

Entrevista a Fernando Álvarez

Maqueta y aprendizaje

Desde tu conocimiento en Historia de la Arquitectura del siglo XX, ¿qué maquetas de arquitectura destacarías de forma significativa? ¿Cuál crees, ha sido el papel de la maqueta durante el desarrollo de la arquitectura en el siglo XX?

La primera dificultad para abordar esta cuestión, es que no he trabajado de una manera directa el tema de las maquetas en la modernidad, como por ejemplo si ha hecho el profesor Pedro Azara, que se ha dedicado a las maquetas en la antigüedad. Por tanto, no he tenido la necesidad de ordenar y explicar los objetos para una exposición o un catálogo. Respecto a este material de representación de las arquitecturas del siglo XX tengo la misma relación que con cualquier otra información: dibujos, croquis, perspectivas, cartas. Nunca he prestado más atención a las maquetas que a los dibujos, o las descripciones, o a las cartas que, por ejemplo, Le Corbusier le escribe al constructor de la casa Cook para explicarle cómo quiere que sean los cristales de Saint-Gobain.

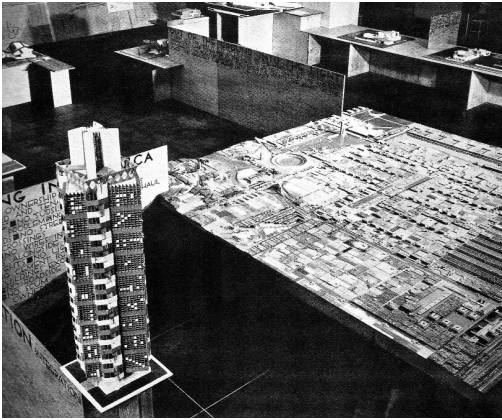
Estas cosas son importantes, saber si había maqueta o no de tal o cual proyecto en el despacho de arquitectos emblemáticos puede ser información fundamental para comprender la relevancia de un proyecto. Por ejemplo, la maqueta de Broadacre City es una maqueta omnipresente a lo largo de toda la vida profesional de Frank Lloyd Wright, desde 1930 en adelante aparece sucesivamente, una enorme maqueta propia del trabajo de Taliesin, siempre en evolución. Siempre me intrigó porque evidentemente Broadacre fue el gran fracaso de Wright, una gran propuesta que intenta captar la benevolencia rooseveltiana para sus intereses, pero que sin embargo se queda en el esbozo de un sueño: después del 1945 la maquinaria de guerra norteamericana se detiene, el capital privado se vuelca sobre el mundo de la

construcción y ya no hay lugar para utopías socializantes. Junto a este proyecto hay una serie de maquetas interesantes como la de la torre Price, o la de St. Mark's Tower, pero siempre muy vinculadas a esa gran maqueta. (imagen 1 y 2)

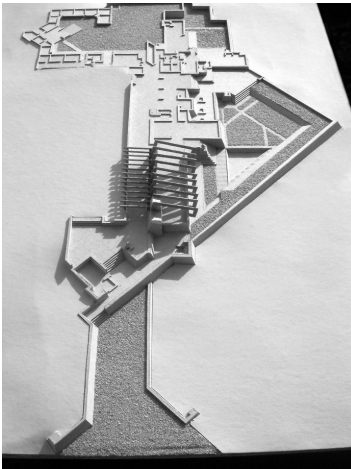
Hablabas al principio de Le Corbusier

Sí. Ronchamp, por ejemplo, es otro caso muy interesante del que hay como mínimo dos maquetas, que ilustran las interacciones entre técnica, forma y contenido. En Ronchamp hay un proceso que se puede seguir en los dibujos, y que llegado un momento tiene su expresión en maqueta. La primera maqueta de Ronchamp que es una maqueta aparentemente pesada, en la que el famoso muro sur aparece perforado casi a cuchilladas, agujereado, esa actitud de perforar con una gubia el muro es algo que representa mucho los procedimientos que Le Corbusier empieza a utilizar a partir de 1945. Un Le Corbusier escultor, que traslada ese método a sus obras de arquitectura. Es importante destacar que aquella maqueta era de yeso, un material bastante inusual en Le Corbusier.

Existe otra maqueta totalmente distinta, pero que también es representativa de lo que hay en Ronchamp. No es una maqueta de yeso – atemporal, como podríamos decir, sino una maqueta de alambre y «papel-avión», creo que así se llamaba, como el que utilizaban los aeromodelistas durante la posguerra. Esta segunda maqueta corresponde al proyecto definitivo y no tiene el detalle de los huecos, pero sí tiene esta otra técnica que destaca el valor de lo estructural. Creo que es una maqueta que seguramente le debe haber gustado mucho a Bruno Zevi, cuando en los años setenta hablaba justamente de los *plastici critici*, las maquetas que servían para estudiar conceptualmente las líneas de fuerza de los proyectos. Esta maqueta sigue las líneas de



1



2

fuerza de Ronchamp, aunque no las reales, las de las cargas - como sabéis Ronchamp tiene una estructura oculta- y desde luego existe un vínculo con todo ese tiempo de la posguerra y me parece significativa. (imagen 3 e imagen 4)

¿Mies van der Rohe?

No me parece especialmente interesante, ahora mismo ninguna maqueta de Mies, pienso en la Casa Resor, por ejemplo, de la que hay dos o tres maquetas, pero como forma de representación son mucho más interesantes las perspectivas de Mies que las maquetas, aunque desde luego, son parte de un proceso de investigación de las casas patio; como lo son las fotografías de la docencia de Mies en Chicago, forman parte de su método de trabajo. Pero no hay demasiada diferencia conceptual con lo que uno ya puede entender en una planta de Mies. (imagen 5 y 6)

¿Qué opinión te merecen las maquetas de sus rascacielos?

Recuerdo la de perímetro ameboidal. Parece ser de cristal, o de plexiglás, es una maqueta muy sugerente pero que no tiene luego mayor repercusión. También está la maqueta de la casa de campo de hormigón, que es una maqueta de yeso, pero no hay maqueta de la casa de campo de ladrillo, ni del monumento a Kart Liebechnicht y Rosa Luxemburgo, proyectos de mayor significación.

En un plano intermedio entre las maquetas de los maestros y las maquetas que nosotros hacemos, o las maquetas en general, creo que se pueden establecer dos ámbitos. Uno es más anglosajón y tiene que ver con la propia palabra modelo, *model*. El modelo puede ser económico, político, de desarrollo, es la prefiguración de algo que puede ocurrir, que transmite hacia afuera una idea de escala y anticipa la realidad. Por otro lado, están las maquetas-boceto, relacionadas con el concepto de rastro, *Maquette* en francés, aunque es una palabra de origen italiana: *machia*, mancha, o esbozo, croquis, rastro; que permite una apropiación más artística a la maqueta, que tiene el carácter de idea, un concepto más abierto que transmite sugerencias de soluciones delante de un programa. Hay por tanto dos conceptos que están en casi todos los proyectos.

En las maquetas de los constructivistas, durante la enseñanza de las escuelas de arte que se forman después de la Revolución, algunos ejemplos se acercan a los modelos y

otros a las maquetas. Algunos quieren ser objetos totalmente construibles y otros se quedan en una sugerencia, en la expresión de un proceso, dejando que haya una interpretación por parte de quien la observa. O aquellas maquetas que el propio Picasso hacía durante el proceso del cubismo, que constantemente elaboraba para volver a dibujar y refundir en nuevas representaciones; eso es más una maqueta que un modelo, un objeto que está en continuo cambio.

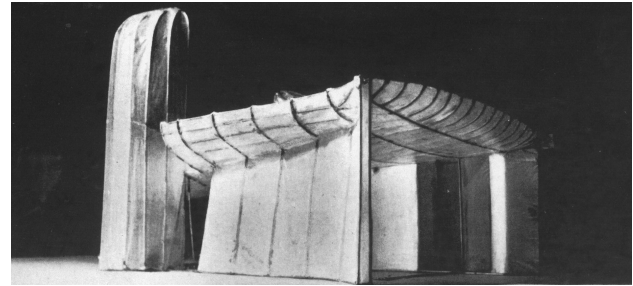
No creo que este tipo de maquetas sea la representación de un mundo, como podía ser una maqueta en la Antigüedad o en la Edad Media, incluso en el Renacimiento, esas enormes maquetas de madera, concluidas, contundentes, en relación directa con su mundo, con quien las encarga, que expresan esa implícita relación entre el patrón —o mecenas— y el diseñador.

En el proceso de enseñanza-aprendizaje de la Arquitectura ¿Qué valor tiene la ejecución de maquetas al aprender Historia de la Arquitectura?

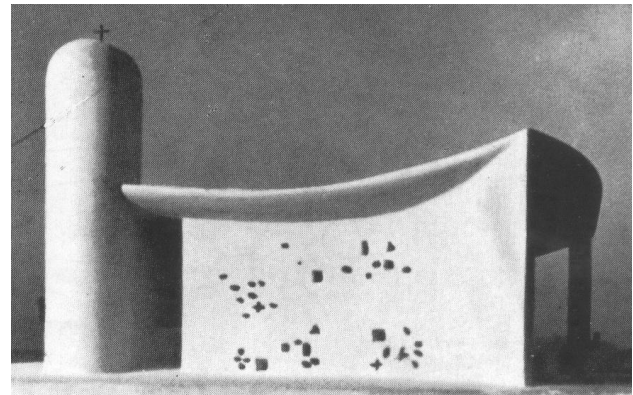
En el curso, la aparición del objeto tridimensional viene precedido de un manejo muy delicado, atento, sumiso del material para luego garantizar la justificación de lo que pasa después.

Hay ciertas cosas que detectamos habitualmente cuando hablamos con los estudiantes, cuando los cursos se empiezan a acabar. Por ejemplo, delante de esta maqueta: la casa Coonley, de Wright, preguntamos: ¿Qué casa es?, ¿Qué superficie tiene esta casa? ¿Qué mide esta distancia? Los estudiantes se espantan ante estas preguntas. Lo cuantitativo delante de cualquiera de estos objetos que forma parte de la historia de la arquitectura desaparece. Peor aún. Es una grosería hablar de estas cuestiones para muchos estudiantes. O se lo han enseñado así, o lo han percibido no sé por qué vía, quizás por la formación en la escuela secundaria, o lo que les han dicho ya en la Escuela, en otras asignaturas, o en las nuestra. Parece que eso no lo puede preguntar un profesor de historia de la arquitectura, y eso es una grave distorsión, una patología que la historia de la arquitectura viene arrastrando desde hace bastante tiempo. No sé de cuanto atrás. Ni tampoco quiero localizar culpables.

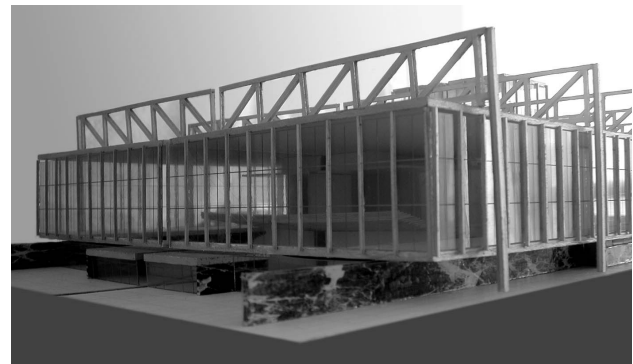
Cuando Hitchcock y Johnson hacen el catálogo de la Internacional Style, Hitchcock que ha venido a Europa antes, con un coche de aquellos enormes norteamericanos, lo bajan en



3



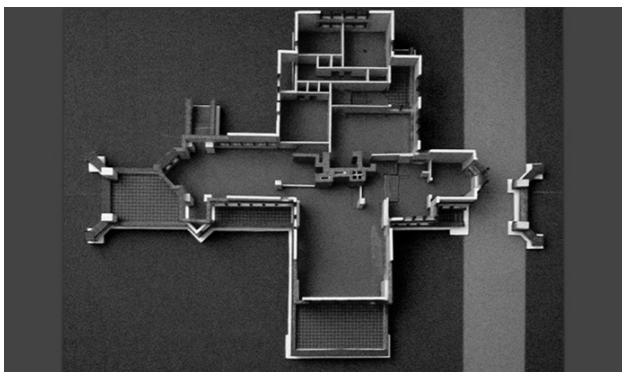
4



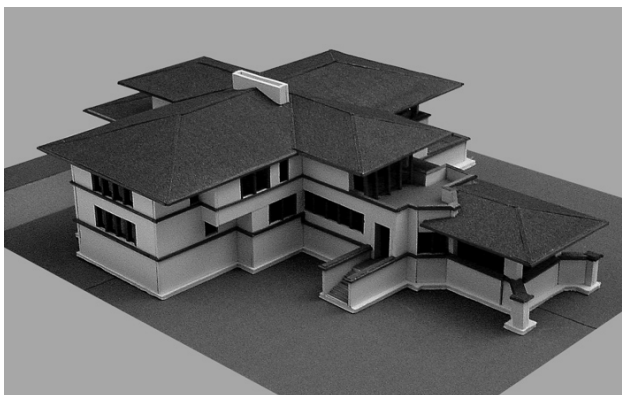
5



6



7



8

un puerto de Holanda, me parece, se van hasta Rusia... Finlandia, Dinamarca... recorren todo, fotografían todo... y luego hacen una Exposición. Esa actitud respecto de los objetos no es frecuente entre los que hacen historia de la arquitectura hoy, es muy normal que nosotros acabemos hablando de objetos que no conocemos. Evidentemente conocer todos los objetos es difícil. Pero una cosa es que sea difícil y otra cosa que uno se enorgullezca de no conocer los objetos. Por lo tanto la dimensión cuantitativa, ya sea en el plano del dibujo o en el plano de la maqueta me parece fundamental. Y dentro de lo cuantitativo la consideración sobre el material, sobre lo que significa el cambio de escala no sólo de una medida sino también de un material. ¿Cómo nos imaginamos un material en una escala cien veces menor? Porque en esa transformación, en eso que Semper llamaría la transferencia de materialidad, hay una operación de carácter proyectual que a mí, como profesor de historia de la arquitectura me interesa. Colaborar en la formación de buenos proyectistas, entendiéndolo por un buen proyectista aquel que considera el proyecto no sólo desde el punto de vista de la idea, en términos abstractos, sino también de todas esas otros componentes: el programa, la materialidad, la técnica.

En ese sentido, en un curso de historia, en el cual se cruzan muchos intereses, y en el tipo de carrera que se desarrolla en España, donde tampoco hay ingeniería civil como existe en América —y a través de la cual se canalizan inquietudes al mundo de la arquitectura—, hay que garantizar que determinados estudiantes puedan dar lo mejor de sí, y que no se sientan excluidos en un ambiente donde se les plantea un ejercicio aparentemente exquisito, distante, conceptual. Que sientan que todo esté entrelazado: desde la memoria de un proyecto, hasta los planos que se modifican durante la construcción, hasta la restauración, todo eso es la vida de la obra. Ruskin precisamente lo explica de esta manera, los distintos tiempos de la vida de la obra incluyen su propia restauración. Un proceso que justifica las operaciones que se llevan a cabo a partir de un abanico de valores que se consideran innegociables desde el punto de vista de la arquitectura de esa obra.

No es un curso de maquetas, sin embargo hay una insistencia sobre aspectos que son fundamentales, que si los quitamos

desaparece parte de la obra de Wright, como las líneas horizontales que tanto utiliza Wright en sus obras de la época de las casa de la pradera. En cambio una maqueta de la Unity Church se realiza en un solo material, en cartón gris, como un solo material corresponde al edificio de hormigón, y es absolutamente pertinente representarla mediante una mitad, entendiendo que cuando Wright enfrenta programas de una cierta escala vuelve sobre las certezas de la simetría y a partir de estos ejes también se piensa la maqueta. Estos son plásticos críticos. O en una maqueta como la Tourette, entender la relación de la pendiente del terreno con los pilotis, ver como el único elemento que se hunde en la tierra es la iglesia y la cripta, con lo cual también podemos entrar en discursos menos técnicos y mucho más de concepto: la iglesia es lo único que se arraiga, se mete y se atorquilla, y la Iglesia en realidad es la que está soportando todo el montaje del monasterio. (imagen 7 y 8)

Todavía hay un tema que no está resuelto, que es la relación con los materiales en esa operación de reducción. En la primera maqueta que ví en Barcelona del Pabellón Alemán, de Mies van der Rohe, antes que se hiciera esa maqueta a escala 1:1 que hay ahora, realizada en un taller muy bueno que había en Barcelona en ese momento, el maquetista había jugado con raíces de árboles, con lo cual el ónix era ónix, me impresionó la delicadeza con la que se había dado la transferencia de un material muy distinto a otro. Sobre esto siempre estoy pensando pero no tengo ninguna conclusión. Hay cosas que me llaman la atención de las maquetas que hacen en ingeniería de caminos cuando analizan canales, por ejemplos. Reducen un canal a 1/200, o 1/500, y lo llenan de agua, lanzando el agua a la velocidad que se supone que va a soportar ese canal para evaluar el desgaste, el golpeo del agua contra un lado, contra otro... Se me ocurre entonces una pregunta inocente ¿cómo se cambia la escala del agua? Porque allí analizan el agua y los áridos que se mueven en la parte de debajo de los ríos y los canales que son los que erosionan. Y resulta que realmente utilizan un líquido que está en proporción con el agua y unos áridos que dejan unos rastros que analiza. Es un género de maqueta que no conozco demasiado pero que como pensamiento proyectual me ha llamado la atención.

Otros caminos también me quedan lejos de la experiencia de aquí: el trabajo de Zumthor y sus estudiantes empieza sobre el material antes de que aparezca la forma... casi en la línea del curso introductorio de Itten en la Bauhaus, destinado a borrar lo aprendido en la escuela secundaria, un entrenamiento de la sensibilidad que a partir de segundo o tercer curso se convertía en los talleres de objetos.

Propones recrearse en la técnica para llegar a conocer la lírica...

Recuperando palabras, que de alguna manera irreflexiva la herencia del movimiento moderno ha borrado, por ejemplo «estilo». No hay que tener estilo. El movimiento moderno no debe tener estilo, y el Internacional Style en realidad es una canalización. Pero tampoco tanto. Pero cuando uno mira quince obras de Wright en términos de geometría, uso de materiales, manipulación de la luz, respuesta al programa, estructura, etc. reconoce que hay un estilo en Wright, lo mismo que en Le Corbusier. Como hay un estilo en García Lorca o en García Márquez. Evidentemente hay unos rasgos permanentes, una misma manera de posicionarse frente a determinados géneros de problemas. Eso es estilo. Siempre doy el ejemplo de la música. Los músicos sí que viven de la propia historia de la música. Y hay un estilo en Mozart, y Bach miraba lo que hacían los otros. Poder dar vueltas al concepto de estilo es interesante en un curso de historia, y poder ver varios ejemplos, y si es posible a la misma escala...

¿En qué momento son convenientes estos ejercicios prácticos? ¿Cómo lo matiza la experiencia? ¿Cuál es su objetivo?

En cuanto al origen de este tipo de trabajos con los estudiantes, hace seis o siete años las asignaturas se hacen cuatrimestrales y hubo que cambiar el ritmo respecto a un curso planteado como una asignatura anual. Entonces hacíamos cosas muy mezcladas... Sacamos un cuaderno rosa que eran veinticuatro ejercicios rápidos. De dibujo, escritura o de construcción de objetos. Y las entregas eran quincenales. Ejercicios de tipo: «Representa con un objeto mínimamente tridimensional un poema de Marinetti» y aparecían letras metálicas que se levantaban de un plano de yeso, o letras agujereadas... o en el caso de Wright planteábamos comparar el núcleo de escalera y chimene-



9



10

as en la casa Willits, en la casa Robie y en la casa Coonley, tres ejercicios casi de sintaxis. Pero eso evidentemente cambió. Al siguiente curso se redujo a ocho ejercicios, luego a menos, y luego cada uno evolucionó de formas diferentes. Cuando tuve mi primer grupo empecé por lo tanto desde esa línea, reduciendo el ejercicio a una obra de arquitectura en la que concentrarse durante cada semestre. Y eso planteó enseguida trabajar en un solo ejemplo cada estudiante o grupo de estudiantes. Desde una lectura benjaminiana, si queremos entender un tiempo lo podemos entender a partir de un fragmento de un fragmento de ese tiempo. Creo en cualquier caso que hay fragmentos más significativos que otros, no todo la microhistoria sirve para algo, a veces es un ejercicio de miniaturización de la historia, que no tendría sentido en un curso de historia de la arquitectura, pero hacer microhistoria con un proyecto de Wright creo que es un buen enfoque. Esta construcción desde abajo hacia arriba, desde lo particular a lo general, nos empezó a interesar, y para mantener la concentración era importante estar mirando un objeto, por dos cosas. Por un lado con ese objeto se desarrolla una metodología que podía ser aplicable a otro; quien conocía ese objeto podía transmitir esos conocimientos al resto. Nos gustaría hablar de laboratorios de historia, no de trabajos prácticos. En el sentido casi científico o médico. Cuando uno empieza a separar las partes aparece una sabiduría de cómo conocer ese proyecto, identificar cuales son las partes.

Y eso manteniendo alrededor de 1930 la bisagra entre las dos historias (Historia II e Historia III), que se explican «obligatoriamente», con cierto orden los contenidos en las sesiones teóricas; no en orden alfabético, sí en orden cronológico, y conseguir que las cosas se encadenen. En cambio cuando nos sentamos con los estudiantes en estos laboratorios de historia el tiempo se puede disolver porque estamos viendo aquellos trabajos en tanto que proyectos. Y a partir de entenderlos como proyectos en sus dimensiones, intentos de innovación, entonces los remitimos a sus tiempos y sus lugares respectivos. Aparece el abanico de problemas que el autor quiso resolver. Si el ejercicio de clase es de lo general a lo particular, y el ejercicio de laboratorio es de lo particular a lo general nos quedamos en ese punto intermedio donde entendemos que los conceptos quedan claros. Sí que veo

un problema en la enseñanza de la historia de la arquitectura tal cual se enseña en Barcelona, respecto a lo que pudo ser mi experiencia anterior, o la experiencia en otros lugares. Por ejemplo, yo tuve Historia III en el último año de la carrera. No sólo eso, después de acabar el PFC, y fue mi examen más importante, y el de mucha gente. Aquí aparece Historia III, que es la prehistoria más directa de todo lo que hacemos ahora, en un momento en el que todavía no hay suficientes preguntas en los estudiantes, es tercer curso, veintiún años. Empiezan las preguntas al fin de Historia III, problematizar la historia para poder resolverla sólo se puede hacer con gente que tenga un nivel mayor de madurez intelectual.

Imagina tercer curso. ¿Cómo provocas tú el problema que mantenga en vilo al estudiante? ¿Aplastándolo con tu sabiduría, que aunque sea poquita siempre será más que lo que el pueda demostrar? Creo que lo ideal es arriesgarse, ensuciarse, porque podemos conocer lo que es la casa Coonley, pero plantear trabajos con un proyecto que previamente no conocemos a fondo. Sabemos generalidades sobre Kahn como para dar una clase de dos horas, y de cuatro, pero de algún proyecto en particular, no sabríamos tanto. Es una posibilidad en la cual uno hace un ejercicio en cierta manera inocente. Se plantea preguntas inocentes, y de esas preguntas, que son muy fáciles, tan sencillas como ¿por qué así? ¿por qué ahí? ¿por qué en ese momento? Tres preguntas básicas para instalar un objeto en la historia. Eso se logra con este ejercicio.

Hay que olvidar quien es Wright. ¿Por qué es bueno? ¿Por qué está bien esta obra? Porque sino inmediatamente ocurre aquello de Don Quijote y los molinos, cada molino es un gigante, porque sino cada vez que aparece un Le Corbusier... ¡es Le Corbusier!... me retiro, no tengo nada que decir, es una gran obra... Este año hemos analizado un par de concursos de Alvar Aalto, en ambos salió tercero, y quizás merecía el tercer premio efectivamente, porque veías que era Aalto, en muchas cosas, la manera de plantear las cubiertas, los accesos, se veía un Aalto preocupado por la problemática urbana de estas ciudades alemanas que quedaron bastante destruidas por la guerra. Pero ves que no estaban tan bien, que no eran una obra inolvidable de Aalto. Estas cosas van bien.

Este trabajo pedagógico de microhistoria, desarrollada a lo largo de diez o quince años, hoy te permite plantear un portal de arquitectura...

Claro, porque lo que nunca quise era hacer exposiciones de maquetas. Siempre pensé que lo mejor era destruirlas, de manera que lo más interesante fuera el proceso y que la maqueta como objeto acabado no existiera. Ya había gente que hacía cosas con los trabajos de los estudiantes. En ese sentido lo tenía muy claro: no quería hacer exposiciones. Lo que sí hacía era documentar, y fotografiaba los trabajos de los estudiantes. A cualquiera que ame la arquitectura, si le traen en pequeñito el Guggenheim y está bien hecho, como mínimo le hace fotos. La propia manera de hacer las fotos también te determina. (imagen 9 y 10)

¿Se documentó o guardó este material?

Sí, pero en diapositivas, las maquetas que han quedado están porque no se las han llevado los estudiantes... de hecho este año creo que no me he quedado ninguna. Aunque las que están aquí también se usan en la propia pedagogía ante cada nuevo curso, y se puede hablar ante los nuevos estudiantes de cómo se trata una obra de Wright, o Mies, o Le Corbusier, y qué modos de representación explican mejor las obras, lo que hubo fue en cualquier caso, documentación sobre el trabajo de los estudiantes. Y llega un momento que uno no sabe qué hacer ante tantas carpetas: o lo lleva al archivo de la Escuela y que se apañen las bibliotecarias, o lo ordena uno mismo, que es el que conoce el material. El año pasado me presente a unas ayudas para la actividad docente, que siempre por debajo de las expectativas solicitadas, permiten, en cualquier caso, organizar un grupo de colaboradores muy capaces, y muy generosos, con los que nos hemos pasado el año seleccionando, catalogando, digitalizando los trabajos acumulados. Con el tiempo Neus Vilaplana, la Directora de la Biblioteca de la Escuela, empieza a insistir en el asunto del portal, al tener ya controlada una base de datos, eso significa saber mucho de informática, organizar una página web, hasta que finalmente este trabajo se concreta en un portal de historia de la arquitectura, que es en realidad una exposición. Pero una exposición que implica una socialización del conocimiento y materiales generados en la Escuela a lo largo de bastante tiempo.



11



12

po y dedicación, que si no se habrían tirado a la basura. Y desde luego con una serie de condiciones: el material debe estar bien, tener sentido, los dibujos tienen que ser tratados, porque había dibujos de todos los estilos que se han redibujado, cada proyecto se acompaña con un texto descriptivo-crítico. El portal se llama «Historia en obras», porque se realiza a partir de las obras y porque la historia se construye, la interpretación siempre está viva, una historia *at work* y una historia a través de las obras, que permite este recorrido de lo particular a lo general. ¿Qué puede pasar a partir de ahora? No creo que desaparezca, en cualquier caso, el rito de la asistencia a clase, porque ahora la participación es alta —un setenta por ciento aproximadamente—, y sin rito, sin ceremonia, no hay religión. En cualquier caso no sabemos. Lo que no quiero es que se mire cualquier cosa de Internet, porque no hay tiempo de verificar, los profesores que hacen trabajos sólo teóricos o escritos, si los trabajos presentados son originales. En Estados Unidos ya hay empresas que trabajan para las Universidades que tienen en cuarentena los trabajos, una semana o diez días, para comprobar si han sido bajados de la red. Así al menos utilizan los materiales que conocemos, trabajo original de la Escuela, producto de los desvelos de muchas generaciones, quince o dieciocho años, algunos son arquitectos, me parece mejor ofrecer el trabajo nosotros. (imagen 11 y 12)

El portal ahora está prácticamente cargado de contenidos, con más de cien obras. Tiene una línea para las imágenes, los dibujos —para imprimirlos en DIN A3— con escala gráfica y norte, que eso no suele estar en los libros de historia de la arquitectura, otra para los textos.

¿Cómo está prevista la renovación del material?

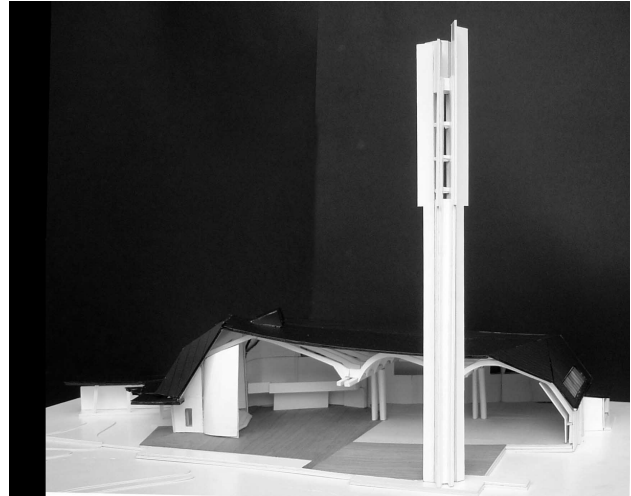
Debe haber un renovación planificada, estamos trabajando, en efecto, en el mantenimiento del portal, porque queremos que se pueda escribir, está previsto que los comentarios puedan colgarse —aunque no de forma automática—, iniciándose un proceso que se repetirá semestralmente al final de cada curso. Os muestro por ejemplo, un edificio que no existe: el pabellón de Finlandia del año 1937 en París. Se desmontó y quedan cuatro fotos. Aquí todo el discurso de Aalto: cabeza, cola, luz cenital, relación con el terreno, queda muy claro en este edificio, que jamás se va a poder apreciar de esta manera en la bibliografía de

Aalto. O Mairea en una clave muy abstracta, otra Mairea con un tratamiento más fiel a los materiales, o problemas de proyección en la geometría del pabellón de Nueva Cork, la iglesia de las Tres Cruces. Estamos organizando un auténtico archivo en la red, a partir de una cantidad inmensa de material que ni yo mismo sospechaba que habíamos acumulado. Son dos mil imágenes en el portal. (imagen 13 y 14)

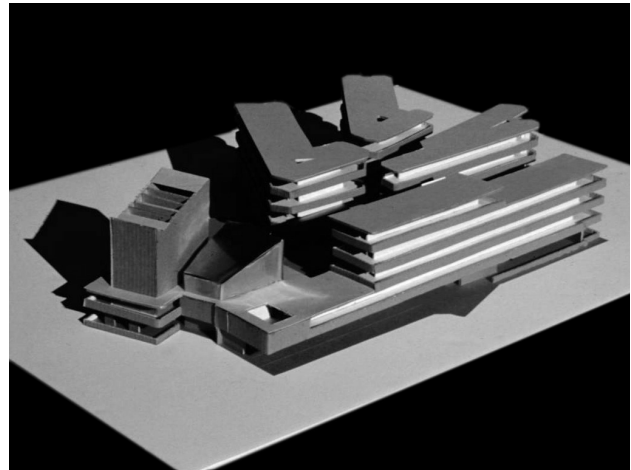
Entrevista realizada en Junio 2006.

Edición texto: Julio Garnica, Verónica Esparza.
Imágenes: Julio Garnica, Verónica Esparza

Palabras Clave: Maquetas del movimiento moderno / Maquetas modernidad / Maquetas y aprendizaje / Maquetas siglo XX / Maquetas Wright / Maquetas Le Corbusier / Maquetas Mies van der Rohe



13



14