca. Fons Fotogràfic  
F. Català-Roca - Arxiu Fotogràfic de l'Arxiu Històric  
del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya

# CODERCH MORAGAS FLORES

*¿Son o no son genios lo que necesitamos ahora?*

Al número 30 vam publicar l'article de José Antonio Coderch "No son genios lo que necesitamos ahora", tot aprofitant el cinquantè aniversari de la publicació de l'article a la revista *Domus*. Aquest article va rebre la rèplica d'Antoni de Moragas Gallissà i Carlos Flores en diferents revistes. Els reproduïm tot seguit a proposta de Fernando Marzá.





Sería estimarla muy poco suponer que los problemas que atañen a la arquitectura catalana de los últimos años no son los mismos que afectan, de modo general, a la arquitectura mundial. Sería como negarle algo que ha sido una constante de la arquitectura catalana de todas las épocas, su aguda sensibilidad, para seguir, hasta el más insignificante matiz, los movimientos de la arquitectura europea.

La crisis actual de la arquitectura puede atribuirse, en buena parte, a su fabuloso fenómeno de crecimiento, que se manifiesta en claros síntomas de agotamiento, ante la imposibilidad de digerir la obra que, en un período de tiempo cortísimo, una pléyade de grandes arquitectos, algunos todavía vivos, ha realizado. Esta ingente obra fue impulsada por la necesidad de atender la amplísima temática de construcciones, solicitada por el extraordinario progreso de la Edad Moderna, que se extiende desde la más humilde vivienda hasta los más complicados conjuntos de edificaciones industriales o deportivas, para citar solamente algunos pocos temas. Ante esta extraordinaria eclosión, el arquitecto actual se siente tímido, tiene la sensación de que no puede dominar totalmente al urbanismo, a la supertécnica de las grandes estructuras y a la prefabricación masiva de elementos de construcción.

Ante estas gigantescas manifestaciones propias de una época eminentemente social y masificada, como es la nuestra, el arquitecto, que a menudo es requerido para proyectar obras menores y que en su misión está resolver hasta los más nimios detalles, tiene el convencimiento de que ya no le es posible abarcar con su individual esfuerzo estos grandes problemas que la sociedad le plantea, y en vez de afrontarlos con decisión y valentía, asociándose con quienes puedan ayudarle en la agobiante labor que se le ha venido encima, parece como si hiciera marcha atrás y, mientras ingenieros y urbanistas, industriales y sociólogos van trazando la silueta del mundo actual, el arquitecto se refu-

gia en el pequeño detalle del diseño industrial, o en el romántico volver la mirada hacia estilos del pasado más o menos inmediato.

Este complejo de inferioridad que siente el arquitecto ha llegado a producir el extraño entusiasmo de las jóvenes generaciones de arquitectos catalanes, que se entusiasman cuando el arquitecto Coderch entona su canto a la mediocridad, proclamando que ya no nos hacen falta genios, en su famoso alegato publicado en la revista *Domus*.

Cuando el grupo R de arquitectura, el año 1951, inició sus actividades, la arquitectura catalana empezaba a salir de un letargo de más de diez años, pasados entre el inculco condenar toda obra del GATPAC y la triste tarea de llenar las calles de la ciudad con planimetrías más o menos florentinas o neoclásicas. Los primeros años del grupo R fueron un extraordinario renacer de la arquitectura catalana que se prometía llena de personalidades, con gran empuje y coraje y, sobre todo, con un claro espíritu de equipo.

La postura doctrinal del grupo, su enclave cultural, podríamos decir, debía ser, y empezó siendo, la maduración, desarrollo y superación de la experiencia racionalista mediante la alternativa de la arquitectura orgánica, que se incorporaba a los fríos esquemas racionalistas (nacidos éstos de la necesidad de higienizar y poner fin a los desórdenes propios de los últimos delirios del Art Nouveau), la multiformidad, el realismo, la intuición, la imaginación, la dinámica, en fin, la psicología y todos los grandes valores propios de una civilización avanzada y de una cultura madura.

Desdichadamente, pasada la etapa de frente común que mantuvo unido al grupo R, se inició un franco retroceso al desarrollarse, dentro y fuera del mismo, varias tendencias de signo opuesto, muchas de ellas impulsadas, quizá, por un deseo de no doblegarse ante la absorbente primacía del grupo por el que se sentía a la vez admiración y envidia. Así se iniciaba una

etapa de eclecticismo arquitectónico, a pesar de todo, muy de acuerdo con las tendencias de la arquitectura mundial.

Es de lamentar que estas circunstancias se produjesen justo en el momento de máximas responsabilidades en el proceso cultural de superación antes señalada, deteniendo su movimiento progresivo. Es cuando se empieza a mirar hacia atrás de nuevo, sobrevalorando la arquitectura vernácula, retornando a la arquitectura idealista y modulada de los años veinte, al desconcertante *neo-liberty* o al gusto por el enclenque estilo Napoleón III, sin miedo por los quienes seguían estos derroteros de acreditarse como paletos, anticuados, atrabiliarios o pusilánimes.

El panorama actual de la arquitectura catalana, progresada la dirección antes subrayada, debe estimarse que está presidido por un abigarrado eclecticismo, en el que las posiciones se van cerrando, sobre todo después de las últimas importantes construcciones, que si bien son fruto de una satisfactoria madurez, son expresivas de la regresión antes referida.

Como reacción a estos hechos, parece iniciarse un propósito de acercamiento, de estudiar de nuevo en común los problemas que a la arquitectura afectan, intentando una profun-

da revisión de valores que afectará a todos sus aspectos. Desde el urbanismo de manzanas, abierta hasta el cadenario en el diseño industrial, todos los capítulos del amplio campo de la arquitectura actual y sus aledaños deberán ser objeto de examen detenido.

La carrera hacia el futuro se ha iniciado; por lo tanto no todos llegarán. Es difícil pronosticar quién quedará en el camino. Sería de desear, empero, que nuevos valores de las jóvenes generaciones de arquitectos catalanas se incorporen al proceso evolutivo que comienza, para continuar la gloriosa tradición de nuestra arquitectura, la del románico de las catedrales, del barroco de Gaudí, del GATPAC.

Nos consuela pensar, como hemos insinuado al principio, que tanto las cualidades como los males de la arquitectura catalana de hoy son fiel reflejo de lo observable en la arquitectura de los grandes países.

Este estar al día, para bien o para mal, nos hace confiar, optimistas, en que cuando la arquitectura mundial reemprenda la dirección verdadera por el único camino andable que es la vida evolutiva de la auténtica cultura, la arquitectura catalana, siempre alerta, sabrá encontrar también su propio camino, sin correr el peligro de que le ocurra lo que a la mujer de Lot. ♣

Els membres del grup R amb Puig i Cadafalch. Argentona, casa de Josep Puig i Cadafalch.





Hace unos meses la revista *Domus* publicaba un artículo de José Antonio Coderch en el que este exponía sus puntos de vista sobre varios aspectos de la sociedad, los arquitectos y la arquitectura actuales. En este trabajo, cuyo título era “No son genios lo que necesitamos ahora”, Coderch hacía la siguiente afirmación: “No, no creo que sean genios lo que necesitamos ahora. Creo que los genios son acontecimientos, no metas o fines”. Más recientemente, otro arquitecto, Antonio de Moragas, denunciaba desde la revista *Cataluña Exprés* una supuesta deserción del arquitecto ante la dificultad de los problemas con que se encuentra en nuestros días. Subrayando esta idea afirmaba: “Este complejo de inferioridad que siente el arquitecto ha llegado a producir el extraño entusiasmo de las jóvenes generaciones de arquitectos catalanes, que se entusiasman cuando el arquitecto Coderch entona su canto a la mediocridad, proclamando que ya no nos hacen falta genios, en su famoso alegato publicado en la revista *Domus*”. Sin que nadie me haya llamado ni pretender en absoluto la iniciación de una polémica, me gustaría expresar brevemente algunas ideas sobre el particular.

Ante todo, debo confesar mi creencia de que los genios son un regalo de la Providencia, y no hay época en la que no deban ser bien venidos. Sin embargo, es preciso distinguir entre el genio y el pseudogenio, que es, en mi opinión, a lo que, por un lado, se refería Coderch: a aquellos que quieren ser Le Corbusier desde el primer año de ejercicio de la profesión. (El mismo ilustra en su artículo este concepto cuando al referirse a un joven arquitecto que sin más bagaje que el diseño de una silla de dudosa eficacia se permite lanzar manifiestos.)

Por su parte, Moragas plantea la arquitectura como una actividad que no pudiera ser desarrollada más que por genios o mediocridades. Así, considera que el hecho de que Coderch no desee genios, sino arquitectos conscientes de su misión, supone un “canto a la mediocridad”.

Esto parece desquiciar la cuestión. Entre la mediocridad y el genio podrían situarse, por lo menos, tres grados, dentro de una escala de valores improvisada sobre la marcha para seguir estos razonamientos. Entre mediocre y genio pondríamos lo discreto o aceptable, lo bueno o convincente y lo extraordinario o admirable. Fuera de toda clasificación, el genio, y a muchas leguas del discreto, el mediocre o el inepto.

**“Entre mediocre y genio pondríamos lo discreto o aceptable, lo bueno o convincente y lo extraordinario o admirable. Fuera de toda clasificación, el genio, y a muchas leguas del discreto, el mediocre o el inepto”**

Yo veo muy claro, al menos así lo creo, lo que Coderch quiere expresar al “despreciar” al genio. Por un lado su repulsa ante el pseudogenio (especie hoy frecuente en la arquitectura tal vez como contagio del ambiente artístico) y la afirmación de su inconsistencia. Por otro, minimiza también el papel actual del genio auténtico considerando que unas épocas están más necesitadas de ellos que otras, y que la nuestra, por suerte o por desgracia, se ha hallado próxima a alcanzar un punto de saturación a este respecto. Esto parece evidente. Si en ciertos órdenes de la cultura actual la aparición de un auténtico genio parece cuestión de vida o muerte, en el dominio de la arquitectura se echa más a faltar: hoy la humildad necesaria para asimilar y desarrollar todas las posibilidades que un buen número de arquitectos de gran talento y la ampliación de los recursos técnicos han puesto ante nosotros.

No sé si Coderch y Moragas se sentirán molestos por esta intromisión mía en sus asuntos. Nuestra sección se llama Forum y pretende ser lugar de comentarios y cambio de impresiones. Con este fin han sido escritas estas líneas y dadas a la prensa sin más preocupación. ☛



Registro gráfico de las propiedades rurales de la provincia de Buenos Aires, 1864. Medidas originales: 145 x 188 cm.

Fuente: Archivo General de la Nación, imagen digitalizada.

Una curiosidad que nos encontramos al mirar la cartografía hasta 1864 es la representación del territorio con el Sur hacia arriba. Esta representación se debe a que los cartógrafos, que normalmente eran españoles, acostumbraban a dibujar con el Norte hacia arriba, en el hemisferio boreal. Al llegar a Sudamérica, siguieron dibujando con el polo visible hacia arriba, en este caso el polo Sur. A partir de 1864 esta situación fue normalizada a raíz de varias convenciones de cartografía y se terminó por dibujar el Norte hacia arriba.

# Conocer, medir y dibujar el territorio

La construcción de la cartografía de la provincia de Buenos Aires

Melisa Pesoa

“... deben elegirse sujetos que, además de conocimientos científicos, estén adornados de una integridad a toda prueba. Ellos han de ser infatigables, hasta que perfeccionen un plano topográfico, que señale exactamente los territorios de cada partido, sus límites y haciendas en él comprendidas; sus pueblos e iglesias, sus pastos comunes, aguadas, égidios [sic], con una razón estadística la más prolíja”

(Coronel P.A. GARCÍA, 1810).

Imaginemos por un momento: principios de 1800, Sudamérica, Argentina, Buenos Aires. Una tierra relativamente marginada de la colonización española hasta mediados del siglo XVIII. Una ciudad de unos 40.000 habitantes en crecimiento, al borde de un río ancho como el mar, cuyo propósito es ser puerto de salida hacia Europa de las mercaderías que vienen del Alto Perú. A su alrededor una extensa planicie de hierbas, sin apenas árboles. “Extensa” en el sentido literal: alguien puede recorrer 600 km sin encontrarse un cambio importante en el relieve (para hacernos una idea, pensemos en ir a caballo de Barcelona a Córdoba sin atravesar ni una sola montaña). Por supuesto, alrededor de Buenos Aires hay algunos pequeños poblados, la mayoría funcionan como lugar de descanso y recambio de los caballos de los viajeros que van hacia el norte. El resto son estancias ganaderas—dado que el principal producto de la región es la carne—, y de productos para el consumo de la ciudad.

Si uno se aleja unos 60 o 70 km de Buenos Aires, el panorama se hace un tanto inhóspito. No vacío, pero sí agreste. Hay pocos estancieros que se animan a vivir tan lejos de la ciudad. Las comunicaciones son difíciles, se puede tardar días y días en llegar a la capital si comienza a llover y se empantanar los caminos... Bueno, en realidad hablar de “caminos” es un decir, digamos “huellas” para ser más fieles a la realidad.

Una amenaza importante para los porteños son sin duda los indígenas. Las tribus nómadas que habitan estas tierras, lejos de desaparecer

con la llegada de los españoles, se reproducen. Los fundadores de Buenos Aires traen consigo caballos y vacas, que los indios adoptan como transporte y alimento respectivamente, y se convierten así en expertos jinetes, los únicos verdaderos conocedores del territorio.

A fines del siglo XVIII, estos dos mundos empiezan a chocar: los indígenas comienzan a hacer presión hacia Buenos Aires, invadiendo las estancias en busca de ganado, y los porteños empiezan a querer expandirse hacia el sur, en busca de más tierras para la ganadería, actividad que cada vez dejaba más ganancias. Comienzan a instalarse fortificaciones, unos fuertes muy simples, de madera (no había demasiada piedra en la región), llamados *fortines*, para contener las invasiones. Son los gérmenes de las poblaciones pioneras.

Pero llega la independencia (1810-1816), y con ella una política de Estado que intenta colonizar el mayor número de tierras para aumentar las exportaciones y poder construir un país desde cero. El problema es que pocos viajeros y expediciones han transitado esas tierras y no hay información certera sobre los lugares y sobre las tierras de propiedad.

Ya desde fines del siglo XVIII, llegaron a Argentina ingenieros militares, pilotos náuticos y profesores de matemática o cosmografía procedentes de Europa, encargados de efectuar algunas mediciones o exploraciones. En este sentido, los “demarcadores reales”, enviados por la Corona española y portuguesa para fijar los límites entre sus dominios, son el principal antecedente de esta actividad. Luego, aunque de corta duración debido a temas presupuestarios de la Corona, se funda en 1799 la primera escuela de dibujo y matemática en Buenos Aires.

De esta manera, se inicia una preocupación por empezar a conocer y mapear el territorio, pero es a partir de la década de 1820 cuando la construcción de un saber territorial se transforma en una política de estado integral, que abar-

ca la creación de una institución, la determinación de un sistema de trabajo, un cuerpo legal y que da sus primeros frutos en la práctica.

Así, en 1824, el nuevo gobierno independiente crea el Departamento Topográfico, encargado, entre otras muchas tareas, de reunir los datos para confeccionar un plano de la provincia de Buenos Aires, y de trazar los nuevos poblados que hay que fundar.

Pero para medir todo ese territorio es necesario crear un sistema de trabajo homogéneo. Este sistema se basa en una cuidadosa medición de terrenos individuales (mensuras), volcada en unos pequeños cuadernos que se iban archivando. Con la suma de todas esas mensuras, los agrimensores van construyendo, en el transcurso del siglo XIX, los llamados *Registros gráficos de las propiedades rurales* de toda la provincia, y así, entre 1830 y 1898 —años del primer y último registro—, logran medir un total de aproximadamente 300.000 km<sup>2</sup>. Es decir, en setenta años, con un instrumental básico y en un territorio inhóspito, lograron medir, dibujar y amojonar la superficie aproximada de Italia o Alemania, eso contando solo el territorio de la provincia que nos compete, aunque también efectuaron mediciones en La Pampa y Patagonia.

Un trabajo topográfico de estas magnitudes es comparable con la obra que llevan a cabo

cuatro generaciones de la familia Cassini en la medición del territorio francés (de aproximadamente el doble de superficie del de la provincia de Buenos Aires), entre 1696 y 1793, conformado por 182 hojas a escala 1:86.400 que ensambladas conforman un mapa de aproximadamente 11 m<sup>2</sup>, y que es el primer levantamiento topográfico de todo un país con un método riguroso.

Y si hablamos del caso español (500.000 km<sup>2</sup>), la primera medida para la institucionalización de las enseñanzas teóricas y prácticas de la Astronomía y sus aplicaciones a la vida civil data de 1796, con la creación del Cuerpo de Ingenieros Cosmógrafos y el Real Observatorio, con el objetivo de realizar la Carta del Reino, pero los conflictos bélicos postergan este objetivo hasta la década de 1830. Sin embargo, el principal artífice de la medición del territorio español es Francisco Coello de Portugal y Quesada, que elabora un atlas de España entre 1848 y 1880, compuesto de 46 hojas en escala 1:200.000, y que representa la mejor cartografía española hasta la publicación del Mapa Topográfico nacional de 1875.

Hemos de tener en cuenta, sin embargo, que tanto los topógrafos franceses como los españoles, trabajan sobre un territorio ocupado, recorrido durante cientos de años, relativamente

Registro gráfico de las propiedades rurales de la provincia de Buenos Aires, 1864. Detalle.







El agrimensor, dibujo de León Palliere (1864), litografía Pelvilain, medidas originales: 31,5 x 18,5cm.

“urbanizado”, con ciudades, pueblos y caseríos, con cartografía y relatos de base, es decir, con un alto conocimiento de lo que pueden llegar a encontrarse en su camino.

La experiencia de los topógrafos en Argentina no tiene nada que ver en ese sentido con la de sus colegas europeos. Los trabajos en la campaña, por entonces, son bastante sacrificados, debido a varios factores. En primer lugar, la combinación de una multitud de terrenos anegadizos con una gran cantidad de lluvias hace las propiedades muchas veces inaccesibles, o deja sectores aislados. En muchos casos, se suman además las enfermedades consecuencia de esos climas.

Es necesario destacar, también, las quejas que podemos leer en los documentos en cuanto a lo bajos que son los sueldos de estos profesionales, la falta de instrumental, o incluso quejas

por tener que utilizar el instrumental propio porque el Estado no contaba con suficiente.

Para hacernos una idea, en el año 1854, el agrimensor Juan Fernández describe en una de sus cartas su modo de vida durante sus trabajos en San Nicolás: “Hemos estado viviendo con el señor Schuster en un saladero [establecimiento para la salazón de carne] abandonado, distante como treinta cuadras [unos 3 km] del pueblo, por espacio de más de un mes. El paraje era más que a propósito que un convento para hacer la vida de monje, porque todo convidaba allí a recogerse dentro de sí mismo y a olvidarse del mundo entero... Teniendo por una parte un campo sin fin y sin estancias, por otra el [río] Paraná con sus islas y costas uniformes, por otra, campo y por la que queda campo también. El paraje solitario, silencioso de día, de noche tenebroso, lóbrego y con una que otra luz que se divisaba a lo lejos”.

En segundo lugar está la problemática de las constantes invasiones indígenas, los auténticos propietarios de las tierras, para los cuales la figura del agrimensor es un ser de mal augurio. En 1875, el ingeniero Alfred Ebelot es contratado para realizar una población en el sur de la provincia, y en la crónica de los trabajos cuenta

Registro gráfico de las propiedades rurales de la provincia de Buenos Aires, 1890. Detalle de la zona norte.

Fuente: Archivo Histórico de Geodesia, foto propia. Se observa el grado de detalle que se alcanza a fin del siglo XIX.



que “los indios sienten un tradicional y sagrado horror por todo lo que significa mensura de tierras pues para ellos, el agrimensor es objeto de un odio supersticioso que involucra a sus ayudantes, sus instrumentos y sus diabólicas operaciones... Siempre los han visto preceder al colono... Todo campo donde el agrimensor aparece es perdido para los indios... pues ya no serán libres y dueños de cabalgar persiguiendo al guanaco y al avestruz”. Sabemos que durante las mediciones muchos agrimensores deben abandonar los trabajos y el instrumental y huir a refugiarse en el fortín más próximo.

Por último, un gran problema que deben enfrentar los profesionales es la falta de cooperación por parte de algunos propietarios que se ven afectados por las mensuras. Es necesario, entonces, un largo trabajo de concienciación a los hacendados de las ventajas de tener registradas las tierras para evitar los pleitos, para que colaboren suministrando los antecedentes de los terrenos, los títulos de propiedad y conserven los mojones.

Este punto es importante, porque, para realizar la mensura, es necesario que todos los propietarios linderos estén presentes para ser testigos del acto y prestar acuerdo firmando la diligencia. Este sistema garantiza un consenso entre los interesados para evitar futuros pleitos y, por eso, en las mediciones se hace hincapié en la medida de los “hechos existentes”, es decir, los propios del terreno (cursos de agua, árboles, lomas, etc.) que puedan servir como referencia estática, además de los mojones. Es decir, no se trata tanto de buscar la precisión absoluta como sí de encontrar la posición relativa de unos terrenos respecto a los otros.

Llegada la década de 1870, podemos decir que el Departamento ya tiene una actividad consolidada, cuenta con más recursos y más profesionales. Durante todo el siglo XIX se encarga además de la fundación de cientos de pueblos en la provincia. Podemos hablar del paso de una actividad formativa a una etapa de consolidación del quehacer topográfico. Y esa consolidación, que viene del conocimiento científico del territorio,

tiene que ver con la idea central de que el orden estatal de un nuevo país se imponga a través del ordenamiento del territorio, de escoger dónde y cómo se fundan los pueblos, cómo es su forma, por dónde pasan los caminos y el ferrocarril.

Otra vez, volvemos a las cartas de Juan Fernández. En el mismo año 1854, se comunica con su jefe en Buenos Aires para decirle que: “En su apreciable del 20 [de mayo] no han dejado de entusiasmarnos aquellas oficiosas palabras de honor por los servicios que rendimos a la Patria. Ya nos vamos cubriendo de pies a cabeza de ese honor, aunque poco a poco, y esperando confiadamente que algún día la patria agradecida, si no nos levanta un monumento que grite nuestra gloria a las generaciones venideras, en el cual con letras de oro figuren nuestros nombres, por lo menos nos recompensará el inefable placer que hemos sufrido...”.

Este texto no es un monumento ni una placa, pero es nuestro homenaje a los pioneros que se adentraron en las pampas para conocer, medir y dibujar el territorio, y lograron plantar la semilla de los estudios territoriales en un país recién creado. ●

El agrimensor Coronel Czetz con su ayudante indígena, junto a su teodolito, c.1850. Fuente: VERGÉS, 1967.



## Condensadors de flux Jordi Torà

Immersos en una espiral autodestructiva de draps bruts, perspectives incertes i sobres enigmàtics amb premis generosos, ens veiem abocats a buscar fugides físiques i mentals que sobrepassen de llarg tot allò que en algun moment vam planejar.

Ens refugiem en aquella escena en blanc i negre i juganera d'en Billy Wilder. En el condensador de flux d'en Zemeckis quan encara feia pel·lícules interessants. En les mamelles trapelles de Jane Fonda, les patades a la boca d'en Haneke i les explosions d'últim moment d'en John McClane. En la construcció en sec a llocs més freds que el nostre.

Busquem altres llocs on viure i canviar. Mirem amb por i respecte altres escenes i països on deixar de percebre que la destrucció del nostre entorn (física i mental, de nou) s'apodera de les nostres vides.



I ens n'adonem que la fugida no és més que un flux d'anada i tornada que no ens millorarà l'humor ni ens augmentarà les ganes. Però com diuen en aquella pel·lícula llarga i insuportable, no ens prendran pas la llibertat. Ni les expectatives de millorar. ☹

# SUBSCRIU-T'HI!

VOLS REBRE LA REVISTA A CASA? // ¿QUIERES RECIBIR LA REVISTA EN CASA?

[www.revistadiagonal.com/a-casa](http://www.revistadiagonal.com/a-casa)









# LA LUZ GÓTICA ES EL TEMA

El pasado 13 de febrero se leyó en la ETSAM la tesis desarrollada por Juan Manuel Medina del Río, *La luz natural como generadora del espacio arquitectónico de la catedral gótica*<sup>1</sup>, una investigación doctoral dirigida por Pepa Cassinello, doctora arquitecto con la tesis *Trazado y estabilidad de la arquitectura gótica*<sup>2</sup> y autora del libro *La construcción de la luz*<sup>3</sup>.

La presente investigación plantea la difícil tarea de objetivar algo tan subjetivo e inasible como es la luz. En concreto, trata de la luz gótica, una luz que ya fue objeto de análisis en “La luz es el tema” de la mano del catedrático Víctor Nieto Alcaide<sup>4</sup>. A través de precisas mediciones y complejas recreaciones tridimensionales el autor detecta una serie de cualidades de esta particular luz que permiten construir un nuevo sistema de clasificación de la arquitectura gótica. Se elabora, así, una sólida investigación, basada en la recopilación, el procesamiento y la ordenación de los datos obtenidos. Pero, lejos de convertirse en un fin en sí mismo, la clasificación de las cualidades de la luz desarrollada en la tesis no es sino un modo objetivo de aprehender y entender la realidad de la luz en la arquitectura gótica, al margen de las consideraciones subjetivas y metafísicas que acostumbran a acompañar a cualquier estudio sobre esta luz tan especial.

Además de la inestimable aportación que supone esta tesis doctoral en relación al conocimiento concreto de la luz en las catedrales analizadas y en la arquitectura gótica en general, la presente investigación tiene el valor añadido de dotar al arquitecto contemporáneo de una nueva herramienta analítica y proyectual. La manipulación consciente de la luz con fines arquitectónicos deviene, así, en una cuestión de precisión científica.

**Oscar Linares**

“Buscando la luz, el maestro gótico descubrió la bóveda de crucería”, y este hito de la historia de la arquitectura ha quedado impreso en el imaginario artístico como uno de los más grandes logros asociativos entre dos grandes motores de la arquitectura, la estructura y la luz.

La catedral gótica, como el reloj de sol, necesitaba hablar a través de la luz a un pueblo que no sabía leer. Era la proyección de las imágenes de sus vidrieras la que les relataba la historia sagrada. Entonces, ¿por qué existen catedrales góticas oscuras? Analizando sus esqueletos estructurales encontré la razón de ser de esta oscuridad. Una respuesta racional a su necesidad de arriostamiento frente a sismo.

Posteriormente he tenido el honor de dirigir la tesis de Juan Manuel Medina, que ha continuado avanzando en el conocimiento de esta apasionante historia. La más destacada aportación de su tesis es sin duda que ha conseguido, a través de su propio método, medir no solo la luz sino las sensaciones que esta genera en el espacio arquitectónico de la catedral. Un trabajo a caballo entre la física y la mística, entre la arquitectura y la escenografía. Una “puesta en medida” que confina de algún modo aquello que por intangible desconcierta, y que por inasible hipnotiza, la luz gótica.

**Pepa Cassinello**

<sup>1</sup> Tesis disponible online en <http://oa.upm.es/14781/>

<sup>2</sup> CASSINELLO PLAZA, María Josefa: *Trazado y estabilidad de la arquitectura gótica* (Tesis Doctoral). Madrid: UPM/ETSAM, 2003.

<sup>3</sup> CASSINELLO, Pepa (ed): *La construcción de la luz: rastro de reflexiones y reflejos*. Madrid: Mairera 2011.

<sup>4</sup> NIETO ALCAIDE, Víctor; LINARES DE LA TORRE, Oscar (ed): *La luz es el tema* (entrevista); en *DIAGONAL* 28, junio 2011. Barcelona: Associació Revista Diagonal, 2011, pp. 16-20.

# La luz natural como generadora del espacio arquitectónico de la catedral gótica

Juan Manuel Medina del Río

*La historia de la construcción de las catedrales góticas es la historia de la búsqueda de la luz.*

Con esta afirmación casi metafísica, asumida por todos los historiadores tanto de la arquitectura antigua como del resto de las artes, iniciamos un apasionante camino que nos lleva a profundizar en uno de los momentos más importantes de la luz como generadora de arquitectura: el Gótico.

La luz gótica es el auténtico motor de su propia arquitectura. Ella enciende los espacios y los modela, a través de ella se entiende la arquitectura en toda su simbología espacial, y genera un estado de hipnotismo y asombro en la visión de cualquier visitante, ya sea el más preparado arquitecto como el artista más avezado. El anhelo que siempre ha existido por llegar a entender la naturaleza de la inquietante y majestuosa luz gótica ha conseguido que esta haya sido descrita según matices muy variados como lo son su carácter simbólico, cromático e incluso místico, todos ellos valores intangibles. Sin embargo, no existía ninguna referencia a la misma como realidad física cuantificable, calificable y, por lo tanto, clasificable.

La tesis doctoral que se presenta en el presente artículo aborda el concepto de la iluminación gótica desde una perspectiva nueva y demuestra, con un método analítico inédito, que la iluminación gótica se puede cuantificar y, por lo tanto, se puede cualificar. Para llegar a esta cualificación de la luz no existe otro camino más que el estudio minucioso de la propia catedral; ella es la que, con su forma, volumen y estructura, nos va a mostrar su naturaleza escenográfica, la luz que posee.

Lo primero que había que hacer era seleccionar aquellos edificios góticos que, por su singularidad formal, nos mostraran los distintos tipos de luz gótica existentes. El resultado de la “preselección” de edificios que había que estudiar y el análisis en profundidad de sus carac-

terísticas nos aportaron datos sobre todas las cualidades que residen en el concepto de luz gótica. Los seis edificios inicialmente seleccionados fueron las catedrales de Gerona, Toledo, Sevilla y León, la basílica de Santa María del Mar en Barcelona y la capilla de la Sainte Chapelle de París.

El primer acercamiento a los edificios analizados consistió en una toma de datos *in situ* del estado actual de la iluminación midiendo con luxómetro. La medición se realizó en distintos espacios de la catedral y en distintos momentos del día y del año. Los datos de iluminación obtenidos fueron en cierto modo desconcertantes, ya que sus patrones de funcionamiento no fueron ni lógicos ni esperados. Estos inquietantes resultados se deben a que las catedrales presentan en la actualidad un sinfín de distorsiones lumínicas que desvirtúan el patrón de iluminación original.

Por ello, y en aras de conseguir entender cómo era en realidad la luz original de estos espacios, fue necesario recrear las condiciones primigenias del edificio gótico por medios informáticos. Este segundo acercamiento se llevó a cabo a través de la modelización tridimensional según su proyecto inicial de las seis catedrales estudiadas. A estas recreaciones se les aplicó un programa de soleamiento específico en los mismos espacios y a las mismas horas que la toma de datos realizada *in situ*.

El programa informático ofreció datos de alto valor representativo, tanto numérico como gráfico, y permitió comprender cuál era la realidad de naturaleza de la luz gótica, tanto en lo que refiere a la luz directa o proyectada, como a la indirecta o ambiental. El análisis de la luz directa muestra cómo penetra el sol en cada momento en el interior de la catedral. Esta faceta de la luz es fundamental en el entendimiento de la arquitectura gótica, ya que las catedrales hablaban al pueblo a través de las vi-

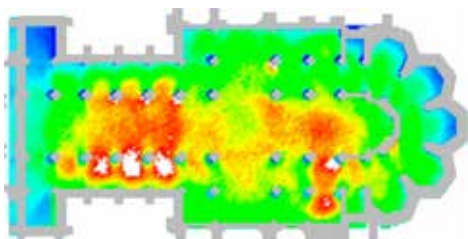
drieras coloreadas, y estas solo se “encendían” cuando eran directamente traspasadas por los rayos solares. Por otro lado, había que estudiar también cuál era la iluminación indirecta, ya que esta nos muestra cómo es la iluminación ambiente en el interior de la catedral y cómo se significa de diferente manera a lo largo de los distintos lugares del templo.

El estudio exhaustivo de las muestras permitió determinar, en primer lugar, las cualidades que identifican la luz de los espacios góticos según unos parámetros específicos, como son: la intensidad, la expresividad, el recorrido, el color y la distorsión.

La intensidad muestra cómo es cada catedral según la cantidad de iluminación ambiente de sus espacios, es decir, si es más oscura o más luminosa en términos globales. La expresividad escenifica cómo penetra el sol en el interior de la catedral, y muestra el recorrido interior de la coloreada proyección directa de la luz solar sobre los paramentos interiores a lo largo del espacio y del tiempo. En función del impacto lumínico de los vitrales coloreados reflejados sobre las naves es posible diferenciar entre catedrales expresivas y mudas. El recorrido, marca cuál es la tendencia de la luz a lo largo de la nave central. La luz puede aumentar según avanzamos desde los pies de la catedral hasta el crucero o, por el contrario, puede decrecer. Este valor es relevante si queremos definir la escenografía del espacio arquitectónico. En cuanto al color, cabe decir que las imágenes de las vidrieras combinaban por lo general colores intensos que filtran la luz, como el rojo o el azul, con otros colores, como el verde, el amarillo y la grisalla, cuya combinación produce efectos caleidoscópicos ciertamente impactantes.

Existe una última cualidad, ya avanzada en el inicio del artículo, que es fruto del devenir del tiempo, de la superposición de estilos arquitectónicos y de las intervenciones de restauración llevadas a cabo en las catedrales: la distorsión. Esta cualidad define en qué medida la iluminación gótica ha quedado mutilada por efectos como la implementación de luz artificial, la sustitución de las vidrieras coloreadas por vidrios transparentes o la construcción de obstrucciones solares colindantes al edificio gótico, entre otros. Este factor mide la relación entre la luz original y la actual, y resulta fundamental a fin de entender el efecto que tienen algunas intervenciones sobre el legado lumínico del Gótico. Si bien algunas distorsiones se deben al inevitable paso del tiempo y a la enriquecedora superposición de estilos arquitectónicos, otras son producto de la falta de reflexión. El desconocimiento de la naturaleza de la luz gótica en términos cuantitativos y cualitativos está en la raíz de esta falta de sensibilidad hacia la luz gótica original. Si se quiere recuperar la esencia del Gótico no sólo se deben conservar la piedra, el vidrio, el esqueleto y la forma, sino que se deben recuperar también su luz, su escenografía.

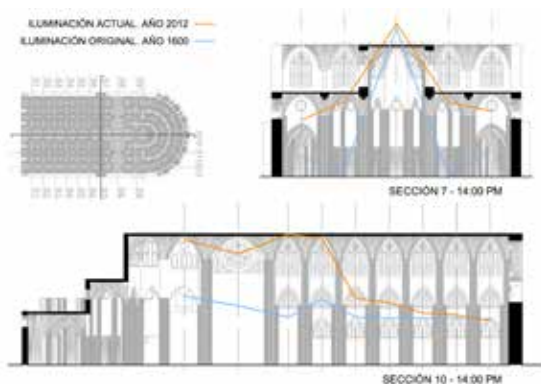
Pero la tesis doctoral no solo define estas cualidades, sino que determina también, de forma inédita, una serie de factores de tipo geométrico que modulan las cualidades lumínicas de la catedral gótica. Estos factores, que tienen que ver con la forma de las catedrales, con su esqueleto pétreo y su transparencia, nos enseñan de qué depende que una catedral sea luminosa u oscura, expresiva o muda, distorsionada o no, de una manera tangible, física y relacionable, consiguiendo aquello que se pretendía: atrapar la luz y medir sus sensaciones. Se cumple



Gráfica lumínica indirecta de la catedral de León  
el 21 de Junio a las 12.00 horas.



Gráfica lumínica directa de la catedral de León  
el 21 de Junio a las 12.00 horas.



Sección de la catedral de Toledo.

así con el objetivo planteado por la presente investigación doctoral: determinar las cualidades y los factores que, combinados de manera precisa, generan una definitiva clasificación de los distintos “tipos de cualidad lumínica” de la arquitectura gótica.

A fin de poder emplear esta clasificación en cualquier edificio gótico, más allá de los seis edificios estudiados en la presente tesis doctoral, se propone finalmente un modelo de análisis al mismo tiempo más general y menos complejo. Para ello se define un procedimiento abreviado de acercamiento a la realidad de la iluminación gótica por medio de un conjunto de fórmulas matemáticas que relacionan los factores geométricos de la catedral con la luminosidad interior resultante. De este modo, tan solo con las cotas de una sencilla sección transversal se puede clasificar cualquier espacio en función de su luz. Gracias a ello, la clasificación de la luz gótica realizada en base a las seis catedrales analizadas se hace extensible al resto de catedrales góticas españolas y europeas de una manera inmediata e intuitiva. Se abre el camino así a una nueva clasificación de los edificios históricos de distintas épocas, y se inicia un apasionante camino por recorrer hacia la recuperación de “la luz original”.

Todo este estudio sobre la luz gótica, ese hito de la historia de la arquitectura del que tanto se ha hablado y en cierto modo tan desconocido, permite plantear varias conclusiones. La primera tiene que ver con la intensidad de la luz. Si bien la luz fue el motor de creación del Gótico, y su búsqueda supuso el descubrimiento

de la bóveda de crucería, el arquitecto gótico no busca tanto introducir luz natural en el espacio interior, sino que pretende atraparla y transfigurarla para proyectarla sobre el espectador en forma de color. Por ello, los espacios góticos no son un canto a la luz, sino al simbolismo de su color, articulado de manera maravillosa a través de un único elemento constructivo: la vidriera. En contra de la creencia ampliamente extendida, la arquitectura gótica es una arquitectura eminentemente oscura, de luz matizada, manipulada, coloreada y simbólica sin precedentes, ya que el estilo previo —románico— y el posterior —renacimiento— utilizaron la luz natural sin filtrarla a través del color.

En segundo lugar, este estudio permite enmarcar el espacio gótico según una nueva clasificación. El Gótico no se definirá ya únicamente por su esbeltez, su estructura, su dimensión o su construcción, sino que podrá definirse también según su iluminación, en cuanto a su calidez, intensidad, expresividad, recorrido, color... Nuevas cualidades aplicadas sobre algo intangible como es la luz, que permiten, de algún modo, adjetivarla para llegar a “medir sensaciones”.

Ello no solo permite acercarse a la naturaleza de la luz gótica original y evaluar la voluntad del arquitecto medieval, sino que deviene en una poderosa herramienta para medir las distorsiones lumínicas que se producen en los espacios góticos, ya que se puede evaluar en qué medida están desvirtuados en la actualidad. Este factor de distorsión, unido a la clasificación y las cualidades lumínicas propuestas, podrán ser utilizados como herramientas de conocimiento de un factor determinante a la hora de describir cualquier espacio gótico, y su aportación pretende ser un nuevo condicionante a tener en cuenta en el futuro, que ayudará a entender y respetar, en las posibles intervenciones que haya que realizar sobre el patrimonio catedralicio, aquello que fue en su inicio motor principal del proyecto arquitectónico y que hoy día no se valora suficientemente tan solo por falta de conocimiento: su luz. ●



# **espai públic urbà** premi europeu 2014

inscripcions a la convocatòria  
fins al 23 de gener de 2014

**[www.publicspace.org](http://www.publicspace.org)**

# Cap a la definició d'arquitectura moderna via la Sud-àfrica de Martienssen

Roger Miralles

1. Qui llegeix llibres d'arquitectura, assisteix a classes a l'escola d'arquitectura, mira revistes especialitzades o, senzillament, s'interessa per l'arquitectura del darrer segle i mig, hauria de poder donar una definició d'arquitectura moderna. Els biòlegs saben que un gen és aquella seqüència d'ADN que conté tota la informació necessària per a la síntesi d'una proteïna o d'un RNA; els mitjans de comunicació, quan parlen del futbol total, saben que es refereixen a quan tots els jugadors ataquen i defensen com un bloc; un fuster, quan parla d'una fusta valenta es refereix a una fusta amb una bona resistència a flexió, etc. És important saber de què s'està parlant quan s'usen les paraules. En el cas de l'arquitectura, quan usem l'expressió "arquitectura moderna", no hi ha consens en la definició.

Tres exemples:

Un dels herois de l'arquitectura moderna, Le Corbusier, va donar una definició de què era arquitectura moderna amb els seus cinc punts. Al cap de menys d'una dècada, segons la seva definició, en començar a fer cases de volta catalana, va deixar de fer arquitectura moderna. La planta lliure quedava compromesa amb una estructura de murs paral·lels, la casa ja no quedava elevada sobre pilotis, la façana quedava condicionada per l'estructura d'aquests murs de càrrega paral·lels, les finestres ja no eren allargades i les cobertes van deixar de ser transitables.

Una definició que em va servir durant una temporada era la d'un vell professor que deia que l'arquitectura moderna era com la Isabel Preysler. El professor, amb gràcia, explicava que la imatge de la Preysler tenia els mateixos atributs que els edificis moderns: lleugeresa, velocitat i absència del pas del temps. Fem la comparativa que feia el professor entre la Preysler i la casa Farnsworth: ambdós són lleugers, la Preysler sempre ha sigut primíssima i, pel que fa a la Farnsworth, sembla que la llei de la gravetat

no vagi amb ella; ambdues són veloces, quan mirem la cara de la Preysler veiem la velocitat en la pell pels repetits liftings, quan veiem la Farnsworth pensem que la casa es pot haver construït quasi tan ràpid com qualsevol moble de l'Ikea; per cap de les dues passa el temps, la Preysler no s'ha sabut mai quina edat té i, en el cas de la Farnsworth, els materials amb què està feta no envelleixen: o es malmeten o estan com el primer dia, però no es pot veure el pas del temps en el vidre. Aquesta definició és, però, també parcial.

Els crítics haurien de donar una definició acurada, atès el panorama haurien de poder traçar una definició unificadora. Els llibres que expliquen l'arquitectura moderna diuen que és aquella feta amb ferro, formigó armat, vidre; una arquitectura sense ornamentació, sense formes gratuïtes, eficient. Si això és cert ni la *maison* Sarabhai de Le Corbusier, ni les cases Lange i Esters de Mies van der Rohe, ni la casa experimental d'Aalto a Muratsaalo són cases modernes, per no parlar de la majoria d'edificis de Wright, Loos, Asplund i companyia. El maó no és modern? La fusteria no és pròpia de la modernitat? Si diem que la *maison* Sarabhai, la casa Lange i Esters i la casa de Muratsaalo són modernes, tenim un problema amb la literatura arquitectònica.

Si no tenim una definició clara d'arquitectura moderna, és molt difícil que puguem parlar-ne. Si en una conversa a tres un pensa que la modernitat són els cinc punts de Le Corbusier, l'altre pensa que és la definició de la majoria de llibres, i el vell professor pensa en la Preysler. No parlarem d'arquitectura, sinó que perpetrarem el joc dels disbarats. Això és, segurament, el que hem estat fent fins ara. Trobar una definició, en el sentit normatiu del terme, d'arquitectura moderna és el que ens cal per poder tenir una base sobre la qual parlar de l'arquitectura del darrer segle i mig.



II. Martienssen és conegut pel seu llibre (amb tres edicions angleses i cinc en la traducció espanyola) *The Idea of Space in Greek Architecture*. Un escrit que mostra com el modern mira l'arquitectura clàssica. El llibre no parla de materials —no es parla de ferro ni de formigó armat—; el llibre no apel·la a característiques formals abstractes —no es parla ni de cobertes planes o enjardinades, ni de finestres longitudinals, ni de plantes lliures, ni de façanes lliures, ni d'edificis sobre pilotis—; el llibre no parla ni del temps ni de la velocitat; el llibre parla de l'element central de l'arquitectura —segons Martienssen— que la modernitat va recuperar: el llibre parla d'espai.

Martienssen explica l'arquitectura grega per l'efecte espacial que té sobre l'espectador, com l'arquitectura modula la percepció de l'espectador, com l'arquitectura no és determinant només pels materials o per les característiques formals abstractes, sinó per les seqüències d'espais. Aquesta manera de mirar l'arquitectura, que fa actual l'arquitectura grega, és la mirada de Martienssen a l'arquitectura i l'única, des del meu punt de vista, que pot explicar l'arquitectura moderna de forma global. L'arquitectura moderna no depèn tant de les característiques formals o materials com s'ha explicat fins ara, com de les espacials.

La crítica de l'arquitectura moderna en la qual es basaven el vell professor i la gran majoria de llibres de crítica que s'han escrit fins ara s'ha fonamentat en el que va deixar escrit el primer secretari general del *Congrès internationaux d'architecture moderne* i l'autor del celeberrim *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in EisenBeton* o de l'*Space, Time and Architecture*. Giedion va estudiar sota la direcció Wöfflin i va arribar a l'arquitectura moderna després d'haver estudiat el Barroc tardà i el Romanticisme. Molt probablement, l'estudi del classicisme al Barroc tardà i al Romanticisme i les teories de Wöfflin sobre l'abstracció i l'experiència formen en el jove Giedion una idea de què és l'arquitectura en general que, després, aplicarà a l'arquitectura moderna. Giedion és un crític de l'arquitectura renaixentista que escriu sobre l'arquitectura moderna.

Martienssen és un jove sud-africà que estudia en una escola amb joves arquitectes que vénen del vell continent. La seva veritable formació com a arquitecte es produeix a través de tres viatges a Europa durant els quals coneix primer l'arquitectura moderna, després algun dels seus personatges més rellevants i, finalment, l'arquitectura del Renaixement i del Classicisme grec. Martienssen va de l'arquitectura moderna, de la comprensió de l'arquitectura de

Terragni, Le Corbusier, Lubetkin, etc., a l'arquitectura antiga. El moviment és el contrari que el de Giedion, Martienssen és un modern que escriu d'arquitectura.

D'aquesta manera, Martienssen ha generat la seva mirada explorant l'arquitectura moderna i Giedion ho ha fet sobre una teoria pensada per examinar el Renaixement, el Barroc i, potser, el Romanticisme.

Martienssen va escriure a la revista *South African Architectural Record*, que ell coeditava des que va acabar la carrera, diversos articles sobre arquitectura moderna abans de començar una anàlisi sistemàtica de l'arquitectura grega, amb especial atenció al període clàssic. El segon article que el jove Martienssen va publicar porta per nom "Modern Architecture" (sept. 1927) i hi explica el fonament en què, des del seu punt de vista, es basa l'arquitectura moderna: "Si construïm una casa nova fem que sigui el resultat de les nostres necessitats, una franca expressió de les nostres idees en planificació, conveniència i necessitats estètiques". Això és força diferent de dir que la casa sigui feta amb formigó, ferro o que tingui coberta enjardinada, però també prou més genèric. Llegim amb atenció el fragment: "l'arquitectura ha de ser fruit de la necessitat, l'arquitectura és al servei d'una demanda, no al revés; l'arquitectura ha de ser una expressió de les nostres idees de planificació, això és especialment important per l'Europa de després de la Primera Guerra Mundial i per un Johannesburg que havia crescut molt, però que no havia tingut mai planificat el creixement; l'arquitectura moderna s'emmarca dins una planificació territorial i urbana. L'arquitectura ha de ser, així mateix, una expressió de la nostra conveniència, aquí hi entra la voluntat individual de l'home per fer coses, una voluntat circumscrita dins una planificació general. L'arquitectura ha de ser l'expressió de les nostres necessitats estètiques", acaba escrivint Martienssen. Què són les necessitats estètiques d'un home a cavall entre el primer i el segon terç del segle xx? Martienssen respondrà a aquesta pregunta amb relació a l'arquitectura uns anys més tard, en la seva tesi de màster —publicada sencera a

la mateixa revista—, *Constructivism and Architecture*, on va desgranant les obres constructivistes i on va trobant valors estètics.

III. Un exemple dels valors estètics que pot tenir una obra moderna o, el que és el mateix per Martienssen, constructivista, el trobem en la descripció de l'entrada a la *cit  de refuge* de Le Corbusier. La descripció mostra l'edifici com el percebria qualssevol visitant: primer el que veu quan arriba al barri, després com veu l'edifici en l'entorn, com és l'entrada, etc. La descripció de l'arquitectura és una descripció feta des de qui la mira, una descripció que posa al centre del problema la percepció de l'home i no pas qüestions tècniques o purament formals.

**"Martienssen parla de com l'arquitectura afecta l'espectador, [...] no de coses abstractes"**

Martienssen comença: "l'entorn  s t pic dels suburbis parisencs, vagament hostil, poc prometedor i amb uns carrers plens de fang". A continuació, es recrea amb les característiques brutes i fosques dels suburbis parisencs i, després d'un punt i a part: "L'edifici està format per formes clares i simples". Aquesta dualitat entre entorn caòtic i arquitectura clara queda plasmada clarament en una imatge que es conserva als *Martienssen archives*: l'est tica de la modernitat és aquesta claredat geomètrica que es contraposa al caos existent; davant la brutícia i la poca claredat formal, les formes "clares i simples", unes formes que es defineixen com l'ant nim de les formes existents al lloc. L'edifici tindrà, per tant, unes formes no hostils, sinó acollidores, i serà prometedor d'higiene i no del fang dels carrers parisencs que l'hi porten. L'edifici no només actuar  com a ant nim, sinó que serà redemptor: dins el 13 *arrondissement* de Paris, brut i mancat d'ordre, "la Cité de Refuge serà el punt focal"; quan l'espectador vegi l'edifici, l'entorn ja res no serà igual. Un cop descrita la primera impressió de l'edifici sobre l'entorn toca que l'espectador s'hi atansi.



El complex mecanisme d'entrada és important: "L'aproximació —el lligam entre el carrer inhòspit i l'última protecció— s'aconsegueix amb una gran complexitat, amb una combinació de judici i sensibilitat que troba una satisfacció lliure més enllà d'allò pràctic". La combinació d'elements que formen l'entrada és un plaer estètic o, dit d'una altra manera, una "satisfacció lliure més enllà d'allò pràctic". Si el prisma general funcionava com a redemptor del barri, el mecanisme d'entrada serà l'exemple que es pot actuar en la petita escala amb l'estètica moderna, amb una estètica geomètrica. "Cada forma és fonamental: el cilindre, el cub, la superfície plana; separades, oposades, però vibrants en una unitat lliurement articulada". L'articulació entre les diverses formes geomètriques és la que dona l'estètica de la modernitat a aquest exemple; l'espectador ha arribat a lloc, ha pogut veure l'entorn caòtic, ha vist el gran prisma redemptor i, finalment, ha vist com s'hauria pogut construir el mateix barri de forma geomètrica, clara, neta, moderna.

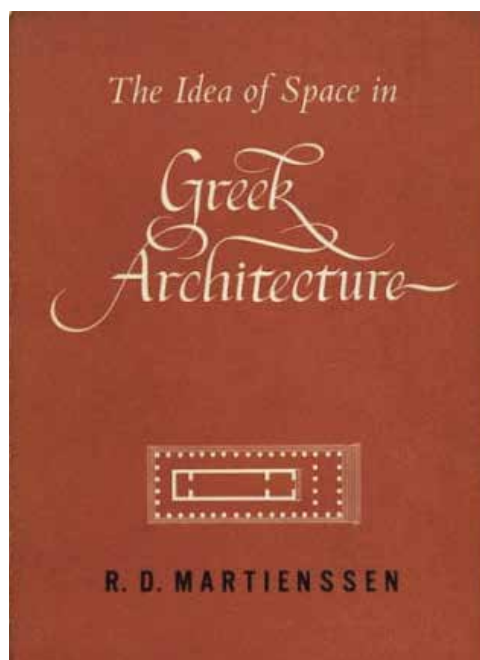
Martienssen parla de com l'arquitectura afecta l'espectador, com les formes estan disposades amb relació a la persona que ha de visitar allò, no parla de coses abstractes que són certes depenent del punt de vista des que es mirin.

iv. La definició d'arquitectura moderna, així entesa, fa que el nostre judici sobre la construcció actual canviï. Si estem d'acord que fer arquitectura moderna equival a fer una arquitectura que sigui el resultat de la necessitat, una arquitectura d'acord amb la planificació urbanística i amb una estètica moderna, hem de revisar què s'ha estat fent els darrers anys en el camp de l'arquitectura. Cal saber, és clar, què és necessitat, què és planificació territorial i urbana i què és l'estètica moderna. Això darrer ja ho he intentat aclarir amb un exemple al darrer punt, però és el més difícil d'acotar. Els dos primers punts permeten explicar com en els darrers anys, en aquest país, no s'ha construït pràcticament arquitectura moderna: l'aeroport de Castelló no és arquitectura moderna perquè no és fruit d'una necessitat i no escau a cap planificació territorial ni urbana. Potser

algú em discutirà que té estètica moderna, és clar, però ja no cal, perquè no entra dins la definició d'arquitectura moderna. La Ciutat de les Arts i les Ciències de València no pot ser tampoc considerada arquitectura moderna perquè no situa l'espectador dins el recinte, els edificis estan pensats per ser vistos des del cel, per la televisió o, fins i tot, per impressionar en maqueta, però les megaestructures no tenen en compte l'espectador, no situen l'home al centre del problema arquitectònic; idees de planificació i utilitàries al marge. Més exemples? Els que vulgueu, però no acabariem mai. Feu vosaltres la llista, us divertireu i potser, quan algun professor us torni a parlar d'arquitectura moderna, li podeu dir que ell no en parli, que no en fa.

Hi ha arquitectura moderna als nostres dies? I tant, al Parlament d'Escòcia, a la Biblioteca de Lesseps, als apartaments davant l'escola del Vallès, etc. La llista és llarga, completeu-la vosaltres mateixos.

Acotar l'arquitectura moderna en aquests termes permet fer-ne quelcom operatiu, permet saber de què estem parlant, però, sobretot, permet saber què estan fent o, fins i tot, què estem fent. ●



# GIANCARLO DE CARLO

(1919-2005)

Extraído de la intervención de Giancarlo De Carlo en el congreso CIAM celebrado en Otterlo (Holanda), en septiembre de 1959 (publicado en De Carlo, G. (1965), *Questioni di architettura e urbanistica*, Urbino: Argalia, págs. 68-74).

Traducción: **Elisa Molinu y Ricard Gratacòs**.  
Selección y revisión: **Ángel Martín Ramos**

## *Los contenidos de la arquitectura moderna*

Ya que el objetivo final de nuestro encuentro es decidir si es oportuno continuar la acción desarrollada en el pasado por los CIAM y en qué modo es posible hacerlo, es necesario examinar qué valor instrumental real tuvieron los CIAM en la cultura arquitectónica, qué causas determinaron su agotamiento y a qué temas de su actividad sería posible referirse en la actualidad si se quisiera proseguir —aunque con métodos completamente diferentes— la acción que ellos desarrollaron durante su existencia.

### **Objetivismo e intuición subjetiva**

Para comenzar la discusión sobre los tres temas citados, intentaré poner en evidencia —con la mayor brevedad posible— algunos entre los aspectos que considero esenciales. No pretendo con esto abarcar la cuestión en su totalidad, sólo me gustaría provocar un debate que permita llegar a explicaciones de fondo.

Creo que, en el Movimiento Moderno arquitectónico, se pueden reconocer desde el principio dos actitudes fundamentales que contrastan en el contenido, pero que coexistieron tan estrechamente que resulta posible identificarlas dentro de las diferentes posiciones y hasta en los personajes mismos que dirigieron estas tendencias.

La primera podría definirse como una actitud de objetividad histórica radical, basada en la toma de conciencia de la nueva realidad económica y social del mundo contemporáneo, y en el convencimiento de tener que renovar la arquitectura —no sólo el producto de la arquitectura, sino la esencia misma de esta— para permitirle participar “desde el interior” y en sentido progresivo en las transformaciones que la nueva realidad impone. La segunda actitud, aún siendo impulsada por un ímpetu igualmente radical, asume pronto una postura subjetiva y ahistórica con el rechazo de una participación directa sobre la realidad y la propuesta de alternativas absolutas, caracterizadas por una profunda voluntad de no contaminarse con la propia realidad.

***“En el Movimiento Moderno arquitectónico se pueden reconocer desde el principio dos actitudes fundamentales”***

Los ingredientes ideológicos y propagandísticos de ambas posturas fueron los mismos durante mucho tiempo (y eso es lo que ha hecho difícil distinguirlas): la llegada de la máquina, la producción en masa, los vastos fenómenos de urbanización, los nuevos materiales, etc. Sin

embargo, las dos actitudes se manifiestan con claridad al comparar los modos de traducir la ideología en acción. De un lado, las transformaciones del mundo contemporáneo son asumidas íntegramente y se propone la identificación consciente de un método que renueve radicalmente la arquitectura y su relación con la sociedad, después de haber llevado hasta el extremo la destrucción de las concepciones arquitectónicas premodernas. Del otro, las transformaciones son aceptadas en cuanto puedan proporcionar materia de renovación poética a una arquitectura que en su esencia se mantiene siempre igual a sí misma: en lo demás son simplemente apartadas, buscando refugio en una posición de autonomía que no se diferencia en el fondo del concepto romántico de *l'art pour l'art*.

Algunas de las involuciones actuales se deben al agotamiento o a la radicalización abstracta de la primera de las dos actitudes, pero otras muchas son consecuencia del éxito de la segunda que, siendo menos subversiva y convencionalmente proclive a la conciliación, ha encontrado la vía más fácil de diluirse y difundirse.

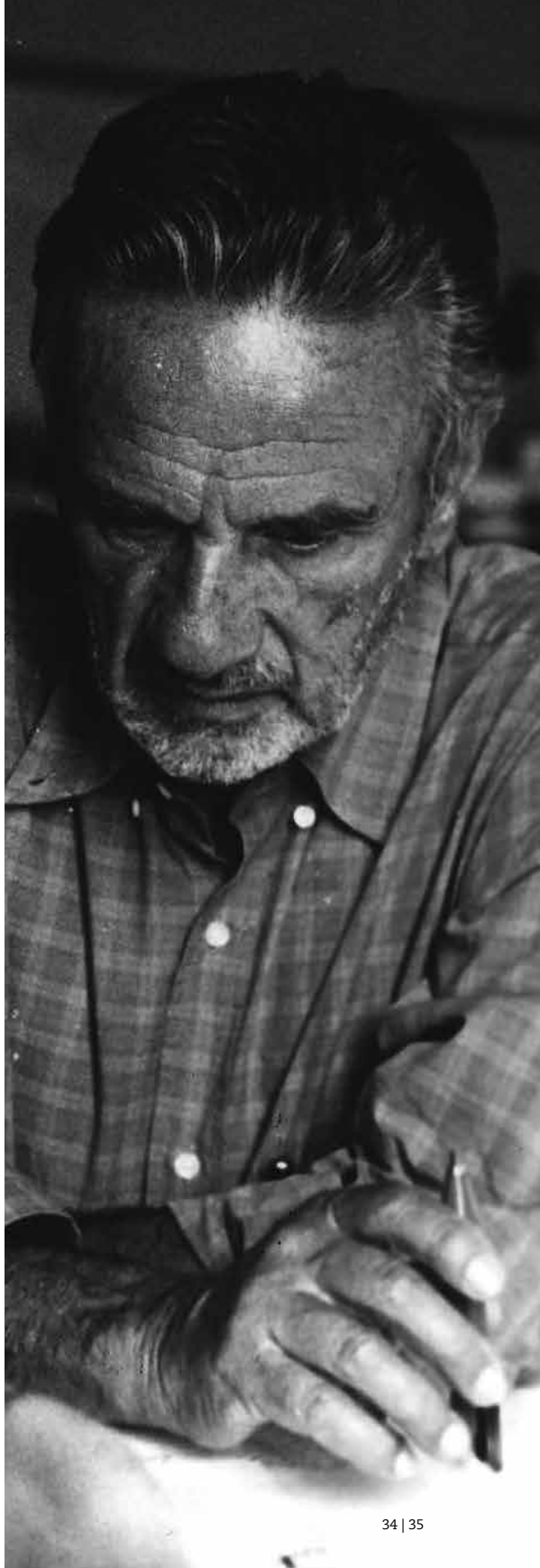
#### **Compromiso cívico y gusto, planificación y utopía de la forma**

Antes de identificar los aspectos de estas involuciones, conviene precisar mejor el carácter que asumieron las dos actitudes mencionadas anteriormente en el proceso de formación del movimiento arquitectónico.

Para marcar un recorrido de desarrollo en la investigación de la objetivación de la materia arquitectónica se puede establecer una relación que conecta el *Arts and Crafts*, la Escuela de Chicago (Frank Lloyd Wright, Louis Sullivan), el protorracionalismo centroeuropeo (Hendrik Petrus Berlage, Peter Behrens), Adolf Loos, el racionalismo alemán de la primera posguerra.

Lo mismo se puede hacer para la actitud opuesta que relaciona el *Art Nouveau*, la Secesión Vienesa y todas las corrientes de la vanguardia europea de los años 1920: el futurismo, el expresionismo, el neoplasticismo, etc., y el purismo de Le Corbusier.

Indudablemente se trata de una clasificación esquemática y, ciertamente, expuesta a refuta-



ciones enérgicas, sin embargo —a pesar de sus limitaciones— puede ofrecer una aclaración a la cuestión que aquí nos interesa. La diferencia principal que se puede observar en esta comparación consiste en el hecho de que mientras todos los movimientos citados en la primera relación exigen a la arquitectura una renovación estructural que la diferencie profundamente de las concepciones arquitectónicas premodernas y de las artes figurativas, los movimientos de la segunda relación orientan su intervención hacia una liberación de las superestructuras (los atributos simbólicos y las mezcolanzas estilísticas que habían reducido la arquitectura a la condición de ornamento social) y se centran únicamente en la misma autonomía de expresión que también las artes figurativas —en movimientos paralelos a los arquitectónicos— estaban buscando.

Dicho de otro modo, para los primeros la renovación parte de la necesidad de elaborar herramientas de método adecuadas para poder afrontar los problemas completamente nuevos de la sociedad moderna: el lenguaje deriva del uso del método mismo y es tanto más expresivo cuanto más objetivos sean los modos de investigación y los tipos de intervención. De ello deriva el riesgo de desviar la arquitectura hacia planos diferentes de los del arte —de llevarla a dejar de ser arte, al menos en el sentido en el que siguen siéndolo la pintura y la escultura— pero este riesgo se contempla desde el principio dado que la finalidad es elevar la totalidad de la producción arquitectónica hasta un nivel cualitativo coherente, desde el objeto de uso hasta el urbanismo. La validez de los resultados se mide por el grado de cumplimiento de su compromiso cívico; sólo cuando la intensidad de la aportación civil va más allá de la exactitud objetiva y se transforma en expresión sintética de una experiencia de la realidad, entonces se puede juzgar como valor artístico; nos remitimos, sin embargo, con esto a una concepción del arte arquitectónico completamente diferente a la consumida en épocas precedentes.

Para los segundos, en cambio, la calidad expresiva del lenguaje nace programáticamente

de una presunta intuición subjetiva de las situaciones y contiene en sí misma todas las facultades resolutorias. La validez de los resultados se mide únicamente por su intensidad expresiva, pero puesto que la expresión debe referirse a una finalidad estética prefigurada sin relación objetiva con la realidad, el único criterio de juicio viene a ser el “gusto” con todas las limitaciones y los riesgos que esto conlleva. El gusto implica, de hecho, renunciaciones y censura de todos los impulsos que no se concilian con el principio de estilización y, por ello, en lugar de favorecer el estudio de la materia a la cual se aplica, obliga a no ir más allá de sus apariencias más evidentes y muy a menudo de sus elementos accesorios y exteriores.

El predominio del gusto contrapone las escuelas y las personalidades que he mencionado en la segunda relación (desde el *Art Nouveau* al purismo arquitectónico) y es precisamente este vínculo el que les ha impedido superar la limitación de un extremo refinamiento formal. La esencia de los problemas que tuvieron que afrontar no fue explorada en su realidad dialéctica por lo que, a excepción del enriquecimiento del lenguaje, no derivó ninguna renovación de fondo de su contribución. Los problemas de la producción de objetos de uso cotidiano, incluso cuando la máquina ha sido utilizada como instrumento expresivo directo, han sido resueltos de la misma manera que antes de la llegada de la máquina, es decir, centrándose exclusivamente en la virtud autónoma generadora de un buen diseño. Los problemas de la arquitectura, aunque se adoptaron nuevos materiales o nuevos sistemas tecnológicos, y aunque se inventaron nuevos sistemas compositivos, se solucionaron según las limitaciones de cada episodio y no en el espacio más amplio de sus relaciones.

El urbanismo, por último, no ha sido movido de la concepción renacentista de prolongación épica de la arquitectura, de excepcional ocasión para extender el episodio arquitectónico a una escala mayor: el enorme y contradictorio desarrollo de la ciudad contemporánea, la eficiencia completamente nueva de los medios ofrecidos

por el progreso y la técnica se utilizaron sólo dentro de los límites en que podían ofrecer carga emocional a propuestas de intervención concebidas para la dimensión absoluta de la utopía.

Muy diferentes fueron, en cambio, las novedades aportadas por la contribución de las escuelas y de las personalidades que he enumerado al establecer la primera relación: desde el *Arts and Crafts* hasta el racionalismo alemán de la primera posguerra. Su producción se caracterizó —a veces incluso en el peor de los sentidos— por la ausencia de “gusto”, ya que su objetivo no era formar un estilo sino establecer

**“El urbanismo asume el sentido que le es propio en la cultura contemporánea; y se comienza de nuevo desde la definición original del espacio.”**

una hipótesis de verdad para la condición histórica en la cual actuaban: la mayor cantidad de riesgos que esta vía comportaba era expiada por el compromiso de impulsar la acción en profundidad para restablecer los términos de una relación objetiva con la realidad. Para alcanzar este compromiso era necesario revisar y someter a crítica toda la materia arquitectónica y la esencia misma de la arquitectura, liberadas de los mitos de una autenticidad estética a priori a través del control de su autenticidad social.

De esta operación crítica llevada a cabo con rigurosa coherencia nace lo verdaderamente nuevo de la arquitectura moderna, y la articulación fundamental de la novedad se establece en la definición de una vigorosa relación dialéctica entre hombre y sociedad. Caen las viejas diferenciaciones entre artes mayores y menores y las jerarquías académicas de sujeto: todos los sujetos son en principio homologados para ser valorados en cada circunstancia según el peso que ejercen en la permanente relación entre la actividad arquitectónica y la vida asociada. En la producción de objetos cotidianos se supera la limitación del “diseño bello” que identifica el objeto con la obra de arte plástica y entran en juego otros factores que imponen mayor rigor

de método y por eso garantizan la posibilidad de resultados permanentes y concretos: la definición específica y precisa del uso, los conceptos de productividad y de economía de los materiales.

En el campo de la construcción arquitectónica, se superan las tradicionales categorías de masa y de superficie, de relación entre llenos y vacíos, de ritmo, de peso y de valor plástico —que en la precedente concepción naturalística habían tenido el cometido de representar símbolos— y se comienza de nuevo de la definición original del espacio.

Todos los significados se deducen de la vida que tiene lugar en el interior del propio espacio y que en su desarrollo lo determina; la materialización se produce aún por volúmenes y superficies y todavía se califica en los elementos compositivos y constructivos, los cuales, sin embargo, contribuyen pero no vinculan, expresan pero no “representan” nada más allá de lo que objetivamente son. La dimensión metafísica queda reemplazada por la escala humana (como única referencia posible en una evaluación del espacio), al vicio de la decoración le sustituye la integridad del rigor tecnológico.

El urbanismo, por último, asume el sentido que le es propio en la cultura contemporánea. Ya no se trata de la prolongación excepcional de un episodio arquitectónico, sino del lugar en el cual todos los episodios se integran. En la ciudad contemporánea, que puede surgir de repente o de la nada, y que en cualquier caso crece a una velocidad vertiginosa, los problemas se plantean una vez más en términos de organización del espacio: los elementos que la definen derivan siempre de la vida que se desarrolla en su interior, pero se trata en este caso de la vida de una colectividad y, por extensión, de toda la sociedad humana. Así, la construcción consciente de un método objetivo de conocimiento de la realidad se plasma —en el momento de la toma de decisiones— en el concepto de planificación, donde todo el arco de la producción arquitectónica, desde el objeto de uso cotidiano hasta el urbanismo, encuentra su más coherente y fecundo destino.🍷

# Las líneas esféricas

Alvaro Valcarce

"El modelo de la razón misma es la orientación en el espacio". (Peter Sloterdijk parafraseando a Kant<sup>1</sup>)

*No existe ninguna línea recta en la naturaleza. La línea recta es una abstracción del hombre, un producto de su sistema de representación del mundo, que bebe de las aguas del pensamiento griego y de la geometría euclidiana. En ella, la recta se define como la sucesión infinita de puntos en una sola dimensión o dirección y, por lo tanto, no tiene principio ni fin. La única recta que el hombre conoce de la naturaleza es, paradójicamente, el horizonte.*

La relación del hombre con el territorio ha sido siempre conflictiva, difícil, incluso dramática. En tiempos prehistóricos, el hombre vivía al amparo de ciertos elementos naturales que le proferían cobijo frente a las inclemencias del tiempo. Poco a poco y haciendo uso de la razón, fue configurando sistemas lógicos que le permitieron crear estructuras para guarecerse. Así fue cómo surgió la primera arquitectura: en una lucha contra la naturaleza por el dominio, la independencia y, sobre todo, la seguridad del hombre. Nada de ello le habría sido posible sin su capacidad de abstracción, que le permitió abstraer los elementos comunes a diferentes experiencias, para posteriormente relacionarlos de forma lógica y poder así crear leyes o modelos que explicaran y predijeran los acontecimientos que se sucedían a su alrededor.

Con todo, subyace, en la relación del hombre con la naturaleza, un problema evidente: la diferencia de escala. Ya los antiguos se dieron cuenta de que la única forma de relacionarse con una entidad superior, ya fuera esta la totalidad del mundo físico o incluso la divinidad, era mediante la abstracción de unas formas puras que conectaran con la esencia primigenia, entiéndase lenguaje original, de una realidad para ellos tan inabarcable como inaprehensible. Fruto de esta lógica son la mayoría de templos o lugares sagrados que conocemos, desde los monolitos de Stonehenge hasta el Partenón de Atenas, entre otros muchos ejemplos. Todos

comparten ese formalismo abstracto que los segrega en cierto sentido de lo natural y los aproxima a la esencia o forma de lo real, algo que nos recuerda ineludiblemente a la teoría platónica de las ideas.

La arquitectura constituye, por lo tanto, el medio cultural a través del cual el hombre se comunica con su entorno, ya sea con fines religiosos o de otro género. La arquitectura refleja, de este modo, los valores y el espíritu de una época; pero, como veremos a continuación, el hombre evoluciona, y con él, su cultura, sus aspiraciones, sus miedos y su forma de relacionarse con el mundo. La arquitectura puede y debe dar respuesta a estos cambios, en tanto que instrumento de relación con el espacio, pero antes debe comprender la situación del hombre en el mundo para poder darle un lugar donde habitar en paz.

Los hombres, nos recuerda Sloterdijk, vivimos en espacios, en esferas, en atmósferas de coexistencia, "ya sean relaciones intrauterinas, historias amorosas o nuestra inserción en las comunidades y sistemas políticos —locales y globales— que forman nuestros modernos e hipercomplejos modos de estar en el mundo"<sup>2</sup>. Desde las microesferas íntimas (relaciones de tipo intrauterinas) a las macroesferas (estructuras políticas del tipo estado o nación), el hombre ha "intentado reconstruir la comodidad biológica y utópica de la caverna original de sus microesferas íntimas mediante la ciencia, la ideología y la religión". Como consecuencia, ha creado un espacio de intersección y superposición de esferas cada vez mayores donde poder sentirse protegido sin éxito. Nuestro afán de conocimiento, nuestra curiosidad intrépida, constituyen una pulsión expansiva que nos impele a desafiar los límites de la mismísima esfera metafísica en la que nos cobijamos hasta hacerla estallar. "Cuando esto sucede, se produce una crisis, una catástrofe, y los seres humanos deben aprender a arreglárselas para existir en la intemperie, expuestos al aliento



frío del afuera”<sup>3</sup>. Es, sin embargo, en estos momentos, cuando el hombre hace valer su ingenio más feroz, su razón más descarnada, para volver a orientarse en el espacio vacío en el que se ve inmerso.

Sloterdijk denomina a este proceso *globalización expansiva* e identifica, hasta el momento, tres fases o estadios. La primera, la de *globalización morfológica*, por la que el hombre escapa de su primera esfera protectora: el sistema de inmunidad cósmica que nos confería el orden de la ontología clásica, bien como cosmología bien como teología, mediante una teoría de lo real y absoluto con forma de esfera perfecta. La segunda, la *marítimo-terrestre*, en la que España ocupó un lugar relevante, como protagonista de la circunnavegación del globo que acabó para siempre con la imagen de una tierra plana protegida por una bóveda celestial. El hombre perdió así su centro de referencia, ya no habitaba el centro de una esfera, sino que se encontraba afuera, sobre su desoladora superficie desprotegida. A este descubrimiento le siguieron 500 años de dominación unilateral, hasta llegar a un punto de saturación moral, técnica y sistémica<sup>1</sup>. Al

final de este periodo de la historia, es cuando se produce lo que podríamos denominar la fase de *mundialización o globalización electrónica*. El hombre crea un nuevo espacio de intercambio en el que lo que se intercambia es virtual: el mundo del capital. Las distancias desaparecen y todo se vuelve una malla isótropa de nodos y flujos para el intercambio de mercancías. El espacio se llena así de emisiones electromagnéticas, y crea una maraña invisible de líneas de información que envuelven la atmósfera terrestre con un equívoco manto de seguridad electrónica.

¿Cómo habitar en este espacio homogeneizado, desjerarquizado y descentralizado, carente de un interior y un exterior, sin fronteras ni referencias? ¿Cómo articular un espacio que devuelva el centro perdido, ese punto vital sobre el que gravite la vida de sus habitantes? ¿Puede la arquitectura devolver el origen a los hombres, dotarlos de una referencia estática en medio del caos de coordenadas e información que se ha vuelto nuestro planeta? ¿Puede satisfacer al mismo tiempo las nuevas aspiraciones expansivas del hombre, su afán de proyección, de desafío, de superación?





En definitiva, ¿puede la arquitectura orientarnos en el espacio frío?

A principios del s.xx, se produjo un giro en la concepción artística del espacio. Las vanguardias europeas introdujeron una visión esencialista y universal de la realidad, “que proponía despojar al arte de todo elemento accesorio en un intento de llegar a la esencia a través de un lenguaje plástico objetivo y, por lo tanto, universal”<sup>4</sup>. A través de un proceso de abstracción progresiva se eliminaría todo lo superfluo hasta que prevaleciese sólo lo elemental, la esencia, y las formas se irían reduciendo a componentes fundamentales: punto, línea y plano. Hasta aquí, lo que se enseña en los libros de historia del arte. Pero, ¿es realmente comparable el trabajo de un pintor sobre una tela con el de un arquitecto sobre la materia? ¿Tienen ambos los mismos objetos, sujetos y aspiraciones? En mi opinión, no.

Para llegar a entender obras características del momento de esplendor de la arquitectura moderna, justo en el período de cambio de la segunda fase de globalización (*marítimo-terrestre*) a la tercera (*electrónica*), uno no puede circunscribirse únicamente a las teorías artísticas del momento. La arquitectura, a diferencia de otras disciplinas artísticas, nos relaciona con el entorno y expresa nuestra voluntad para con él. La voluntad de las casas de Wright, de Mies

o de Neutra, por tomar las referencias más claras es, por un lado, la creación de un centro, de un hogar, sobre el que gravite el espacio; y por otro, la inmediata proyección de ese espacio hacia el exterior, en todas direcciones. El centro se define como resultado de la intersección de ejes constructivos, de líneas de fuerza que determinan y relacionan el espacio por ellas encerrado con el espacio hacia el que se proyectan. Se constituye así una nueva forma de proyectar en la que el perímetro se diluye y se desvanece, para dejar lugar a los ejes visibles de la estructura, que articulan y orientan el origen de un espacio cartesiano tridimensional: nuestro espacio vital. La arquitectura muestra, de este modo, la paradoja del hombre moderno: ansioso por encontrar un origen al que aferrarse e impelido, al mismo tiempo, a propagarse por un espacio en el que han desaparecido las fronteras.

En este difuso momento, inmersos de lleno en la fase de *mundialización* o *globalización electrónica* y experimentando ya la llamada segunda revolución digital, se aprecia, dentro del caos actual de producción y difusión arquitectónicas, una preocupante dicotomía. Por un lado, edificios que, por su descomunal tamaño y presencia —que no prestancia— pretenden erigirse en nodos, en puntos capitales de una red invisible de flujos. Por otro, edificios que







se autodenominan fluidos y que enfatizan esa total ausencia de centralidad o gravedad, esa identificación con lo esencial de un flujo: el movimiento perpetuo. Son los famosos edificios puente, viga, pasarela, gusano... y otras formas de difícil definición.

Sin embargo, a pesar de todo, encontramos todavía algunos proyectos que recuperan esa voluntad de los modernos por configurar espacios de centralidad, sin renunciar a la proyección intelectual, cultural y espiritual del hombre. Son proyectos más depurados, menos teóricos y más arraigados. Buscan una conexión con su entorno más ancestral y tosca, pero más directa. La arquitectura ya no se posa sobre el terreno, como hacían los griegos; ahora se inserta en él, se arraiga, se entrelaza, y al mismo tiempo se eleva, vuela y resplandece sobre el horizonte con osadía y temeridad.

Existe un caso particular, una obra especial, que ejemplariza a la perfección lo que estamos aquí comentando. Se trata de la casa Algarrobos de José María Sáez y Daniel Moreno, una casa situada en las alturas, sobre el valle de Quito (Ecuador), en el extremo opuesto al volcán activo de Pichincha.

“Más que un objeto, se genera un sistema definido por un número limitado de elementos y un conjunto de reglas de relación entre ellos. Depurando los elementos por simplificación y sistematización y, simultáneamente, enriqueciendo su capacidad de generar relaciones, se busca una arquitectura universal que humanice e intensifique nuestra relación con la realidad de partida”.

Ocho piezas metálicas iguales de 18 por 1,25 metros se anclan en el terreno y se proyectan hacia el vacío del valle. El espacio de la vivienda queda por ellas confinado, pero, al mismo tiempo, liberado, al proyectarse hacia el paisaje. Son vigas abstractas que al orientarse en tres direcciones ortogonales no solo buscan su relación con el entorno, sino que determinan un nuevo espacio —vectorial— de relación. La vivienda se convierte en elemento de protección y liberación, y representa con ello la nueva realidad del hombre y lo dota de un sistema de referencia con el que afrontarla.

“Esta estructura cumple una intermediación necesaria entre la escala del paisaje y la de la persona”, las horizontales enmarcan las vistas y acompañan el recorrido de sus habitantes por el paisaje, las verticales marcan la posición de la casa en el horizonte y le confieren una dimensión de verticalidad espiritual.

“Sostenido en la estructura metálica, otro subsistema de madera completa la definición de los espacios, y diluye por repetición y simplificación su condición de cerramiento. Superficies de cristal protegen la madera y completan el cierre de los espacios. Los cristales, en muchos casos móviles, establecen una relación reforzadora del entorno, ya sea por transparencia o por reflejo. La utilización de láminas de agua sobre techos metálicos insiste en la estrategia de reflejar el entorno, y diluye en parte la presencia de la arquitectura.

»La relación del usuario con el sitio es el elemento generador del proyecto, se busca cómo intensificar su relación con la realidad (lugar, material, actividad) a partir de un sistema formal y constructivo básico que hace inteligible también el origen mental de nuestras decisiones<sup>5</sup>.”

Y, sin embargo, nos seguimos preguntando si esto es suficiente. Si la orientación en el espacio es premisa suficiente para la realización del hombre. Si con el origen ya se da todo, como decían los griegos, o si el hombre tiene una responsabilidad ulterior. Estamos tan perdidos y defraudados por el estallido de la

gran esfera metafísica, que requerimos un nuevo centro más íntimo y cercano: el hogar. No obstante, corremos el riesgo de quedarnos solos en nuestro espacio de abstracción. Es, por ello, preciso que esas líneas tan rectas acaben por curvarse, como el horizonte, para cerrar círculos, esferas, espacios de coexistencia donde el hombre pueda habitar en conexión no solo con la naturaleza, sino también con sus semejantes.

¿Podemos pedirle a la arquitectura algo más que un origen y una proyección? Yo creo que sí.

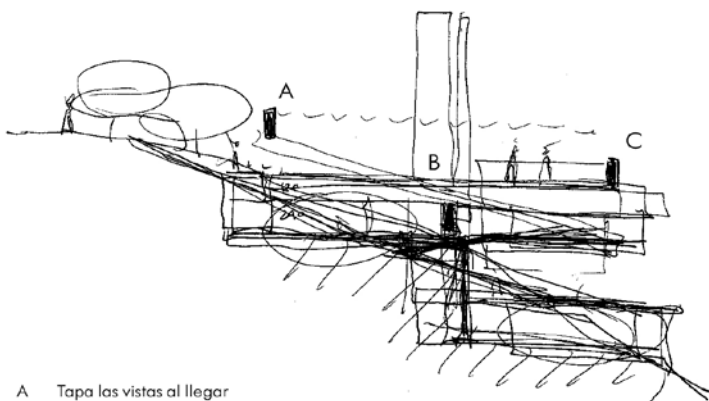
<sup>1</sup> ver *En el mundo interior del capital*, de Peter Sloterdijk

<sup>2</sup> ver Peter Sloterdijk: *esferas, flujos, sistemas metafísicos de in-munidad y complejidad extrahumana*, de Adolfo Vásquez Rocca (Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas 17 (2008.1) Universidad Complutense

<sup>3</sup> ver *Esferas*, de Peter Sloterdijk

<sup>4</sup> ver <http://es.wikipedia.org/wiki/Neoplasticismo>

<sup>5</sup> de los arquitectos autores José María Sáez y Daniel Moreno



- A Tapa las vistas al llegar
- B Marca el dentro del afuera
- C Marca el fin de la vivienda y el inicio del valle



## El passejant del disseny<sup>1</sup> Guim Espelt Estopà

No vi el viento  
vi moverse  
las nubes

No vi el tiempo  
vi caerse  
las hojas.

Eduardo Chillida<sup>2</sup>

“Veiem allò que busquem, allò que els hàbits o tradicions ens han ensenyat a veure. La idea que ho veiem tot en mirar una escena és falsa. [...] Veiem el que ens interessa”, apunta George Nelson<sup>3</sup>. Al seu llibre *How To See* mostra un panorama de situacions en què el punt de vista —no solament òptic— juga un paper fonamental a l'hora d'analitzar objectes o entorns. Segons ell, “la majoria de gent moderna té una visió discapacitada, en part pel que s'anomena procés educatiu, però també per la sobrecàrrega d'estímul visual presents a l'entorn urbà”<sup>4</sup>.

Els objectes ben dissenyats són aquells invisibles, que compleixen la seva funció sense que l'usuari els noti, i alhora no criden l'atenció a l'entorn on estan ubicats. És aquí on, per tal d'identificar-los, hem de deixar de veure i començar a mirar. Com apunta Eulàlia Bosch a *El plaer de mirar*, “veure molt i mirar poc és la manera més segura d'anar recobrint les obres d'art d'un vel espès que les acabarà fent invisibles als nostres propis ulls”<sup>5</sup>. “Mirar és vagar per la peça intentant descobrir els seus itineraris de lectura”<sup>6</sup>.

Al llarg dels anys veiem infinitat d'objectes, ens fixem en una part, n'utilitzem alguns i en posseïm uns pocs: aquells que hem llegit amb la mirada. Però no tothom hi veu igual: “El comprador pren decisions basant-se en si li agrada el disseny o no, ja que poques vegades pot saber com respondrà el producte en arri-

bar a casa. El problema de decidir basant-se en el disseny és que els analfabets visuals no tenen forma de saber si un disseny és bo o no”<sup>7</sup>.

Per aquesta raó és important educar la mirada, perquè vagi més enllà dels impulsos visuals, i pugui arribar a preveure amb immediatesa l'esdevenir dels objectes. “Veure [...] és pensar. I pensar és agrupar ordenadament fragments aleatoris d'experiències privades. Veure-hi no és una singularitat natural, sinó una disciplina. Pot ser apresa”<sup>8</sup>. “Aprendre a mirar vol dir [...] reconèixer el passat per inventar el present, tradició que serà del nostre propi futur”<sup>9</sup>.

A partir de la mirada, doncs, podem qüestionar-nos si una cosa funciona o no, si el seu emplaçament és correcte o si la seva correcta utilització es veu ressentida per la mala combinació dels dos paràmetres anteriors. “Si realment volem apreciar l'entorn físic on passem la majoria del nostre temps, necessitem tenir enteniment sobre el disseny i el seu procés. Dit d'una altra manera, hi ha una relació entre mirada i disseny, així com entre mirada i pensament, o mirada i sentiment”<sup>10</sup>. ●

<sup>1</sup> Paral·lelisme amb “*El passejant de les arts* [plantejat per Eulàlia Bosch, que] a diferència de l'espectador ocasional, connecta amb aquest fil, fi però fort, que porta de la creació a la contemplació i hi fonamenta la seva necessitat d'aliment artístic. El passejant de les arts comença passejant per les sales i acaba passejant per les obres.”

Bosch, Eulàlia. *El plaer de mirar. El museu del visitant*. Barcelona: Actar, 1998, pàg. 103.

<sup>2</sup> Chillida, Eduardo. *Aromas*. Paris: Editions Edouard Weiss, 2000, pàg. 85.

<sup>3</sup> Nelson, George. *How to See. [A Guide to Reading Our Manmade Environment / Visual Adventures in a World God Never Made]*. Boston, Toronto: Little, Brown & Company, 1977, pàg. 24.

<sup>4</sup> Nelson, Op. Cit., pàg. 150.

<sup>5</sup> Bosch, Op. Cit., pàg. 132.

<sup>6</sup> Bosch, Op. Cit., pàg. 190.

<sup>7</sup> Nelson, Op. Cit., pàg. 190.

<sup>8</sup> Nelson, Op. Cit., pàg. 7.

<sup>9</sup> Bosch, Op. Cit., pàg. 64.

<sup>10</sup> Nelson, Op. Cit., pàg. 8.









*Dissenyem  
amb tu.*

**pidemunt**  
Acer - Inox - Alumini - Vidre

*Fabriquem  
per a tu.*



Proteccions solars



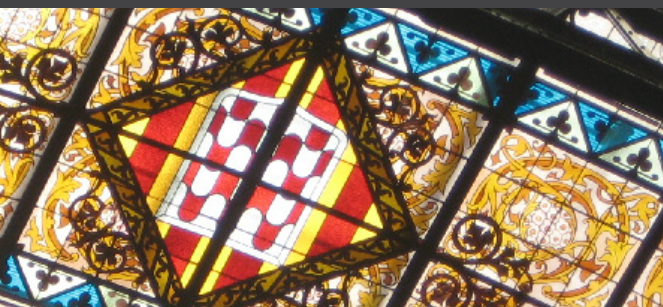
Façanes



Serralleria



Tancaments



Rehabilitació



Mobiliari



Espai públic



Artesania en metall

[www.pidemunt.com](http://www.pidemunt.com)





## COL·LECCIÓ PLÀSTIC

DISEÑO: STARFISH BY EMILIO TUÑÓN; COOL BY RAMÓN ÜBEDA  
& OTTO CANALDA; SIT BY DIEGO FORTUNATO  
FOTOGRAFÍA: JORDI BALCELLS-INTEGRUM

[www.escofet.com](http://www.escofet.com)

**Escofet®**