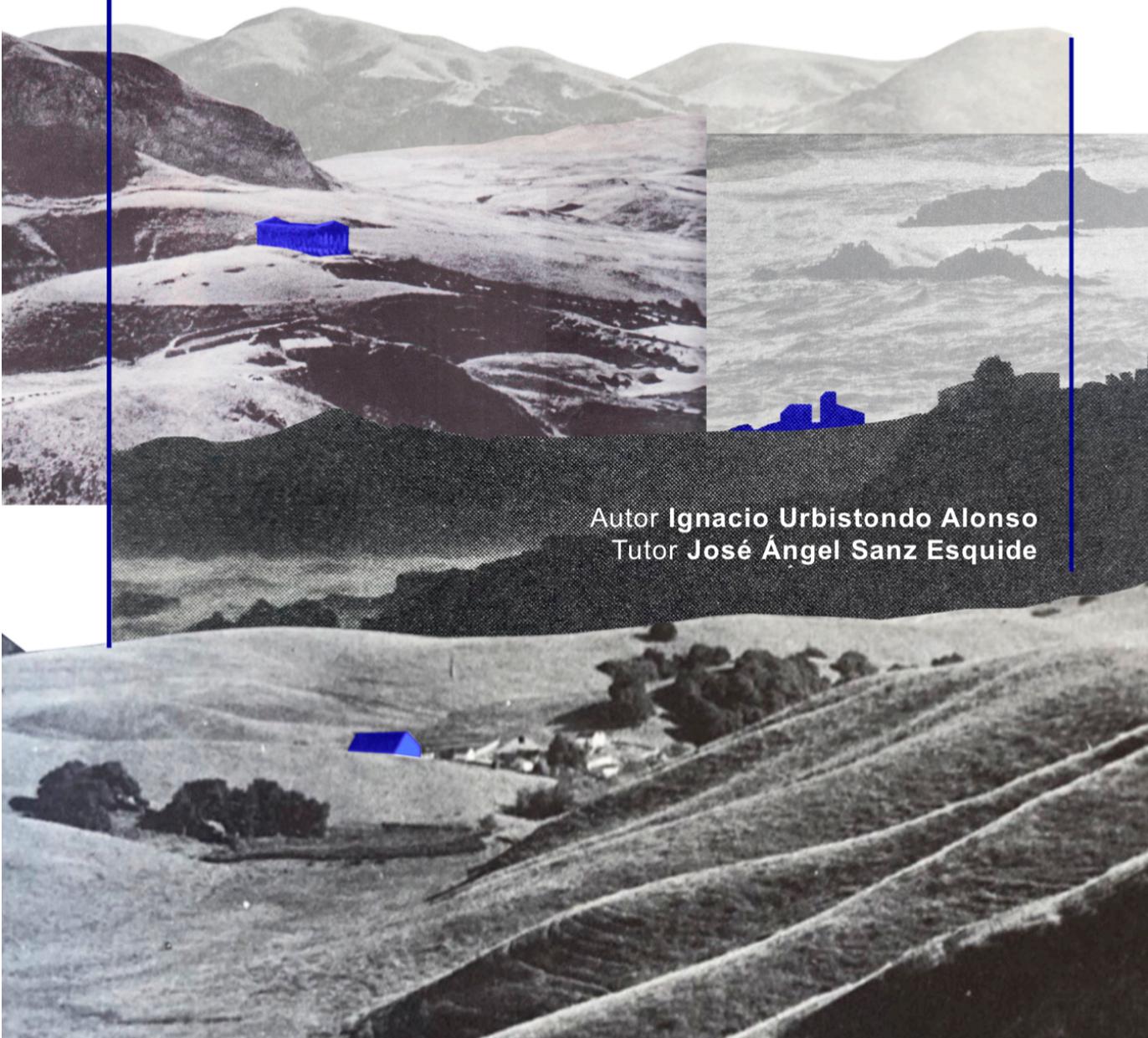


LUGAR Y ESPACIO PÚBLICO

Sibyl Moholy-Nagy | Vincent Scully | Charles Moore

Revisiones críticas
de la Arquitectura Moderna
en la Norteamérica de los 60



Autor Ignacio Urbistondo Alonso
Tutor José Ángel Sanz Esquide

Agradecimientos

No puedo dejar pasar la oportunidad, de agradecer en este principio, la labor de José Ángel Sanz como tutor. Recibió el interés de un alumno, y lo multiplicó. Desinteresadamente, tutorizó este proyecto a lo largo de todo el verano; pervirtiendo sus vacaciones con un trabajo académico que no tenía ninguna obligación institucional de atender. Y además, supo dar las referencias y las direcciones en el momento justo, dejando al alumno explorar primero el terreno por cuenta propia. Parte de la profundidad académica de las siguientes líneas se debe a él. He tenido la suerte de cruzármelo al final de esta etapa formativa y de la suya como docente. Y espero que nos siga acompañando de otras maneras en este bonito lugar que es la historia de la arquitectura.

Lugar y espacio público

Sibyl Moholy-Nagy, Vincent Scully, Charles Moore

Revisiones críticas

de la Arquitectura Moderna

en la Norteamérica de los 60

Ignacio Urbistondo Alonso Autor

José Ángel Sanz Esquide Director

ÍNDICE

Intenciones	5
Apunte Gráfico Preliminar	9
No te contradigas	16
Mailer vs. Scully	16
Entre dos momentos	30
Ser moderno es contradecirse	54
Un museo al aire libre de Arquitectura Moderna	63
El Campus de la Universidad de Yale	64
Art and Architecture Building – Paul Rudolph	70
Mathematics Building – Venturi & Rauch	88
¿Dónde? Lugar, espacio público, ciudad	109
Lugar. Arquitectura griega y costa californiana. Vincent	110
Espacio público. Centro histórico y centro comercial. Sibyl	126
Ciudad. Church Street South. Charles	144
Una última conclusión	161
Anexo. Textos originales adjuntos	
<i>Has “Less is more” become “Less is nothing”?</i> Sibyl Moholy-Nagy (1961)	1
<i>The Diaspora + Sunday Discussion.</i> Sibyl Moholy-Nagy (1964)	5
<i>Matrix of a Man. Book Review.</i> Colin Rowe (1968)	16

La única manera de encontrar una visión más amplia
es estar en algún sitio en particular.

Donna J. Haraway

i n t e n c i o n e s

¿Dónde estamos? ¿Dónde estaba, quien escribió, cuando escribía? Conviene aclarar las intenciones de este trabajo que se amontonan en las páginas siguientes. Y que no son sino eso, intenciones, que más allá de verse cumplidas o no, responden a una situación.

Una situación física, temporal y mental. Este trabajo comenzó a gestarse desde la necesidad no tanto de contar una realidad, sino de escuchar. Ha sido un proceso de aprendizaje, deliberadamente buscado. Es más, su redacción es el requisito final de un proceso formativo. Las palabras elegidas para subtitarlo (que decoran la portada) sirven, renglón a renglón, para entender a qué nos gustaría aproximarnos. *Revisiones críticas*. El ejercicio de la crítica arquitectónica, herramienta que nos ayuda a interpretar los valores de una obra. *De la Arquitectura Moderna*. Arquitectura Moderna como el movimiento más importante del siglo XX Nuestra historia reciente nos ayuda a comprender mejor nuestro presente. *En la Norteamérica de los 60*. Situándonos en un lugar, tanto geográfico como temporal, país receptor de muchos de los maestros modernos tras el ascenso del poder totalitario en Europa. Estas tres clasificaciones, al juntarse, configuran el tema del trabajo, su marco conceptual. Una acción, sobre un tema, en un lugar. Esto, de lo otro y en lo otro más. Puede darse también un ejercicio de separación, de corte, tres unidades se convierten en dos que enfrentan e interrogan a una tercera. Esto y lo otro. ¿Y lo otro?

Revisiones críticas de la Arquitectura Moderna

Revisiones críticas en la Norteamérica de los 60

De la Arquitectura Moderna en la Norteamérica de los 60

¿en la Norteamérica de los 60?

¿de la Arquitectura Moderna?

¿revisiones críticas?

Este afán, a tres bandas, ayuda siempre a contar al menos con dos condicionantes, que suplen a un tercero. Dicha carambola, permite determinar hacia donde miramos con mayor precisión; y a la vez, sabiendo desde donde, podemos alejarnos conscientemente para buscar otra perspectiva. Y ahora, ¿qué es lo que estamos mirando? La revista americana de arquitectura *Architectural Forum* es el material arqueológico que ha destapado esta excavación. Y lo es por diversas razones. Esta investigación ha sido redactada en tiempos de pandemia. Su cronología de producción comienza casi paralela a un cierre global. Un estar encerrado a muchos niveles, fases y distintas intensidades. Desde 2020 hasta 2021. Nuestra capacidad de observar se vio restringida a aquellas oberturas de las que disponíamos en nuestra vivienda. Por suerte, contamos con una ventana tecnológica que se abre según la destreza de quién la maneja. Esta misma suerte (ya no se si habilidad o simple azar) llevó a que dicha ventana se abriese con vistas a *usmodernist.org*. Un archivo digitalizado de muchas de las revistas americanas de arquitectura más importantes del siglo veinte. En esa biblioteca de Babel que es internet había encontrado una sala lo suficientemente tranquila e interesante como para sentarme a leer.

Para intentar entender en qué situación se encontraba la Arquitectura Moderna, una revista parece un medio perfecto para obtener una instantánea contextual de una época. Es más, es un complemento interesante de toda aquella crítica y teoría de la arquitectura, más consistente y erudita, que se escribió durante los años sesenta y setenta. Y aquí se presenta uno de los interrogantes que este trabajo pretende abordar. Los libros, con su larga vida útil, parecen defender mensajes que persisten en el tiempo. El pensamiento de su autor se cristaliza, y puede ser leído ayer, ahora, o dentro de cien años. La revista, desechable, de publicación periódica, queda superada cada vez que sale al mercado un nuevo ejemplar. Su temática es la de aquello que está ocurriendo. Esta lógica de consumo perpetuo es la que organiza nuestra sociedad actualmente, de una manera mucho más agresiva y absorbente. ¿Qué capacidad tiene de infiltrarse en esta realidad la crítica arquitectónica? O más importante, ¿Qué posibilidad existe de que dicho mensaje genere una reflexión real en sus lectores?

Sin duda, en los años sesenta surgieron numerosas publicaciones que fueron punto de inflexión en la historia de la Arquitectura Moderna. El movimiento se percibía como dogma estilístico, en declive desde hace años, y colapsó finalmente a la luz de una revolución que en el campo arquitectónico fue sobre todo formal. *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*¹, de Robert Venturi, es uno de los libros más estudiados y defendidos como estandarte en este cambio de dirección. En *Architectural Forum*, algunos de sus colaboradores forman parte reconocida de esta divergente nueva inercia. Janes Jacobs, Kevin Lynch, Peter Blake, Sibyl Moholy-Nagy, Vincent Scully o Charles Moore trabajan en la revista como parte del equipo colaborador durante la década de los 60. Sus contribuciones en el ámbito académico (artículos, libros y docencia) son fuentes esenciales para entender que nuevas alternativas y discursos comenzaban a forjarse frente a la ortodoxia moderna. Intersecar su contribución más teórica con aquellas opiniones concisas, escritas en una revista de carácter comercial como *Architectural Forum*, puede ayudarnos a entender qué capacidad de trasvase existía entre lo académico y lo profesional. Para afrontar dicha cuestión se ha decidido escoger tres protagonistas, que, si bien coincidentes en sus textos en una actitud crítica frente a los postulados modernos, aportan distintos puntos de vista. De nuevo, intentando huir de una falsa dicotomía, contar con una tríada de personas permite no concluir en una contradicción excluyente. Sibyl Moholy-Nagy, europea emigrada sin estudios reglados con una amplísima contribución a las revistas de la época. Vincent Scully, académico e historiador de renombre, defensor americano ligado a la Universidad de Yale. Y Charles W. Moore, desde su posición profesional como arquitecto que construye, escribe y pivota de la costa oeste a la este. Desde los medios, la academia y la práctica.

Sibyl Moholy-Nagy y Vincent Scully
Vincent Scully y Charles Moore
Sibyl Moholy-Nagy y Charles Moore

¿Y Charles Moore?
¿Y Sibyl Moholy-Nagy?
¿Y Vincent Scully?

notas intenciones

¹ (2018). Complexity and Contradiction at Fifty: On Robert Venturi's "Gentle Manifesto", by Martino Stierli and David B. Brownlee.

La revisión de la obra de Robert Venturi llevada a cabo por el MoMA en el reciente cincuenta aniversario de su publicación sirve en el presente trabajo como puntos de inicio para comprender la importancia de la contribución del arquitecto al panorama teórico arquitectónico.



Stadia I
Julie Mehretu

a p u n t e g r á f i c o p r e l i m i n a r

Intentar abordar tres posiciones al mismo tiempo, y desarrollar una conclusión en apenas cien páginas se antoja un trabajo inabarcable. No es este un ejercicio biográfico sobre los protagonistas escogidos. Estos son una simple excusa elegida, no una férrea declaración. Para entender el contexto y aportación general de cada autor se han tomado como punto de partida investigaciones y publicaciones que analizan en profundidad a nuestros tres seleccionados, especialmente su aportación escrita. La base para cualquier consulta individual en detalle se establece en los siguientes libros:

Sibyl Moholy-Nagy: Architecture, Modernism and Its Discontents.

Heynen, H. (2019). Bloomsbury Visual Arts.

Modern architecture and other essays.

Scully, V., & Levine, N. (2003). Princeton University Press.

Moore, C. W. 1925-1993. You have to pay for the public life /

selected essays of Charles W. Moore; edited by Kevin Keim (2001).. MIT Press,.

Partiendo de este conocimiento previo (que si bien no es estrictamente necesario para quien se dispone a leer este trabajo) se ha hecho una selección de los escritos más relevantes de estos autores durante la década de los sesenta. A partir de esta entrada de información, se edifica la primera página de este discurso. Se ha decidido establecer en un nivel diferente sus contribuciones a la revista *Architectural Forum*, para resaltar la diferencia entre los escritos más académicos y coloquiales. Desde este entramado construido, que nos permite entender el periodo a través de capas superpuestas de información, se comienzan a identificar puntos y temáticas coincidentes que establecen lecturas verticales. Por lo tanto, los temas, ya no se leen de izquierda a derecha, o en la lógica del avance. La cronología de las temáticas sobre las que se habla no será estricta. No iremos del primer punto al tercero, pasando por el segundo. No se pretende defender quién influyó a quién con su idea premonitoria. Se establecen temáticas compartidas que atraviesan no solo a nuestros protagonistas, sino que vertebran algunos de los conceptos clave de la arquitectura durante estos años. Su coincidencia escrita sobre los mismos asuntos, edificios o coloquios permite analizar estas cuestiones desde prismas complementarios y contradictorios.

Así, la historia, se investiga en este trabajo como si de un cuadro de Julie Mehretu se tratase. La historia, se presenta como un torbellino de líneas, garabatos indefinidos, formas definidas, grosores, colores, contextos, delimitaciones, llenos, ausencias; en un aparente caos. Pero todo parece pivotar respecto a un centro de gravedad. Ese centro es desde donde miramos cada uno, la subjetividad de quien escribe. Desde este núcleo he escogido algunas capas a mi ojo llamativas sobre las que hablar, que al ser leídas por otro entrarán a formar parte de ese tornado de sucesos y obras que cada uno forma como su conocimiento de la historia.

1959

1960

1961

1962

1963

1964



SIBYL MOHOLY-NAGY

Brasilia: Majestic Concept or Autocratic Monument
Progressive Architecture
1959 Octubre

The Origin and Destiny of Abstraction
Royal Architectural Institute of Canada
1959 Julio

Has Less is more become Less is nothing?
Four Great Makers
1961 Marzo

The Future of The Past
Perspecta 7
1961

MAS 1962
The decade 1918-1928
1962 Mayo

MAS 1964
The decade 1929-1939
1964 Mayo

Architectural Forum



VICENT SCULLY

Frank Lloyd Wright Masters
Libro
1960



Modern Architecture The Architecture of Democracy
Libro
1961



The Earth the Temple and the Gods: Greek Sacred Arch.
Libro
1962



Louis I. Kahn Makers
Libro
1962



The Death of the Street
Perspecta
1963

MAS 1964
The decade 1929-1939
1964 Mayo

Art and Architecture Building, Yale U
Arch. Review
1964

Architectural Forum



CHARLES MOORE

Hadrian's Villa
Perspecta n°6
1960

Toward making places
Landscape
1962 * (with)

Review of The Earth, the Temple and the Gods
Landscape
1962

Review: Case Study Houses
Progressive Arch.
1964

Architectural Forum

1959

1960

1961

1962

1963

1964

PLACE

YALE CAMPUS

1965

1966

1967

1968

1969

1970

The diaspora
Journal of the Society
of Architectural Historians
1965 Fall

**Review of
Perspecta 9/10**
Progressive Architecture
1966 Abril

**The Four Environment
of Man**
Landscape 16
1967 Winter

Hitler's Revenge
Art in America
1968 Sept/Oct

MAS 1966
The decade 1907-1917
1966 Mayo

ENVIROMET

**Matrix of a Man.
An Illustrated history
of Urban Environment**
Libro
1968



**In Barcelona,
an architectural
heritage is trans-
formed in modern
tradition**
AF - 1965 Julio/Ago

**How I learn to
love that library**
AF - 1966

**Whats wrong with
Architectural
Education?**
AF - 1968

**Boston City Hall
It binds the Past
to the Future**
AF - 1969

**Mathematics at Yale
Reader Responds**
AF
1970

Dolrum in the Suburs
Journal of the Society
of Architectural Historians
Perspecta 9/10
1965

**America's Architectural Nightmare:
The Motorized Megalopolis**
Holiday
1966

**American
Architecture
and Urbanism**
Libro
1969



MAS 1966
The decade 1907-1917
1966 Mayo

CONTRADICIÓN

Mailler v.s Scully
AF
1964

You have to pay for public life
Perspecta 9/10
1965

**Plug It In, Rameses,
and See if It Lights Up,
Because We Aren't Going
to Keep It Unless It Works**
Perspecta
1967

The place of houses
Libro
1974
con*



**The Yale Mathematics
Building**
Libro
1974
con*



The San Francisco Skyline
AF - 1965

Action House
AF - 1965

**The Cannery:
How it looks to a critic**
AF
1968

**Mathematics at Yale
Reader Responds**
AF
1970

In San Francisco, a renewal effort ...
AF - 1965 Julio/Agosto

Ghiraldelli Square
AF - 1965

1965

1966

1967

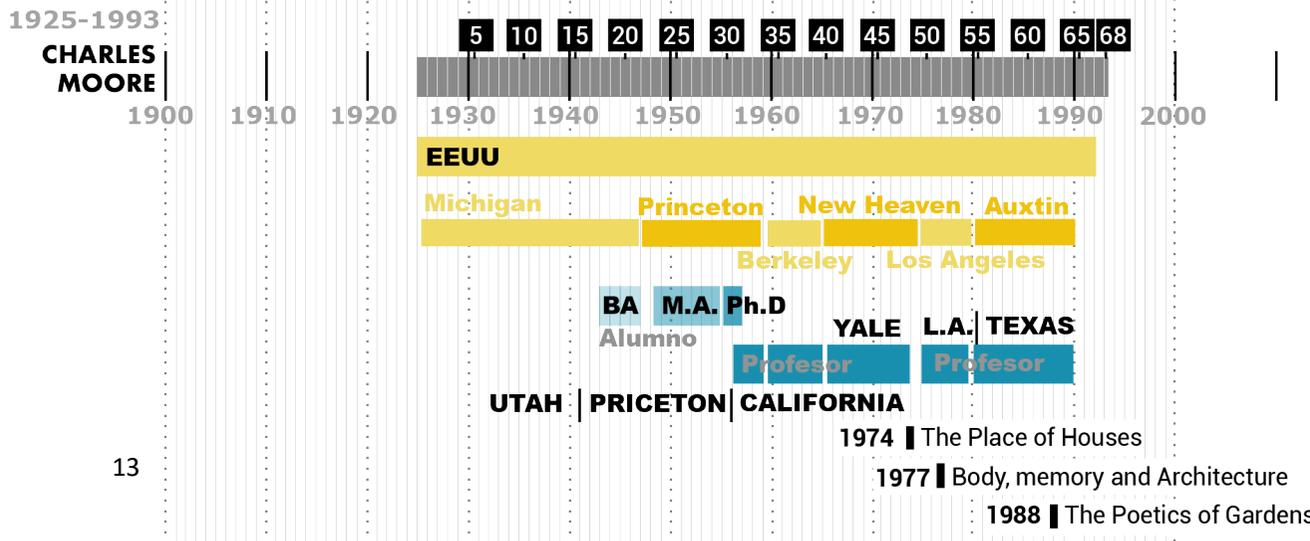
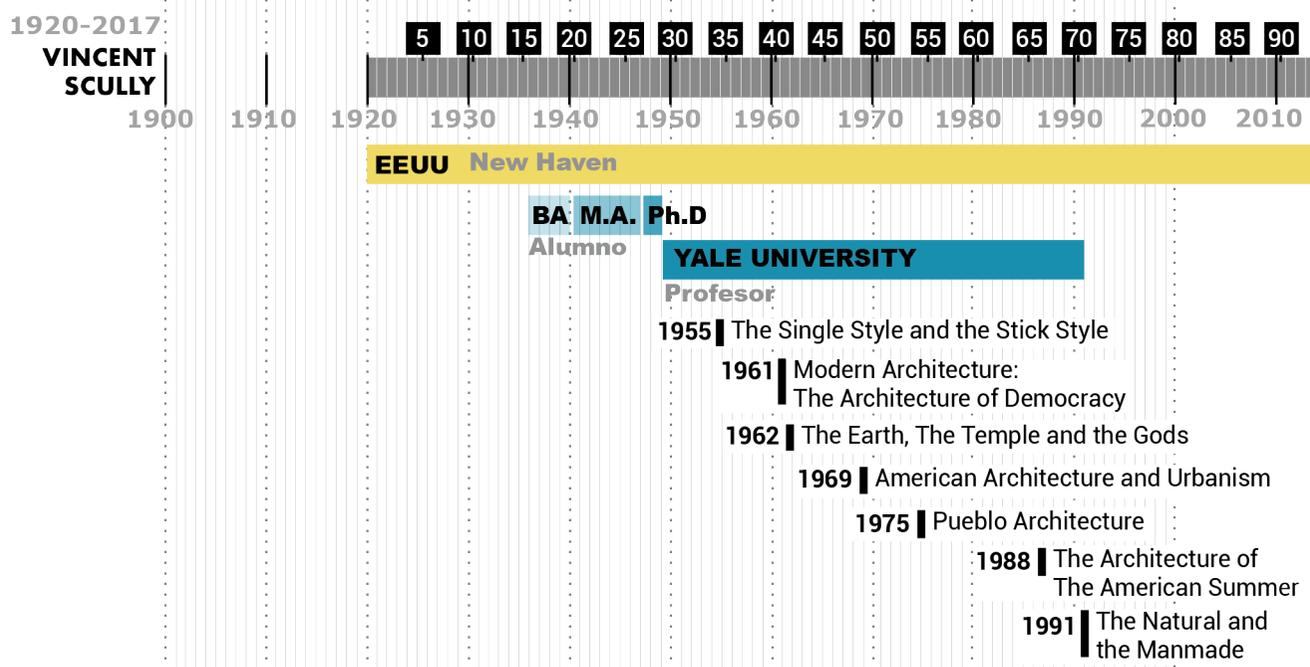
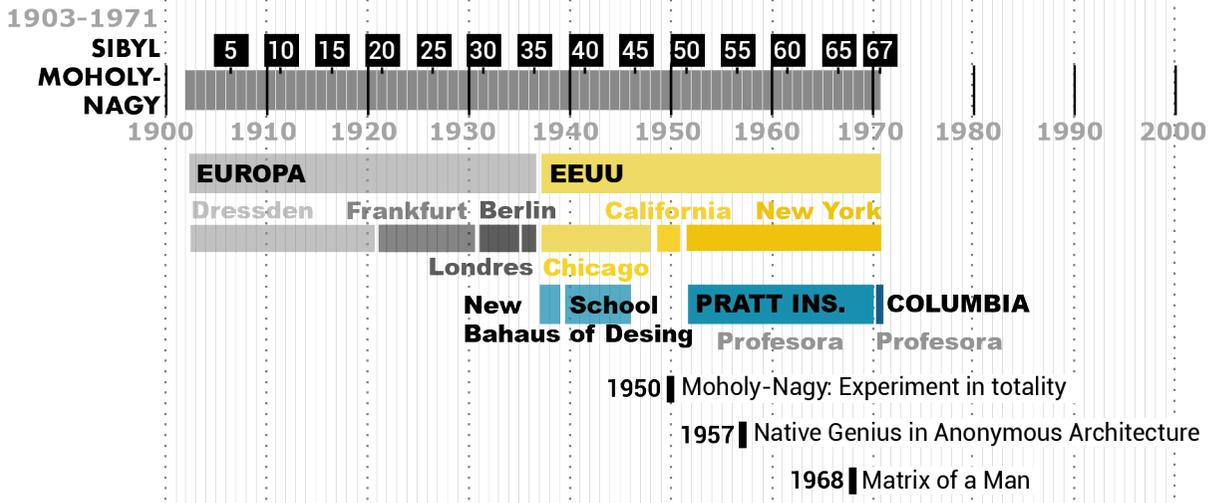
1968

1969

1970

YALE CAMPUS

PLACE



1903-1971
SIBYL
MOHOLY-
NAGY

Sibyl Moholy-Nagy, profesora de Historia de Arquitectura del Pratt Institute, ha escrito muchas contribuciones a revistas de arquitectura, es conferenciante de clase internacional y autora de varios libros entre ellos los siguientes títulos: *Experiment in Totality*, una biografía de su esposo, Lazslo Moholy-Nagy y un comentario del movimiento constructivista; *Native Genius in Anonymous Architecture*, una relación de las estructuras indígenas de América en rápido curso de desaparición; *Pedagogical Sketchbook* de Klee, una traducción con observaciones, y *Carlos Raúl Villanueva ad the Architecture of Venezuela*. En 1966 la Sra. Moholy-Nagy recibió el galardón Arnold W. Brunner de la Asociación de Arquitectura de Nueva York y le fue concedido el estipendio Guggenheim para la investigación de la historia de la arquitectura en 1967.

Biografía extraída de:
Urbanismo y Sociedad. Historia ilustrada de la Evolución de la Ciudad (1970).

1920-2017
VINCENT
SCULLY

Vincent Scully es Profesor Col. John Trumbull de Historia del Arte en la Universidad de Yale, donde consiguió su doctorado en 1949. Desde entonces, los logros de su carrera académica como profesor, conferenciante, y autor lo han llevado a la primera fila de los historiadores de arquitectura contemporáneos. En 1952, obtuvo el premio de la Sociedad de Historiadores de Arquitectura, y el 1955, recibió el premio de la Asociación de Arte Universitario por *The Shingle Style*, una contribución clave en el estudio de la arquitectura doméstica de Estados Unidos. Su monografía *Frank Lloyd Wright*, publicada en 1960, fue seguida el próximo año por *Modern Architecture*, un manual que se ha convertido en un texto básico en su campo. En 1962, publicó ambos *Louis Kahn* y *The Earth, The Temple, and The Gods*, en el que, después de muchos años de investigación, incluyendo la visita de más de 150 templos, propuso una nueva base espiritual para la ubicación ambiental de la arquitectura sagrada griega. Actualmente está preparando un estudio sobre la arquitectura de los pueblos del suroeste americano.

Biografía extraída de:
American Architecture and Urbanism. (1969).

1925-1993
CHARLES
MOORE

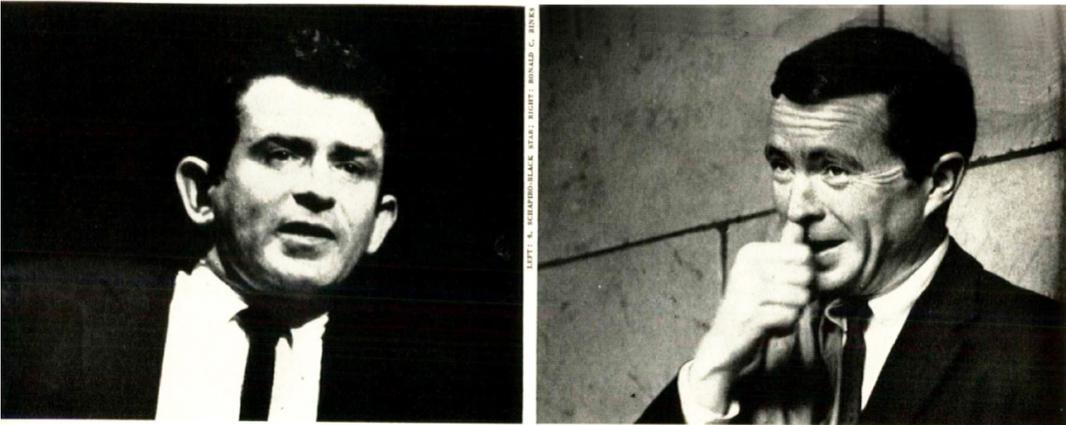
Charles W. Moore recibió el Grado en Arquitectura (B.Arch) por la Universidad de Michigan y un Máster de Bellas Artes y doctorado por la Universidad de Princeton. Él fue presidente del Departamento y luego Decano de Arquitectura en la Universidad de Yale desde 1965 hasta 1971 y fue elegido Miembro del Instituto Americano de Arquitectos en 1970. Ganador de numerosos premios de arquitectura, Mr Moore está actualmente en práctica en Essex, Connecticut, y sigue siendo profesor de arquitectura en Yale.

Biografía extraída de:
The Yale Mathematics Building Competition (1974).

* El gráfico de la página contigua es una simplificación de la vida de nuestras personas protagonistas. Representa sus lugares de residencia, sin tener en cuenta viajes importantes como el de Scully a lo largo de Grecia, o el de Charles Moore alrededor de Europa en su juventud. Además se añaden sus publicaciones más importantes, permitiendo hacerse una idea de la temprana publicación de *The Single Style* en la vida de Scully (35 años) comparada con la tardía salida a la luz del primer estudio de Sibyl, *Experiment in Totality* (47 años). Además se incluyen tres breves biografías sacadas de alguna de sus publicaciones durante los años 60 y 70, época que nos interesa analizar.

1 n o t e c o n t r a d i g a s

Several months ago, Novelist Norman Mailer devoted two of his columns in Esquire Magazine to an attack on contemporary architecture. A condensation of Mr. Mailer's columns is reproduced below, with the author's permission. Next to this condensation is a rebuttal written at FORUM's request by Vincent J. Scully, Jr., Professor of Art History at Yale. Following these two statements are a few final words by Mr. Mailer, written in response to FORUM's invitation to him to have the last word.



Mailer vs. Scully

1.1 Mailer vs. Scully

En abril de 1964 la revista americana de arquitectura *Architectural Forum* incluyó entre sus habituales reseñas de edificios un duelo entre un historiador y un novelista. Un versus, como el propio título lo nombra, que enfrentaba a Vincent Scully y Norman Mailer. Es de interés poner el foco sobre esta pelea orquestada. Réplica y contrarréplica, nos permiten adentrarnos de una manera sencilla en el complicado momento que la denominada Arquitectura Moderna estaba atravesando en Estados Unidos.

Las posiciones de los contendientes no dan lugar a dudas: a favor y en contra. Lo que la editorial de la revista conviene a denominar en la introducción del artículo como arquitectura contemporánea, se materializa en las palabras de Mailer y Scully en el tema principal de la discusión: *modern architecture (Arquitectura Moderna)*.

Norman Mailer¹ escritor y periodista habitual de la prensa neoyorkina, contaba con una columna de opinión (*The Big Bite*) en la revista dirigida al público masculino *Esquire Magazine*. Durante el año 1963 dedicó en dos ocasiones ese espacio personal a lanzar duras críticas contra la arquitectura moderna. Sus palabras causaron tal polémica que traspasaron las fronteras del público habitual de la revista. Este revuelo mediático propició que *Architectural Forum*, como representante de la arquitectura americana, quisiese responder a semejantes acusaciones. Se organizó así este artículo, *Mailer vs. Scully*, en el que se reprodujo parte del texto ya publicado en la columna de opinión de la revista *Esquire*. Frente a la acusación de Mailer, se contraponían las palabras de Vincent Scully, escogido defensor de la arquitectura moderna. Se permitió a Mailer una última réplica con la que se cerraba el artículo, contestando a las observaciones del historiador. Este choque de opiniones supuso una reflexión abierta sobre las implicaciones ahistóricas y totalitarias que el periodista americano atribuía a la arquitectura moderna. Esta es una discusión de largo recorrido. Norman Mailer es capaz de entretener elocuentemente alguna de las mayores problemáticas que acabarían con el dominio arquitectónico del *Estilo Internacional*.²

De las más de mil quinientas palabras (con poema del irlandés Willian Butler Yeats incluido) que Mailer utiliza para atacar a la arquitectura moderna, *plaga* que asola las ciudades americanas, menos de setecientas son las que explican su visión en *Architectural Forum*. Y solo pertenecen a su columna de opinión correspondiente al mes de agosto. Dicha crítica es la continuación de una queja que ocupará su columna tres meses antes, y que no se menciona en *Architectural Forum*. La planificada demolición del edificio de la Estación Pennsylvania (*Penn Station*) fue el motivo que llevó a Mailer a declararse férreamente en contra de la arquitectura moderna.

1 Norman Mailer (1923-2007) Escritor, periodista y activista político fue uno de los personajes más importante del panorama literario y periodístico de Estados Unidos. En 1948 publicó su primera gran novela *Los desnudos y los muertos*, una cruda crónica de la Segunda Guerra Mundial. Para los años sesenta, ya habitual de la vanguardia periodística neoyorkina, formó junto a otros personajes clave como Tom Wolfe o Truman Capote una nueva corriente calificada *Nuevo Periodismo*.

2 Estilo Internacional, nombre con el que se categorizó a la Arquitectura Moderna en Estados Unidos tras la exposición del MoMA en 1932. En este trabajo, se utilizarán las dos nomenclaturas indistintamente.



Fachada principal y sala de espera Estación Pennsylvania

Fuente: Scully, V. (1969) *American Architecture and Urbanism*. Frederick.A.Praeger, Publisers, 142

Portada capítulo: Imagen que decoraba el artículo Mailer v.s. Scully

Fuente: (1963). Mailer vs. Scully. *Architectural Forum* Vol 120, 96-98.

La Estación Pennsylvania, en la ciudad de Nueva York, era un edificio emblemático que funcionaba como una de las principales entradas a la isla de Manhattan a través del ferrocarril. Diseñada por los arquitectos McKim, Mead and White y completada en 1910 en un exquisito estilo Beaux Arts, representaba todo aquello de lo que el *Estilo Internacional* renegaba. Era un edificio robusto y pétreo en su exterior, con una fachada principal conformada por imponentes columnas dóricas, dispuestas en un alzado perfectamente simétrico. En su interior llegó a albergar una sala de espera de proporciones equivalentes a la nave principal de la Basílica de San Pedro en el Vaticano. Y sus decoraciones, elementos y acabados buscaban evocar en el viajero la majestuosidad de los grandes monumentos públicos de la Antigua Roma. Fue precisamente la aparición de la autopista, emblema de la modernidad, la velocidad y portada de la obra canónica de Sigfried Giedion, lo que precipitó su desaparición. El uso del ferrocarril disminuyó drásticamente y los desplazamientos individuales en automóvil tomaron la delantera.

Charles Jecks supo ver en la demolición de Pruitt-Igoe el impacto psicológico que le sirvió como justificación de la muerte de la Arquitectura Moderna. De la misma forma, la desaparición de la Estación Pennsylvania fue sin duda un acto que conmovió profundamente a la escena arquitectónica de los sesenta. Personalidades diversas se posicionaron en contra de su derribo, como Philip Johnson o Jane Jacobs, aunque posiblemente no de la manera activamente necesaria para frenar el proceso de especulación y acuerdos monetarios que propició la decisión.

Ada Louise Huxtable defendía la incrédula decepción que supuso en un artículo publicado en la revista *The New Yorker*, solo dos meses después de la columna de Mailer, cuando la demolición ya había comenzado:

Hasta que cayó el primer golpe, nadie estaba convencido de que la estación de Pensilvania realmente iba a ser demolida; o que Nueva York permitiría este monumental acto de vandalismo en contra de uno de los mejores y más grandes hitos de su edad de elegancia romana. Probablemente seremos juzgados no por los monumentos que construimos sino por los que hemos destruido.³

Este suceso llevó a la creación en abril de 1965 de la *Comisión para la Preservación de Monumentos Históricos* de Nueva York. Y dos años después el arquitecto y profesor James Marston Fitch promovió la implantación en la Universidad de Columbia del primer programa en conservación histórica de todo América.

En un perfecto reflejo, al tiempo que se demolía la Estación Pennsylvania, se terminaba de construir, junto a la otra gran terminal ferroviaria de la ciudad, el rascacielos Pam Am Building. Diseñado por el mismísimo Walter Gropius, en colaboración con Pietro Belluschi, se alzó con poca modestia como nuevo hito del *Estilo Internacional*. Este descomunal edificio no solo se erigía peligrosamente cerca de la también beaux-arts Estación Central (*Gran Central Terminal*), sino que interrumpía cual muralla la profunda perspectiva de la calle Park Avenue. Precisamente, estas fricciones urbanísticas originadas por los grandes rascacielos fueron denunciadas por Vincent Scully en su artículo para *Perspecta*, *The Death of the Street*, publicado en 1963. Mientras la mayoría de los críticos se centraba en el análisis de estos nuevos monumentos como objetos arquitectónicos independientes, Scully se lamentó por la pérdida de valores urbanísticos en el conjunto de la ciudad, que se debían mucho más a una planificación académica Beaux Arts que a los mandamientos del CIAM.

La conmoción generada por la demolición, sumada al desgaste de las doctrinas a-historicistas y estilísticas de la arquitectura moderna (que evidencia el texto de Scully) parecieran haber conseguido un cierto consenso sobre la importancia de la conservación patrimonial.

Sin embargo, solo unos años después la Grand Central Terminal se preparaba para acoger un proyecto de ampliación firmado por Marcel Breuer. *Pen Station*, compañía de transportes también propietaria de la ya demolida Estación Pennsylvania, compró esta otra terminal. Anunció entonces su voluntad de aprovechar el espacio sin colmatar encima del edificio existente y conseguir beneficio financiero construyendo una torre de oficinas. No era una nueva operación, precisamente el espacio contiguo donde se construyó el *Pam Am Building* surgió de la venta y demolición de parte del complejo de esta misma estación.

3 Huxtable, A. (1963) "Farewell to Penn Station". *New York Times*, 8 octubre.



Fotografía aérea de 1963 del recién inaugurado *Pan Am Building*. Puede verse aquí su descomunal escala en comparación con los rascacielos ya existentes. Si siguiésemos la dirección de su alargada sombra sobre Park Avenue nos encontraríamos a la derecha con el *Seagram Building* de Mies (no aparece en la foto). Su fachada principal, que da a la misma avenida, se retira para crear esa exitosa plaza pública que lo precede; casi en total contraposición el rascacielos de Gropius y Belluschi niega el eje de la calle y lo cercena.

Fuente:

Architectural Forum. 1963 Noviembre

Jane Jacobs (tercera por la derecha) y Philip Johnson (primero a la derecha) se manifiestan junto con otros compañeros de *AGBANY* (Action Group for Better Architecture in New York) en la entrada de la *Estación Pennsylvania* en contra de su demolición.

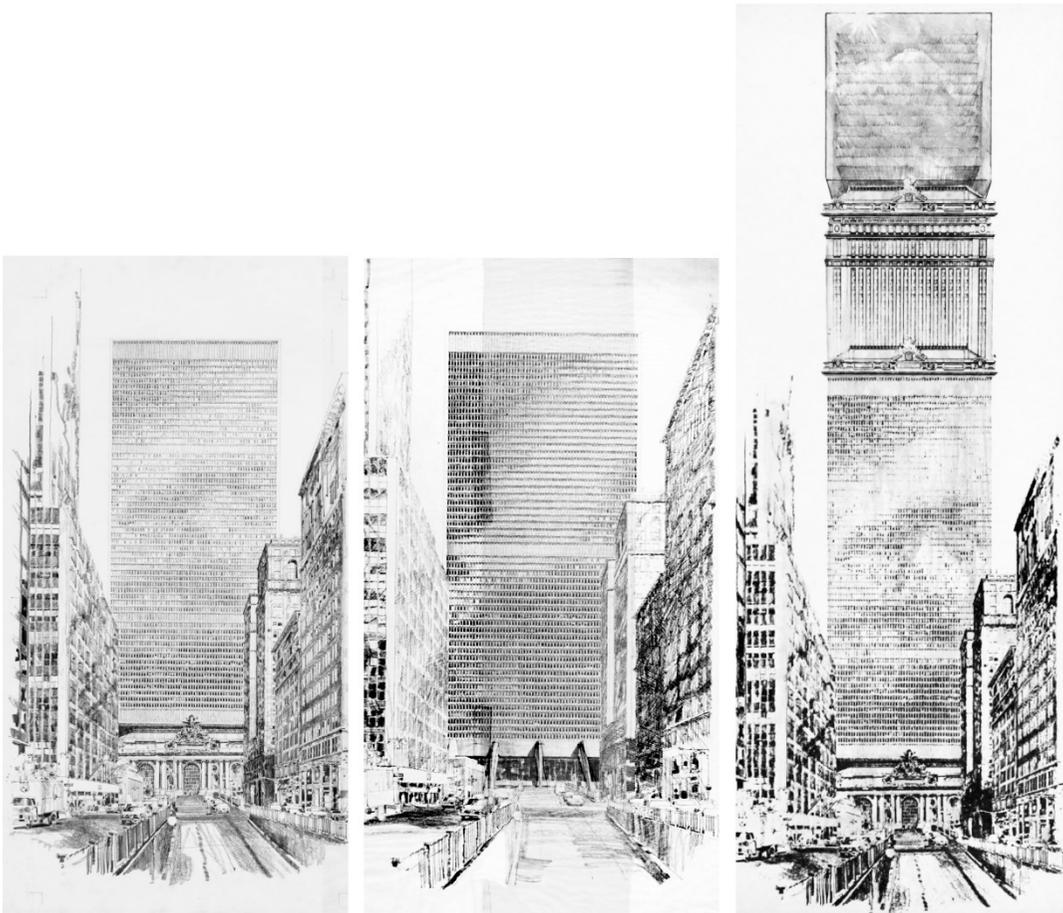
Fuente:

W. Daran/Hulton Archive/Getty Images



El proyecto de Marcel Breuer no parecía hacerse eco de las dudas y lamentaciones pasadas. Aun disponiendo de dos propuestas, una que conservaba el edificio original en la base de la nueva torre, y otra que lo demolía por completo; la falta de relación contextual y su masiva cercanía visual y espacial al Pam An Building preocuparon al público general.

Una vez más, una revista fue el escenario de una de las críticas más duras y políticas que recibió el movimiento moderno en su representación estadounidense a través de Mies van der Rohe, Walter Gropius y Marcel Breuer. En el número de septiembre-octubre de 1968 de la revista sobre arte *Art in America*, Sibyl Moholy-Nagy publicó un artículo titulado *Hitler's Revenge*. A la conexión de culpabilidad que Sibyl establecía desde el régimen de Hitler y los emigrados modernos en América, se sumaba a una crítica feroz del edificio proyectado por Breuer.



A la derecha las dos versiones del proyecto de Marcel Breuer, con y sin la estación en su base. A la derecha imagen satírica que acompaña al artículo de Sibyl en la revista *Art in America*, una mera superposición de estilos sin criterio.

Fuente: Marcel Breuer Digital Archive / *Hitler's Revenge*, *Art in America Magazine*. 1968 mayo p.33

La reciente creada *Comisión para la Preservación de Monumentos Históricos de Nueva York* había incluido la estación en su lista de edificios protegidos. Esta acción, junto a la oposición frente al proyecto de otras organizaciones y el apoyo de la ex primera dama Jacqueline Kennedy Onassis, consiguió llevar el caso hasta el tribunal de la Corte Suprema. La ley falló finalmente a favor de la Comisión, catalogando la estación como un edificio protegido y parando el proyecto.

En su crítica de 1963 Norman Mailer explicaba su temor ante el proyecto de la nueva Pen Station con estas palabras:

Según esta lógica, el final de un viaje es un momento crítico de transición. Las estaciones de ferrocarril en las grandes ciudades deberían ser monumentales, llenas de dignidad, evocadoras del pasado.

La Nueva Terminal será subterránea. No desperdiciará espacio para altos techos abovedados y columnas monumentales (...) Y uno sentirá las mismas náuseas sutiles entrando en la ciudad o esperando salir de ella (...) ⁴

Esta sensación de náusea sutil que predice que asolará al público de la nueva terminal lo enlaza en el futuro con la propia descripción que Vincent Scully dará en su libro de 1969 *American Architecture and Urbanism*:

Es un edificio académico en su máxima expresión, racional y ordenado según un patrón de uso y un bendito sentido de exceso cívico. Parece extraño que alguna vez pudiéramos haber sido persuadidos de que no era bueno y, finalmente, permitido su destrucción. A través de [la estación de Pensilvania] uno entraba a la ciudad como un dios. Quizás esto fuera demasiado. Uno se escabulle ahora como una rata. ⁵

Como Scully admite, él mismo fue persuadido por las ideas reductivas de la arquitectura moderna. Su defensa escrita contra Mailer en 1964 es la de un todavía adepto a la causa, que en el avance de los años sesenta terminará por abandonar.

Es más, su contienda con Mailer en *Architectural Forum*, que hemos tomado como inicio de este capítulo, deja entrever claras diferencias entre los dos. La discusión no se centra en la controvertida demolición de *Penn Station* (de la que como ya hemos visto ambos contendientes pudieron llegar a estar de acuerdo). Transcurre entre alguno de los grandes problemas que la arquitectura moderna, como respuesta arquitectónica, aún no había sido capaz de resolver.

El descontento de Mailer con los errores de la arquitectura contemporánea de su época se centra en tres premisas. Que esa nueva arquitectura es totalitaria, ya que ha convertido la simplicidad en monotonía, borrando individualidad, variedad y disentimiento. Que esta “arquitectura

⁴ Mailer, N. (1963). *The Big Bite*. *Esquire Magazine*, 33, 20–22.

⁵ Scully, V. (1969). *American Architecture and Urbanism*. Frederik A. Praeger Publishers, 149.

totalitaria” destruye el pasado. Y, por último, que esta bautizada pasión totalitaria por parte de los arquitectos es inconsciente.

Frente a esto Scully recurre a la contradicción. Para el historiador no tiene sentido alguno calificar a la arquitectura moderna de totalitaria, porque precisamente ha sido rechazada por *“el más totalitario de los países totalitarios”*. Sobre el pasado, se excusará en la obra de los grandes maestros Wright, Le Corbusier y Aalto (añadiendo tímidamente a Louis Kahn) centrándose en su admiración e influencia de la historia de la arquitectura. Aclarados estos matices en el inicio de su réplica, Scully si concede al *“inocente ojo del artista”* la capacidad de sacar conclusiones válidas sobre lo que ve (aunque no sea su campo de estudio). Y, de hecho, está de acuerdo en sus apreciaciones generales sobre el paisaje urbano americano que Mailer describe como *“espacios vacíos de psicosis.”*⁶

La revista otorga la última palabra a Norman Mailer para contestar a la defensa escrita de Vincent Scully. Las discrepancias de las dos primeras opiniones relativas a cada uno parecen resolverse en esa preocupación común que Scully comparte sobre el estado general de la arquitectura. Pero Mailer insiste en aclarar las implicaciones que tiene su uso de la palabra *totalitario* y que lo enlaza con la proclama que Robert Venturi lanzará en su manifiesto *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura* tres años más tarde:

Esta falta de ornamentación, **complejidad** y misterio es la que yo escojo llamar totalitaria.

Además, resuelve la **contradicción** excluyente que Scully plantea:

Si los regímenes totalitarios clásicos, Alemania, Italia, Rusia estaban programáticamente en contra de la arquitectura moderna, no importa. Debería ser obvio que en 30 años un movimiento estético puede pasar de una fuerza que abre posibilidades a una que las cierra.⁷

Podemos sacar varias conclusiones a priori de este suceso periodístico. **Primero**, nos adentra en una reflexión global, que va más allá de la arquitectura pero que es fundamental para entender su desarrollo histórico. La importancia de los medios de comunicación de masas, representados ya en esta época por la televisión, la radio y las revistas, como constructores esenciales de la opinión pública.

⁶ Scully,V. (1963). Mailer vs. Scully. Architectural Forum Vol 120, 96-98.

⁷ Mailer,N. (1963). Mailer vs. Scully. Architectural Forum Vol 120, 98.

(El énfasis en negrita es una decisión del autor de este trabajo).

La segunda, el avanzado estado de crisis en que se encontraban los postulados de la arquitectura moderna a principios de los años 60. Alguno de los temas principales que precipitarían el punto de inflexión que supone la publicación de Robert Venturi (y muchos de los discursos arquitectónicos de la época) son detectados por Mailer de una manera lúcida. La historia y la arquitectura, y la relación entre ambas. La necesidad de complejidad y variación como identificación humana en contra de la monotonía. O la búsqueda de la aparente monumentalidad urbana perdida en los edificios modernos.

Me gustaría incidir brevemente en la capacidad de los medios de comunicación como transmisores de conceptos e ideas. Cualquier ámbito del conocimiento fue susceptible de encontrar en la prensa escrita un altavoz popular inesperado. Incluso las más densa de las ramas de las humanidades, la filosofía, se vio catapultada a debate internacional. También durante 1963, Hannah Arendt firmó una serie de artículos en la revista *The New Yorker* que generó un gran aluvión de críticas contra su autora. Arendt, que ya había publicado dos de sus obras más importantes en 1951 y 1959 (*Los orígenes del Totalitarismo* y *La Condición Humana*) se convirtió sin embargo en el centro de las miradas de todo tipo de público cuando escribió sobre el juicio de Adolf Eichman. Su crónica del relato, en la que desarrolló conceptos fundamentales de su pensamiento como la banalidad del mal, le valió duras represalias desde grupos en principio tan inesperados como la comunidad judía.⁸

Dicha controversia, que surge precisamente del hecho de publicar ese texto en un medio de acceso tan multitudinario (seguramente ninguno de sus libros anteriores había generado semejante respuesta más allá de la comunidad académica), llevó a Hannah Arendt a defenderse en un ensayo que salió a la luz un año más tarde en Alemania titulado "*Verdad y política*". Precisamente fue en el viejo continente donde más ataques sufrió por parte de ciertos sectores de la intelectualidad europea. Este mismo texto adaptado, se publicó en 1967 como respuesta en *The New Yorker*.⁹ La revista genera aquí un ir y venir de palabras escritas. El medio de comunicación es capaz de crear un debate entre escritor y lectores de una manera rápida. Que, aunque tiene esa doble condición de directo y superficial, en muchas ocasiones obliga al autor a ser mucho más conciso y certero que en la seguridad de las infinitas páginas de un libro (que acaba en muchas ocasiones por morir como un monólogo).

Sibyl se sumará a este debate, escribiendo una carta al editor de la revista *Times* (mismo grupo editorial que *Architectural Forum*) en defensa de la posición de Hannah Arendt.¹⁰ Este escrito no llegó a publicarse, pero nos da pistas sobre lo dinámica que era la escena intelectual neoyorkina, y la activa participación de Sibyl. Años más tarde, Sibyl y Hannah Arendt intercambiaron varias

8 Arendt, H. (1964). Eichman in Jerusalem I. *The New Yorker*. 8 de febrero.

9 Arendt, H. (2017). *Verdad y Mentira en la política*. Recopilación de ensayos. Página Indómita S.L.U

10 Heynen, H. (2019) *Sibyl Moholy-Nagy: Architecture, Modernism and Its Discontents*. Bloomsbury Visual Arts, 41.

cartas con motivo de la publicación del libro de Moholy-Nagy *Matrix of a Man* (1968), dejando clara la fuerte influencia de la filósofa sobre el trabajo de Moholy-Nagy.¹¹

En otras ocasiones, las incursiones de alguno de los pensadores más importantes en el campo de la arquitectura durante este periodo llegaban a plataformas inesperadas. Jane Jacobs firma en 1958 un artículo en la revista de negocios *Fortune* titulado *Downtown is for People*. Esta ahí la semilla de su libro *Muerte y Vida de las Grandes Ciudades Americanas* de 1961.

El artículo se planificó para ser publicado en *Architectural Forum*, revista en la que Jacobs llevaba trabajando desde el inicio de los cincuenta. Finalmente formó parte de una serie de ensayos sobre la ciudad que el editor William H. Whyte organizó para *Fortune*.

Este hábil gesto comercial proporcionó a Jacobs un hueco en una de las revistas más leídas del país. Los editores de la compañía Time Inc., empresa editorial tanto de *Architectural Forum*, como de *Fortune* y *Time*, vieron el potencial de las ideas de Jacobs y decidieron darle mayor espacio y cobertura. Y no se equivocaron. Decenas de cartas y respuestas por parte de alcaldes, académicos, promotores inmobiliarios o constructores llegaron a la revista tras su publicación. Douglas Haskell, que era el editor principal de *Architectural Forum* y quien había insistido desde un principio en las capacidades de Jane Jacobs, recibió entonces una carta de Whyte valorando dicho impacto con estas palabras: “¡Mira lo que vuestra chica ha hecho para nosotros! Esta es una de las mejores respuestas que nunca hemos tenido.”¹² Sin duda la repercusión del artículo fue exitosa, aunque no siempre en términos positivos. Anthony Flint cuenta en su libro *Wrestling with Moses* (2009) una anécdota que asegura que uno de los ejecutivos de Time Inc., Charles Douglas Jackson, llamó a Jane “mujer loca” tras oír sus ideas.¹³ Al margen de la veracidad del machista chascarrillo, no dudo que la respuesta de los ejecutivos de la empresa editorial fuera de ese calibre. Hombres de negocios preocupados por el rédito financiero y que se beneficiaban enormemente de los procesos especulativos que Jacobs criticó. No en vano, Henry Luce dueño de la compañía hasta 1964, fue un conocido opositor de John F. Kennedy, colaborador del Partido Republicano y entusiasta capitalista.

Precisamente, *Downtown is for People*, se convirtió en la carta de presentación de Jacobs ante Chadbourne Gilpathic, director de humanidades de la Fundación Rockefeller. Institución que otorgaría a Jane Jacobs el apoyo financiero para escribir su libro *Muerte y Vida de las Grandes Ciudades Americanas* (1961).

Sirvan estos dos ejemplos para reforzar esta primera idea. Los medios de comunicación de masas son decisivos en la formación del conocimiento público general, ya desde la segunda mitad del siglo XX. Para entender el desarrollo de la historia de la arquitectura y sus relaciones con la

11 Esta relación entre la filosofía de Arendt y la teoría urbanística de Sibyl ha sido detectada por Hilde Heynen en el libro anteriormente citado. (163-165)

12 Laurance, P.I. (2016) *Becoming Jane Jacobs*. University of Pennsylvania Press, 332.

13 Flint, A. (2009) *Wrestling with Moses*. How Jane Jacobs took on New York’s master builder and transformed the American city. Radom House, 27.

sociedad, este tipo de plataformas no académicas y publicaciones comerciales se presentan como objetos arqueológicos fundamentales.

La segunda conclusión que nos proporciona el enfrentamiento entre Mailer y Scully, los contratiempos que enfrentaba la arquitectura moderna, se convertirán en el tema central de esta primera parte del trabajo. Para entender mejor este momento, en el capítulo siguiente partiremos de un evento que sucedió solo un mes después de la contienda en *Architectural Forum*. Tanto Scully como Sibyl coinciden en dicho acontecimiento, y esta última retomará las palabras de Norman Mailer.

t e x t o s o r i g i n a l e s

2. Huxtable, A. (1963) Farewell to Penn Station. New York Times, 8 octobre.

Until the first blow fell no one was convinced that Penn Station really would be demolished or that New York would permit this monumental act of vandalism against one of the largest and finest landmarks of its age of Roman elegance. (...) And we will probably be judged not by the monuments we build but by those we have destroyed.

3. Mailer, N. (1963). The Big Bite. Esquire Magazine, 33, 20–22.

By this logic the end of a trip is a critical moment of transition. Railroad stations in large cities should properly be monumental, heavy with dignity, reminiscent of the past. The New Terminal will be underground. It will waste no space for high vaulted ceilings and monumental columns, it will look doubtless like the inside of a large airport. And one will feel the same subtle nausea coming into the city or waiting to depart from it.

4. Scully, V. (1969). American Architecture and Urbanism. Frederik A. Praeger, Publishers, 149.

It was academic building at its best, rational and ordered according to a pattern of use and a blessed sense of civic excess. It seems odd that we could ever have been persuaded that it was no good and, finally, permitted its destruction. Through [Pennsylvania Station] one entered the city like a god. Perhaps it was really too much. One scuttles in now like a rat.

6. Mailer, N. (1963). Mailer vs. Scully. Architectural Forum Vol 120, 98.

This lack of ornamentation, complexity and mystery I choose to call totalitarian.

If the classic totalitarian regimes, Germany, Italy, Russia were programmatically against modern architecture – no matter. It should be obvious that in 30 years an esthetic movement can shift from a force which opens possibilities to one which closes them

1 n o t e c o n t r a d i g a s

1.2 Entre dos momentos

Los días nueve y diez de mayo de 1964, la Universidad de Columbia organizó un congreso en el que dos de sus intervenciones más interesantes correspondieron a Vincent Scully y Sibyl Moholy-Nagy. Con el nombre de *Modern Architecture Symposia* (MAS), la intención de dicha reunión se resume en las palabras de presentación de su presidente honorífico Henry Russel-Hitchcock:

Reavivar el interés y arrojar luz sobre divergencias medio olvidadas en la teoría y la forma que a menudo han demostrado ser temas de discusión casi tan vivos hoy como lo fueron en los periodos revisados¹

Dichos periodos a revisar se establecieron en las tres décadas que los participantes convinieron a concretar (con diversas discrepancias) como la historia de la arquitectura moderna antes de la Segunda Guerra Mundial, desde 1907 hasta 1939. Sibyl se posicionaría exceptiva con la visión heroica del movimiento, desarrollando en sus objeciones temas equivalentes a los lanzados por Norman Mailer, a quien terminará citando. Vincent Scully, más sorprendentemente, y anunciando el cambio de liderazgo estadounidense, intervendrá para poner en duda las ideas modernas y la pedagogía de la Bauhaus materializadas en la suburbia estadounidense: *Doldrums in the Suburbs*. Dicha reflexión será impresa un año más tarde en el estudiado doble número 9/10 de la revista *Perspecta*. Editado por Robert Stern, quedará publicada junto a la primera aparición escrita *Complejidad y Contradicción* de Robert Venturi y a un extenso artículo de Charles Moore titulado *You have to pay for public life*. Cerrando este círculo de debate ficticio Sibyl firmará en la revista *Progressive Architecture* en 1966 una dura crítica conjunta de todos los escritos publicados en dicho volumen.

Aunque en este trabajo nos centraremos en las reflexiones e ideas cruzadas entre nuestros tres autores escogidos, conviene poner énfasis en la importancia histórica de dicho simposio. *The Modern Architecture Symposia. 1962-1966 A critical edition* (2016), es una reciente recopilación de todas las intervenciones en este y otros dos congresos, editada por Rosemarie Hagg Bletter y Joan Ockman junto a Nancy Eklund Later. En los ensayos que sirven de presentación a la reproducción de los textos originales, sus autoras explican de una manera clara el momento histórico de cambio cultural y ruptura generacional de la que dan fe dichos acontecimientos.

Para comprender mejor de dónde surge la organización de los congresos y que implican resumiré alguno de los hechos clave que las propias autoras explican en su libro.

Para empezar, su aparente escasa repercusión. La planificación de dichos encuentros se debe en primer término a George Collins y Adolf Placezk. El primero era por entonces profesor especializado en arquitectura moderna del Departamento de Historia del Arte y Arqueología de la Universidad de Columbia. Y el segundo, ocupaba el cargo de director de la Avery Library. Juntos, sumaron como presidente honorífico del acontecimiento a Henry Russell-Hitchcock, y consiguieron que Philip Johnson financiara parte del proyecto.

¹ Russell-Hitchcock, H. MAS (1966). *The Modern Architecture Symposia, 1962-66. A Critical Edition*. Yale university Press, 229.

El evento se concibió como una reunión privada, una especie de coloquio cerrado al público, entre principalmente historiadores de la arquitectura. Se buscaba así crear una atmósfera amable y protegida que propiciase el debate e intercambio de ideas. Se llegaron a organizar tres congresos cada dos años empezando en 1962. Solo se publicó de manera escrita las intervenciones llevadas a cabo en el simposio de 1964, que formaron parte de un número especial en marzo de 1965 de la revista de la *Sociedad de Historiadores Arquitectónicos*.² Las actas del congreso de 1962 se editaron y tuvo acceso a ellas un reducido número de estudiantes. Las intervenciones de 1966 se transcribieron con correcciones a mano del propio George Collins y entraron a formar parte de los archivos de la biblioteca. Han permanecido sin publicarse hasta que Joan Ockamn y Rosemarie Hagg las han rescatado en su antología del año 2016 citada anteriormente. Sin embargo, la prueba de su indudable interés recae en la lista de participantes, conformada por sucesivas generaciones de figuras clave en la historiografía de la arquitectura moderna. Entre los integrantes se encontraban los ya citados promotores del *Estilo Internacional*, Henry Russell-Hitchcock y Philip Johnson, junto con el primer director del MoMA Alfred H. Barr. También, alguno de sus igualmente importantes coetáneas, Rudolf Wittkower, Edgar Kauffman o la propia Sibyl Moholy-Nagy. Tras estos, la generación que ya estaba tomando el mando de la academia americana, entre los que podemos destacar al mismo Vincent Scully o Colin Rowe. Y por último, caras más jóvenes en la época, protagonistas indudables de la décadas siguientes; como Robert Stern, que actuó como asistente de Hitchcock en 1964; o Peter Eisenman y Kenneth Frampton, que acudieron como oyentes en 1966.

Esta retahíla de nombres de peso viene a demostrar que, si bien la repercusión de las reflexiones generadas en dichos actos no tuvo una gran cobertura editorial, posiblemente si influyó decisivamente a sus participantes. En los años siguientes estos se conformaron como algunos de los más importantes revisores y críticos del legado de la arquitectura moderna. Igual de importante fue el modo en que se organizaron las intervenciones. El congreso constaba de dos días, sábado y domingo. En el primero se instaba a los participantes a exponer un tema acordado a través de una pequeña presentación, acompañada de soporte gráfico. El domingo estaba reservado a una discusión general, si ningún orden establecido y moderada por Henry Russell-Hitchcock. Cada participante era libre de poner sobre la mesa los temas que más lo hubiesen interesado en la jornada anterior. En este intercambio, a veces controvertido, de maneras ver, se reflejan (de una manera más evidente que en ninguna de sus publicaciones individuales) las diferencias metodológicas y conceptuales de sus participantes. Imaginémos, un grupo de unas treinta personas plácidamente reunidas en una de las coquetas salas de la Avery Library, en una actitud “menos formal” que el día previo, como el propio George Collins describió.³ Sin las presiones del rigor académico, los temas de debate fluían sacando a relucir algunas de las brechas intelectuales que terminarían por romperse abruptamente en los años siguientes. Las diferencias de las escuelas americanas y europeas, en sus choques entre preferencias de análisis formal o teórico. La importancia o no de las cuestiones políticas y sociales con respecto a la

2 JSAH. (1965) *Journal of Society of Architectural Historian*. March Volume.

3 Collins, G.R. (1965) Introduction. *Journal of Society of Architectural Historian*. Marh Volume, 2.

arquitectura. Y los debates metodológicos sobre la necesidad de distancia histórica para el análisis y enseñanza arquitectónica o por contra la imposibilidad de un enfoque objetivo.

También me gustaría incidir en que, a fecha del segundo congreso (1964), los acalorados debates que se produjeron son el perfecto ejemplo de ese momento de impás en la historia de la arquitectura que estoy intentando describir. La evolución de los acontecimientos previos que llevaron a la organización del simposio nos ayuda a entender mejor este agotamiento. Las carencias de la arquitectura moderna habían sido temas de discusión casi desde su llegada a los Estados Unidos como *Estilo Internacional*, y esta es una secuencia histórica que saldrá a relucir en la intervención de Vincent Scully. Para los organizadores, que escribirán una presentación acompañando a la publicación de los textos, la inspiración directa del MAS fue el éxito de una jornada de debate que se llevó a cabo en 1961, también en Columbia, con el nombre *Frank Lloyd Wright and Architecture around 1900* (dentro de las actividades organizados para XX Congreso Internacional de Historia del Arte).

Sin embargo, creo que durante 1961 se protagonizó otro evento en la Universidad de Columbia que muestra de manera evidente el innegable privilegio del que aún gozaba la arquitectura moderna y en especial sus santificados maestros. Con el título *Los cuatro grandes creadores de la Arquitectura Moderna: Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Wright (Four Great Makers)* se organizaron entre marzo y mayo una serie de conferencias, esta vez desde la Escuela de Arquitectura. Para más gloria de sus protagonistas, que intervinieron con sus propias charlas en los distintos coloquios (exceptuando a Wright ya fallecido), se les otorgó el grado de Doctor Honoris Causa en Letras Humanas. Semejante despliegue de condecoraciones venía anunciar la casi nula actitud crítica que Richard A. Miller evidenció en el prefacio a las actas transcritas del congreso. Allí describe que los tres propósitos de los ciclos fueron:

Un programa en homenaje a los grandes fundadores de la arquitectura contemporánea; un llamamiento a un reexamen crítico de los temas centrales que enfrentamos hoy; y una demanda de una nueva formulación de principios y perspectivas para el futuro⁴

A su juicio (y al mío) solo se cumplió el primero de los objetivos. Si bien el MAS tenía un marcado carácter historiográfico y *Four Great Makers* estaba contemplado desde una óptica conceptual mucho más arquitectónica, varios invitados coincidieron en ambos eventos. Philip Jonshon y Sibyl Moholy-Nagy formaron parte del ciclo sobre Mies van der Rohe. Edgar Kauffman y George Collins se sumaron a las explicaciones sobre la obra de Wright. Rudolf Wittkower dedicó su presentación a la importancia del modulator de Le Corbusier.

⁴ Miller, A.R. (1970) *Four Great Makers of Modern Architecture*. De Capo Press, 3.

De todos ellos, como era de esperar, solo la intervención de Sibyl Moholy-Nagy puso énfasis crítico en las limitaciones de la doctrina moderna, sobre todo tras su trasvase a suelo americano. Su preocupación se resumía en el título de su participación:

*¿Se ha convertido “Menos es más” en “Menos es nada”?*⁵

Semejante titular compite en propagandismo con la frase a la que quedará reducido en numerosas ocasiones el manifiesto de Robert Venturi: *Menos es aburrido*. Quedarse en el eslogan nos llevaría a una simplificación igual de peligrosa. Además, inteligentemente, el reclamo de Sibyl se formula como una pregunta, y no una rotunda afirmación como en el caso venturiano. Sibyl deja claro su desacuerdo con las intenciones del congreso ya desde el principio de su texto:

El leitmotiv del programa *Four Great Makers* es que Walter Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe y Frank Lloyd Wright son los “grandes fundadores de la arquitectura moderna”.

Debo disentir. No creo en atribuir a cuatro individuos la creación de un movimiento que tomó casi dos siglos desde sus primeros comienzos definibles, incluso si sus contribuciones fueron uniformemente importantes.⁶

Sibyl, emigrada europea en América, se alinea en esta declaración con una corriente de pensamiento inicialmente anglosajona que ve en los ideales de la Ilustración el punto de partido conceptual para el movimiento moderno. La tesis defendida por Sibyl en su ponencia remarca que Mies, en su andadura americana, equiparó la tecnología a los grandes movimientos históricos como el Platonismo, Escolasticismo o Humanismo. Así, superada su brillante etapa europea, su filosofía de la tecnología como medio creativo se cristalizó en una nueva estética industrial. Es para Sibyl, esta identificación de la tecnología como arquitectura del más alto diseño promovida por Mies su mayor contribución a la escena americana. Oportunamente se adecuó y vio reforzada por la expansión económica tras la Segunda Guerra Mundial. Esta deshumanización tecnológica llevará a la desaparición del individuo o, mejor dicho, a una estandarización repetida sin reflexión, especialmente dañina en los edificios domésticos.

Este anonimato privó a la célula habitacional tecnológica de cualquier medio de identificación personal. No hay espacio para la pintura y apenas espacio para un mínimo de posesiones personales.⁷

5 Moholy-Nagy, S. (1961) *Has “Less is more” become “Less is Nothing”?* Four Great Makers of Modern Architecture. De Capo Press, 118.

6 Ibid.

7 Moholy-Nagy, S. (1961) *Has “Less is more” become “Less is Nothing”?* Four Great Makers of Modern Architecture. De Capo Press, 46.

Si de entre todas las intervenciones en 1961 que únicamente Sibyl se atreviese a arremeter contra los maestros, sorprende que solo tres años después su preocupación sea compartida por muchos más de sus compañeros. Es evidente, que ya antes de los años sesenta habían surgido voces críticas respecto del movimiento moderno, siendo dos de los ejemplos más conocidos Lewis Mumford y Jane Jacobs. Si bien, como es el caso de los aludidos, las visiones más exceptivas y elaboradas habían surgido desde la disciplina urbanística. Difícilmente podrían haber sido invitados a un ciclo de conferencias de tan marcado sesgo arquitectónico como los desarrollados en Columbia. Pero es cierto, en el avance de la década, que parte de estas dudas que desde la planificación urbana ya habían madurado, empezaron a infiltrarse en historiados y críticos de las nuevas generaciones. Otra de las principales diferencias, entre el evento del MAS 1964, y el *Four Great Makers* de 1961 es que, aun estando los dos ligados a un grupo principalmente americano, el simposio de 1964 contó con participantes más próximos al compromiso teórico europeo. Peter Collins (*Changing Ideals in Modern Architecture*, 1965) Colin Rowe (*The Mathematics of the ideal Villa 1947/ Transparency: Literal and Phenomenal*, 1963) o Colin St. John Wilson (seleccionado en 1963 junto a Leslie Martin para realizar la ampliación para la biblioteca del Museo Británico). Este deseo de conexión transatlántica queda también reflejado en la correspondencia de los organizadores, como explica Rosemarie Hagg Bletter en sus hallazgos en los archivos de George Collins⁸. Tanto Reyner Bahman como Bruno Zevi, como Oriol Bohigas fueron contactados para asistir. Ninguno pudo atender el congreso finalmente.

Hechas estas aclaraciones, podemos analizar con mayor conocimiento de causa que avances aportan las reflexiones de nuestros protagonistas al contexto americano. Neil Levine deja claro en su recopilación de textos de Vincent Scully, que en su opinión la mayoría de las aportaciones al simposio de 1964 era esencialmente descriptivas y documentales.

Solo Sibyl Moholy-Nagy, Catherine Bauer Wurster, y Scully ofrecieron críticas polémicas.⁹

Se acordó dedicar cada uno de los congresos a un periodo histórico de diez años, dividiendo así el desarrollo del movimiento moderno en tres décadas consecutivas: 1907-1917, 1918-1929, 1929-1939. Estos cortes fueron un simple acuerdo práctico, y los participantes los deformaron a su necesidad. En 1962 se analizó la época de 1918 a 1929. Y en 1964 se decidió continuar por 1929-1939. En esta década fue precisamente cuando el país americano recibió a la mayor parte de los arquitectos modernos que huyeron del nazismo. Para hablar de dicho acontecimiento los organizadores pidieron a Sibyl, que emigró junto con numerosos docentes de la Bauhaus, que explicase el impacto de dicho cambio.

The Diaspora, es un texto de apenas dos páginas en el que la autora intenta demostrar la simplificación que supuso el trasvase de las ideas de la Bauhaus original a Norteamérica, y sus tristes consecuencias. Sibyl defiende que el hecho clave reside en el dispar entendimiento del

⁸ Hagg Bletter, R. (2014). *The Modern Architecture Simposia, 1962-66. A Critical Edition*. Yale Press, 13

⁹ Levine, N. (2003) *Modern Architecture and other Essays*. Princeton University Press, 129.

término funcionalismo. Amplia así la tesis que ya evidenció en 1961. En la Bauhaus, heredera del idealismo kantiano, el funcionalismo se entendía como pura ideología, fundada en una concepción de un mundo de verdades estéticas, éticas y sociales evidentes. Por el contrario, su traducción americana se basó en construir tan económicamente y tecnológicamente como fuese posible, sin ningún tipo de consideración por principios personales o éticos.

Se suma a este malentendido la publicación *The International Style*, carta de presentación de la arquitectura moderna en Estados Unidos, que como Moholy-Nagy apunta, **contradijo** en sus conclusiones alguno de los puntos fundacionales del movimiento:

Es divertidísimo leer en 1932 sobre la necesaria separación de la arquitectura y la construcción (en cuya unidad absoluta se fundó toda la idea de la Bauhaus); sobre una jerarquía de significación estética (contra la feroz renuncia al "gusto y la forma" en todos los enunciados patrísticos); (...) sobre los exteriores de piedra-mármol-granito como los únicos materiales dignos (cuando fue el sozialer Wohnungsbau¹⁰ quien dio a los cuatro héroes del libro su razón de ser); y sobre el "fetichismo de la planta" (arrojado a la evidencia pictórica de la "función interior expresada" como ley de leyes).¹¹

Sin embargo, los arquitectos emigrados que deseaban tanto ser aceptados en su nuevo país, obviaron tales oposiciones. Siempre ha habido un acuerdo tácito, de que las obras que mejor representan los valores del movimiento moderna son aquellas de sus inicios, antes de que sus autores huyeran de Europa. Sibyl achaca este desgaste arquitectónico precisamente a la renuncia de dichos compromisos ideológicos. Y en este punto concede, de entre todos los maestros asentados en las universidades americanas, únicamente a Mies van der Rohe la capacidad de haberse reinventado tras la Segunda Guerra Mundial. Este halago, que sin duda lo es, lleva consigo un dardo envenenado. ¿Cómo ha sido capaz Mies van de Rohe de seguir evolucionando su arquitectura en un contexto totalmente diferente al de su Alemania natal? Precisamente por su falta de valores. Para Sibyl, en el caso de Mies, la tecnología no se concebía como ningún elemento romántico o platónico asociado a ese funcionalismo socialmente ideológico antes descrito; sino simplemente como herramienta. Los anhelos sociales que acompañaron a todos los desarrollos vanguardistas de la arquitectura moderna no eran una meta aceptada para Mies.

Para reforzar esta idea Moholy-Nagy explica como Mies van der Rohe fue el único en la plantilla de la desaparecida Bauhaus que se quedó en Alemania tras el ascenso al poder de Hitler. Asimismo, diseñó varios proyectos, que Sibyl adjetiva como fascistas, para intentar convencer al régimen que la estética moderna podía ser útil al nuevo gobierno. Algunos de estos proyectos corresponden a dos propuestas que presentó tras la proclamación de Adolf Hitler como *Führer* en 1934. El primero, un monumental edificio para el Banco Alemán (*Reichsbank*); y el segundo,

10 Vivienda social

11 Moholy-Nagy, S. (1965) *The diaspora*. JSAH. March Volumen, 25

una propuesta para el Pabellón alemán de la Exposición Internacional de Bruselas de 1935, con águila germánica incluida. Podríamos añadir, para reforzar esta personificación del Mies oportunista que Sibyl intenta demostrar, y así balancear su posición política, que en 1926 también firma el diseño para el monumento comunista a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo. La preferencia final de Albert Speer por un clasicismo monumental precipitó que Mies buscará un nuevo comienzo en Estados Unidos. En esta nueva etapa, ve Sibyl la genialidad del maestro en su capacidad de adaptación a un contexto americano principalmente agnóstico y crecientemente capitalista. Así:

Puede haber pocas dudas de que la chispa que encendió su talento fue la Escuela de Chicago (...) Su mejor logro, el Edificio Seagram en Nueva York, lleva el Edificio Reliance de Root de 1893 a su máxima perfección.¹²

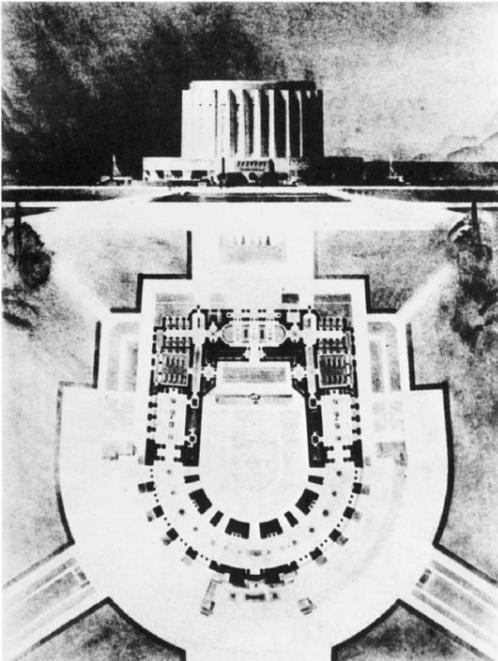
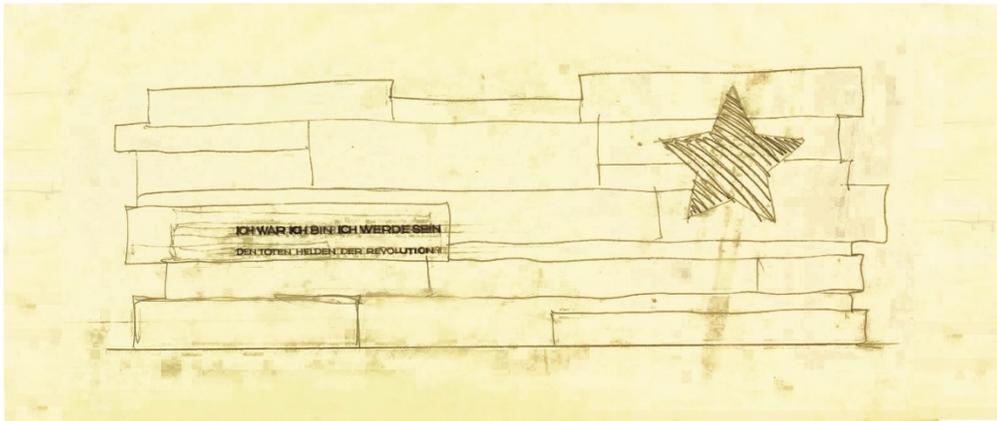
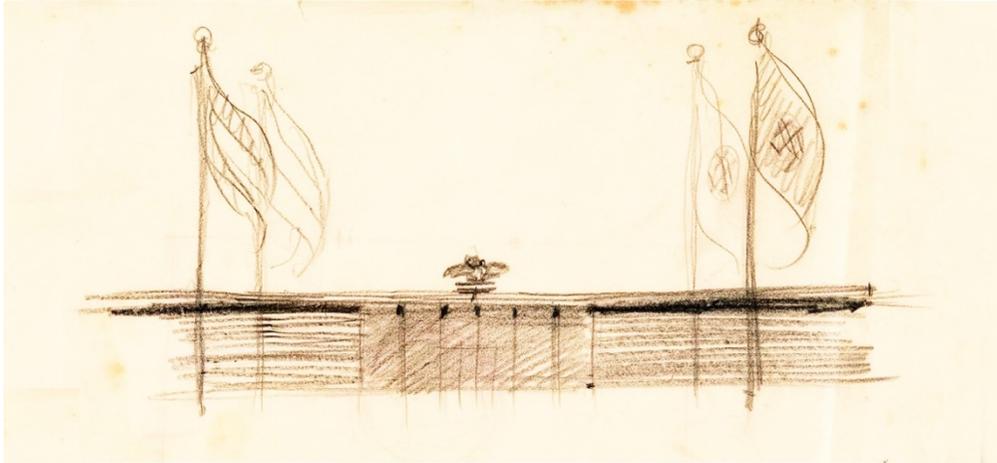
Cuando Sibyl terminó su presentación, Philip Johnson pidió a Henry Russell-Hitchcock que añadiera algún comentario sobre su libro *The International Style*, que había sido en parte puesto en duda. Hitchcock se quejó, sin personalizaciones, de esa “gente cruel” que habrían llegado a asegurar que el mero hecho de que Johnson y él mismo escribieran ese libro provocó la proliferación de dudosas imitaciones por todo el país. El historiador defiende en una desafortunada afirmación que él mismo “no puede creer que los escritores sobre las artes influyan en la historia hasta ese punto”.¹³

Superada dicha controversia, el hecho que posiblemente causó más polémica en la jornada del debate del domingo fueron las acusaciones fascistas sobre Mies. Queda claro espero, que para Sibyl, el acercamiento al régimen nacionalsocialista de Mies (aunque éticamente reprochable) no invalidaba su contribución arquitectónica posterior. Pero si ayudaba a entenderlo psicológicamente. Sin embargo, en un contexto americano, país libertador junto a los aliados del régimen nazi, y que se embarcó después en la guerra fría contra el comunismo, ningún totalitarismo tenía redención. Es por esto mismo, que el escrito de Norman Mailer describiendo a la arquitectura moderna como totalitaria tuvo semejante impacto.

Será curiosamente Vincent Scully el único otro participante que utilice la palabra fascista para describir a un edificio no desarrollado bajo ningún régimen totalitario. En este edificio de 1933, un memorial para J.S.Bach firmado por F.S.Culberston, identifica Scully algunas de las cualidades formales que los arquitectos modernos demonizaron como incorrectas en el estilo Beaux Arts. Era según el canon de la época, un edificio demasiado pesado y demasiado simétrico para ser moderno. Y eso, según Scully, se identificaba por contraposición como fascista.

¹² Moholy-Nagy, S. (1965) *The diaspora*. JSAH. March Volumen, 25.

¹³ Russel-Hitchcock (1964) Sunday Session en *MAS: The Modern Architecture Symposia, 1962-1966: a Critical Edition*.2014. p 155.



Bocetos del Pabellón Alemán para Bruselas (1935) y del Monumento comunista (1926). Este último llegará a construirse y será derribado durante el Régimen Nazi. El primero surgirá de un concurso cerrado promovido por el gobierno para representar los nuevos valores de la Alemania Nacional-Socialista de Hitler en la Exposición Internacional.

Fuente: Archivo digitalizado del MoMA
Object number : 659/2013 y MR16/7

Culbertson, F.S. Monument to J.S.Bach. 1933. Plan and elevation

Fuente: Scully, V. *Doldrums in the Suburbs*

Sin embargo, para Vincent Scully los edificios del lenguaje internacional desarrollados en los años cuarenta en Norteamérica se basaban en principios equivalentes a las obras beaux-art, eran igualmente pictóricos. Sus herramientas gráficas eran distintas, transparencia en contra de opacidad, o ligereza en contraste con la pesadez. Pero *“sugeriría que la arquitectura de la América de 1940 seguía siendo tan fundamentalmente pictórica como lo había sido antes en las Bellas Artes estadounidenses.”*¹⁴. De la misma manera que Sibyl, Scully lamenta que en América los prototipos modernos se desvirtuaron de los de sus inicios. Si bien para Vincent Scully es un problema sobre todo formal, para Moholy-Nagy como ya hemos visto, este desgaste está asociado a una manera de pensar completamente distinta. Ambos coinciden también, en criticar el posible papel que la publicación *The International Style* tuvo en el desarrollo de la arquitectura moderna americana:

Pero el libro de 1932 fue, creo, bajo la influencia del señor Johnson, principalmente una polémica. Era una declaración de lo que debería ser la arquitectura, y creo que esto es importante porque creo, como se sugirió anteriormente, que gran parte del carácter de la arquitectura de la década de 1930 en Estados Unidos se deriva de las declaraciones de lo que debería ser la arquitectura que hicieron el señor Hitchcock y el señor Johnson en 1932.¹⁵

La intervención de Scully se produjo tres ponencias después de la de Sibyl. Queda claro la importancia que en los dos casos se da a la repercusión de la publicación del MoMA. El historiador americano es más comedido en sus acusaciones, y redime a Henry Russel-Hitchcock de la culpa. A continuación de Scully, Catherine Bauer propondrá en su charla una reflexión que coincide y complementa las visiones de nuestros dos protagonistas. Está de acuerdo en ese empobrecimiento arquitectónico que se ha propagado por la suburbia americana. Pero a diferencia de Scully, que centra su discurso en términos mayoritariamente formales, Bauer incide en las promesas y principios sociales que promovieron los desarrollos de vivienda en los años veinte y treinta.

Muchos han olvidado, o nunca lo supieron, que la arquitectura moderna estuvo una vez principalmente preocupada por la mejora social y cívica.¹⁶

El texto de Scully, y las palabras de Sibyl junto con las de Bauer, nos presentan **dos de los temas clave** que contribuyeron a acabar con el dogma de la arquitectura moderna. En su análisis de la periferia americana Scully solo encontrará casas aisladas, que si bien diseñadas por los arquitectos estrella, no aportaron nada a un tema más importante: la **monumentalidad** expresada como cualidad necesaria e intrínseca del entorno urbano. Moholy-Nagy abrirá un debate sobre la historia de la arquitectura moderna que mayoritariamente se había pasado por alto en suelo americano: sus **alianzas políticas e ideales sociales**.

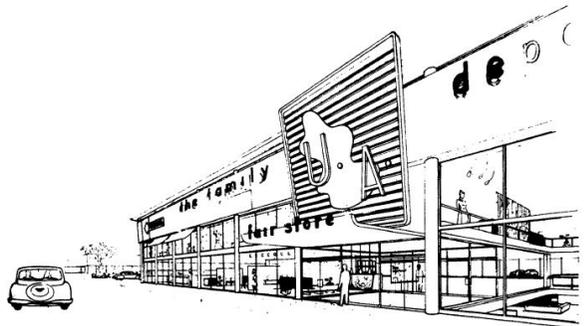
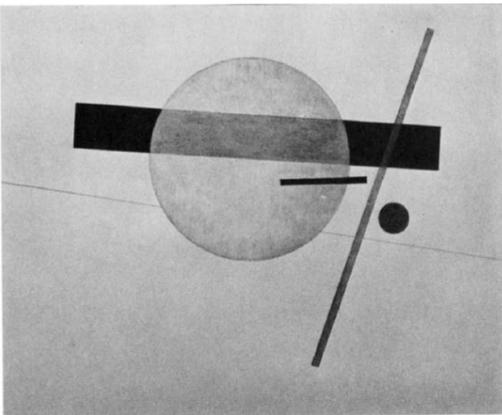
¹⁴ Scully, V (1965) Doldrums in the Suburbs. JSAH. March Volume, 38

¹⁵ Ibid.39.

¹⁶ Bauer, C (1965) The Social Front of Modern Architecture in the 1930s: More than a Style? JSHA. March Volume, 48.

Comencemos por el menos peliagudo. Para Scully, la contribución de la arquitectura americana desde 1930 a 1949 se concentraba en las construcciones suburbanas. Las aportaciones arquitectónicas durante este periodo se basaban principalmente en solitarias villas unifamiliares que no estaban conectadas con la trama de la ciudad y dejaban de existir en términos urbanos. Así, la discusión arquitectónica se centró en estos proyectos; y la única polémica surgida, entre arquitectura orgánica o arquitectura inorgánica. La eterna dicotomía entre clásico, representado por Gropius y el *Estilo Internacional*; y romántico, encarnado por Wright y la escuela de la *Bay Region*. Era una disputa eminentemente estilística. Esa batalla, entre un bando y el otro, llegó a su punto álgido con la publicación en 1950 del libro de Bruno Zevi *Towards a Organic Architecture* (publicado primero en italiano en el año 1945).

En *Doldrums in the Suburbs* (que podríamos mal traducir como *Decadencia en los Suburbios*) Vincent Scully defiende que dicha contienda no aportó nada a la evolución de la arquitectura como disciplina. En ningún momento se ahondó en el verdadero reto de la arquitectura moderna: la cuestión sobre la monumentalidad y la construcción de la ciudad en su conjunto. Desde 1930 nadie había sido capaz de dar una respuesta válida a este desafío. El error de los arquitectos fue utilizar las mismas herramientas gráficas y mecanismos visuales que los pintores vanguardistas, como László Moholy-Nagy (marido de Sibyl, fallecido en 1946). La simplificación bidimensional y el estilo eminentemente pictórico que desarrollaron no supuso ningún avance desde sus predecesores para Scully.



Moholy-Nagy, L. Light Display Machine, 1923-1926. Nalle, E. Departmet Store Project, 1946.

Para ilustrar esta comparación Scully escoge esta obra de Moholy-Nagy y un proyecto de un arquitecto de Yale, en el que se aprecian los mismos recursos pictóricos: líneas finas, transparencia, planos, ligereza, luz.

Fuente: Scully, V (1965) *Doldrums in the Suburbs*

Además, el desarrollo suburbano y las utopías urbanísticas del CIAM se desligaron de la ciudad histórica, negando así los valores típicamente urbanos de los monumentos clásicos.

Lewis Mumford ya apuntó este mismo problema mucho antes que Scully, y desencadenó una de las reflexiones conceptuales más importantes para la arquitectura moderna:

La misma noción de monumento moderno es una **contradicción** de términos. Si es un monumento, no es moderno, y si es moderno, no puede ser un monumento.¹⁷

¿Qué es un monumento? ¿O a qué se refiere esa falta de monumentalidad que tanto preocupa a Scully? Un edificio entendido como monumento alude a asociaciones complejas. Solemnidad, presencia, distinción, belleza, valor artístico, importancia histórica, admiración pública. Un monumento, al fin y al cabo, es un símbolo. Una representación arquitectónica de unos valores concretos. Cuando los arquitectos modernos decidieron cortar de raíz con las tradiciones y estilos que los precedieron abrieron un nuevo campo de posibilidades. Pero negaron algunas cualidades que habían estado siempre ligadas a la historia, el ornamento y la decoración. La identificación con una forma que nunca antes se ha visto, que no pertenece a nuestra historia colectiva, se antoja irresoluble. De ahí que Adolf Loos decidiera asumir que solo la tumba y el monumento pertenecen a la disciplina artística. Una vez roto el esquema de juego, intentado partir de la tabula rasa, se forjó la necesidad de encontrar nuevos símbolos que ejerciesen la misma función que los monumentos del pasado. Para Mumford esta posibilidad estaba condenada al fracaso. A este pesimismo se contrapuso la confianza de Giedion en el movimiento. Quien había sido capaz de teorizar sobre la máxima importancia de la arquitectura moderna al conquistar el espacio-tiempo, no pudo sino defender sus capacidades. Consciente del reto que se planteaba, en 1944 asumió que la expresión monumental aún no había sido alcanzada por el movimiento moderno; pero que, tras construirse así mismo desde cero, empezando por la vivienda y llegando a la planificación urbana, el monumento moderno terminaría por llegar:

El tercer paso está por delante ... Se trata de la reconquista de la expresión monumental. La gente quiere que la construcción represente su vida social, ceremonial y comunitaria. Quieren que sus edificios sean más que una realización funcional.¹⁸

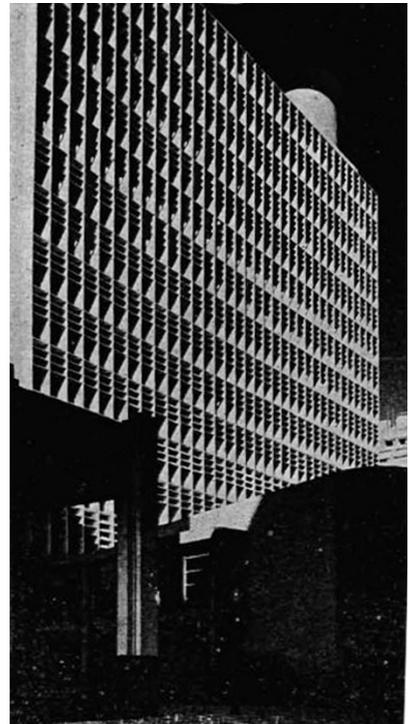
¿Quién fue para Scully capaz de escapar de aparente callejón sin salida? Sin duda, los maestros. Le Corbusier y Mies van der Rohe. La Unite d'Habitation (1948) marcó, según el historiador, un nuevo camino, lejos de la pequeña escala y lenguaje pictórico, y en favor de la masa, plasticidad espacial y la expresión tectónica. Y Mies por su parte recuperó la grandeza del urbanismo del Renacimiento. En su esquema para el campus de Instituto de Investigación Tecnológico de Chicago (I.I.T, 1939) consiguió, en palabras de Scully, una vuelta a los valores de simetría, masa y organización espacial típicamente clásicos.

17 Mumford, L. (1937) *The Death of the monument*. Extraído de: Baird, G. (1995) *The Space of Appearance*, 137.

18 Giedion, S. (1944) *The Need for a New monumentality*. *Architectural Review*. Septiembre, 117-128.

En las dos críticas, la de Sibyl y la de Scully, hay una divergencia esencial. Scully redime al movimiento moderno cuando concede nuevamente a Le Corbusier y Mies su papel salvador. Moholy-Nagy ve en cambio, que el punto de partida para la recuperación de la expresividad monumental no lo dieron los arquitectos europeos emigrados, sino los estadounidenses que los precedieron. Esta ceguera histórica se debe para la autora a la influencia de la obra de Giedion en las nuevas generaciones de historiadores:

Scully, como todos los historiadores arquitectónicos giedionescos, finge que nunca hubo una Segunda Era de los Rascacielos en Estados Unidos. Ignora que los diseñadores suburbanos de los años 30 le dieron la espalda a la monumentalidad verdaderamente urbana de Albert Kahn, John Root, Raymond Hood, y ese magnífico logro de una nueva escala de ciudad, el *Philadelphia Saving Fun Society* (PSFS); todos creados una década antes de que Mies van der Rohe iniciase su propia monumentalidad.¹⁹



Lescaze, W. & Howe, G. (1932) PSFS Building, Philadelphia.

Fuente: Moholy-Nagy, S. (1965) *The Diaspora*. JSAH Match Volume, 26.

Costa, L. Niemeyer, Reidy, A.E. Vasconcellos, E. Moreira, J. Leao, C.A. Consultor: Le Corbusier (1937-42) Ministerio de Educación y Salud, Rio de Janeiro

Fuente: Giedion, S. (1944) *The Need for New Monumentality*. *New Architecture and City Planning*. A Sipsosym, 552.

19 Moholy-Nagy, S. (1966) Book Review *Perspecta* 9/10: *Architects without Architecture*. *Progressive Architecture*. Abril, 254.

Tenemos por tanto enfrentados hasta tres inicios construidos. Sigfried Giedion asume que el precursor de la nueva monumentalidad fue Le Corbusier en su propuesta sin construir para el palacio de la Liga de las Naciones de 1927. Y que la nueva dirección a seguir la marcó el edificio para el Ministerio de Educación y Salud de Rio de Janeiro (1942), del que Le Corbusier fue consultor. Sibyl defiende, por el contrario, que la encarnación del movimiento moderno en su primera propuesta verdaderamente monumental se debe al ingenio norteamericano de George Howe y William Lescaze. Scully se suma con sus abanderados Le Corbusier y Mies a la directriz marcada por el historiador suizo.

Aunque los tres autores hablan de un mismo término, la monumentalidad, debido a la complejidad del mismo, se cruzan conceptos dispares. La discusión de Giedion y Sibyl manifiesta una preocupación por la expresividad y la simbología. El edificio moderno como obra de arte. Scully, comenzando desde el mismo punto que Giedion, consigue avanzar un paso más. Introduce en la discusión la dimensión urbana. El protagonismo ya no recae en una única pieza (como ocurría con las casas unifamiliares de los años treinta o los grandes rascacielos) sino en el conjunto de elementos que conforman la escena urbana, que puede tener los mismos valores de monumentalidad.

Retomemos aquí el segundo de los temas claves. La ideología y, por ende, las asociaciones éticas de la arquitectura moderna. Sibyl, contrariada por alguno de los comentarios recibidos tras su ponencia, y en férrea defensa propia, desarrolló en la jornada de debate del domingo una conferencia clave para entender la década de los años treinta. Y si, escribo conscientemente conferencia. Por que si bien su ponencia oficial en el día anterior fue corta y apenas sin imágenes; durante el debate elaboró un argumento transcrito a lo largo de seis páginas y diecisiete imágenes comparativas para reforzar esta idea de cuan importante fue el efecto psicológico causado por la diáspora.

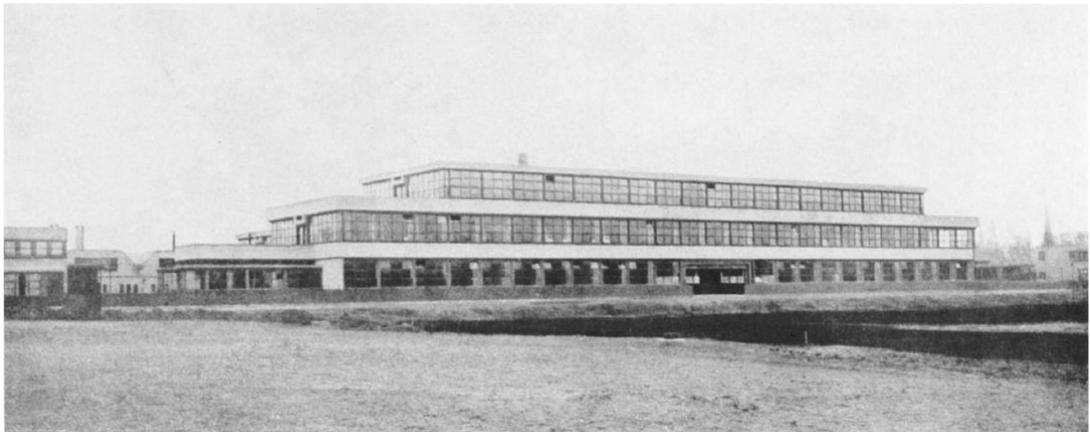
Me tomé muy en serio la idea de que íbamos a hablar sobre la década de 1930 y me concentré en ella. Me interesa más el estado de ánimo general de esa época y la base psicológica de la misma. Sé que esta es una actividad antiestadounidense, pero quería hacer una declaración en defensa del negativismo y la frivolidad. (...) Sentí que quizás era demasiado negativo mostrar estas pocas comparaciones que tengo, pero ahora siento que realmente deberíamos mirar los hechos a la cara.²⁰

Moholy-Nagy revisitará la arquitectura moderna de los años veinte y treinta y planteará un interesante cambio de perspectiva metodológico. ¿Qué pasaría si tomáramos el edificio de la Bauhaus de Gropius no como punto de inicio sino como final? Si la Bauhaus fue en efecto la conclusión, la materialización definitiva de un conjunto de ideas que la preceden; Gropius ya no ejerce como fundador, sino como último eslabón. Cuando se llega al final, cabría la posibilidad de que ya no quede nada por hacer o mejorar, y que entonces todo lo que se intente sean meras copias del logro anterior, sin avance alguno. Este es el periodo de decadencia que caracteriza para Sibyl a la mayoría de los arquitectos modernos en tierras americanas durante los años

20 Moholy-Nagy, S. (1965) Sunday Session. JSAH. March Volume, 80.

treinta. Que los historiadores americanos hubiesen entendido la arquitectura de Breuer o Gropius en Norteamérica como el indiscutible progreso de la arquitectura moderna europea se debe para Sibyl, una vez más, a la enorme influencia de Giedion:

Es interesante observar el papel que ha jugado Giedion con su libro; su influencia sigue siendo increíblemente fuerte hoy en día. Todo lo que relata Giedion ha sido aceptado por la próxima generación de estudiantes, y el total olvido de Giedion sobre la influencia cruzada entre Wright y Alemania, y entre Holanda y Alemania, ha colocado a los alemanes en una posición de creadores originales; y esto no es así.²¹



van der Vlugt, L.C. (1922) Escuela Industrial, Groningen.
Fuente: Sunday Session. JSAH. March Volumen, 81.

Gropius, W. (1925-25) Bauhaus, Dessau.

Fuente: Sunday Session. JSAH. March Volumen, 81



Estas son las dos primeras imágenes que Sibyl contrapone para reforzar la idea sobre la influencia holandesa en la arquitectura alemana.

“Ahora, el punto que trato de demostrar, la banda de hormigón y los muros cortina como idea, en una modulación por niveles que está fuertemente influenciada por la *Werkbund*, deja completamente claro que el edificio Bauhaus no fue un comienzo, sino una conclusión bastante interesante. a un desarrollo que había comenzado mucho antes ”.²¹



21 Moholy-Nagy, S. (1965) Sunday Session. JSAH. March Volume, 81.

Espacio Tiempo y Arquitectura (1941) se presenta para Moholy-Nagy como otra de las piezas esenciales para entender las diferencias entre la Arquitectura Moderna desarrollada antes de la diáspora (funcionalismo ideológico), y su interpretación americana como *Estilo Internacional* (funcionalismo tecnológico). Sigfried Giedion, que entró a formar parte de la Universidad de Harvard a petición de Gropius, consiguió enlazar las distintas manifestaciones del movimiento moderno bajo un concepto común, el espacio-tiempo, y legitimarlo históricamente. Su libro se convirtió así en el manual por excelencia en la academia americana. Pero, inteligentemente, decidió dejar fuera de su discurso cualquier connotación política que, en tiempo de postguerra, hubiese podido abrir heridas aún sin cicatrizar. George Baird explica en su libro *The Space of Appearance* (1995) parte de las repercusiones de dicho blanqueamiento, en su brillante capítulo cuarto *Architecture and Politics*:

Es de gran interés a este respecto señalar que las primeras historias clave de la arquitectura moderna publicadas en la década de 1930 (*Pioneros del Diseño Moderno* de 1936 de Nikolaus Pevsner y *Espacio, Tiempo y Arquitectura* de Giedion de 1941) evitaban cualquier interpretación política explícita del modernismo. (...) Él (Giedion) había excluido sistemáticamente de su historia a figuras tan importantes y abiertamente politizadas como Hannes Meyer. (...) Cuando, en 1951, Giedion incluyó la Casa del Fascio de Terragni en su compilación *A Decade of New Architecture*, la etiquetó cuidadosamente, de forma anónima, como “club político”.²²

Sibyl no es tan certera en su análisis de la obra de Giedion, aunque si explica otras omisiones importantes como la de Erich Mendelsohn, “*que, en ese momento, y hasta bien entrada la década de 1950, era absolutamente sinónimo de una sentencia de muerte histórica*”²³. Pero, al introducir en el debate las conexiones políticas de Mies (o más bien apolíticas y oportunistas) saca a la palestra un tema que había sido largo tiempo eludido. Creo, que factores como la despolitización arquitectónica de Giedion, junto con el choque psicológico de la diáspora o la reducción estilística de *The International Style* son claves para comprender las distintas maneras de entender el funcionalismo que Sibyl propone en su charla. El funcionalismo tecnológico que se centró en el desarrollo industrial y la economía del objeto por encima del sujeto, supuso un desconcertante punto de partida para una nueva generación de arquitectos en los años cincuenta, no solo en Norteamérica. En un artículo para *Architectural Review* en 1957 Alison y Peter Smithson expresan precisamente esta **contrariedad**:

Seguimos siendo funcionalistas y todavía aceptamos la responsabilidad de la comunidad en su conjunto, pero hoy la palabra funcional no significa simplemente mecánico como hace treinta años. Nuestro funcionalismo significa aceptar las realidades de la situación, **con todas sus contradicciones** y confusiones, y tratar de hacer algo con ellas.²⁴

Las observaciones de Sibyl Moholy-Nagy fueron sin embargo duramente criticadas por la mayoría de sus compañeros en la jornada de debate. Del mismo modo, la terminología usada por Scully y otros compañeros fue puesta en duda. Rudolf Wittkower hablará de un “*uso fácil de*

²² Baird, G. (1995) *The Space of Appearance*. MIT Press, 259-60.

²³ Moholy-Nagy, S. (1965) Sunday Session. *JSAH*. March Volumen, 82.

²⁴ Smithson, A. & P. (1957). *Cluster City*. *The Architectural Review*. Noviembre, 333-336.

la terminología” al utilizar palabras como *clásico* y *neoclásico* para describir cualquier edificio simétrico, incluso las construcciones totalitarias. En contra, defenderá que:

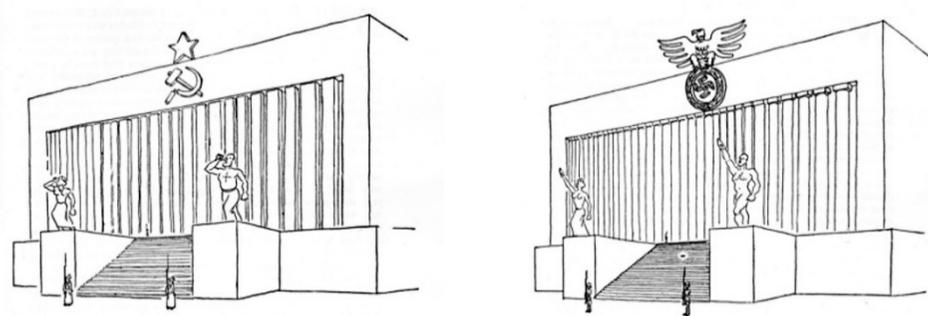
Si realmente queremos enfrentarnos con ciertos problemas de la década de 1930, no podemos usar las misma *differentiae* para la arquitectura de Hitler y para Mies. Simplemente no funciona.²⁵

Semejante encrucijada tiene una clara respuesta para Henry-Russell Hitchcock:

Mi propia conclusión es que es bastante inútil buscar conexiones automáticas entre los movimientos políticos y la arquitectura. Está esta divertida caricatura de Osbert Lancaster de dos fachadas idénticas, es decir, idénticas, excepto que una tiene águilas nazis y la otra tiene la hoz y el martillo. (...) Pero perfectamente podría haber puesto un tercer boceto de lo que entonces era el nuevo Departamento de Estado en Washington, con el águila americana en él, y decir que esa era la arquitectura de la “libre empresa”, o capitalismo, o lo que sea te gusta.²⁶

Tenemos en estas dos declaraciones la academia europea y americana enfrentadas. Los dos grandes historiadores dejan claro que: para América (Hitchcock) el debate formal es lo importante, independientemente del caldo político que lo promueva; y para el mundo europeo (Wittkower) es innegable que existe una arquitectura asociada al régimen Nazi, pero que no puede describirse con las mismas palabras que la arquitectura del maestro Mies.

Ninguna de las dos posiciones dejaba en buen lugar a Sibyl, que insistió tímidamente que si no se tenían en cuenta los movimientos políticos del contexto se tendía hacia una actitud ahistórica sobre la arquitectura.



Fuente: Lancaster, O. (1938). *Pillar to Post*. J.Murray Publisher, 76-78.

Estos son los dibujos que menciona Hitchcock, forman parte de un pequeño manual sobre estilos arquitectónicos. Hitchcock deja escapar la sutileza de que en el edificio comunista la fachada son pilares cuadrados; y en el nazi, columnas con capitel.

²⁵ Wittkower, R. (1965) Sunday Session. JSAH. March Volume, 88.

²⁶ Hitchcock, H. (1965) Sunday Session. JSAH. March Volume, 90.

El único capaz de reconciliar estas dos posiciones fue precisamente Colin Rowe, que se convertirá en las próximas décadas en figura decisiva de la interpretación y evolución teórica de la arquitectura. Acudió al MAS de 1964 en calidad de oyente invitado, no realizó ninguna ponencia. Wittkower había sido el director de su disertación final sobre Iñigo Jones en el Instituto Wartburg. En los cincuenta Rowe se trasladó a Estados Unidos. Allí realizó su trabajo de postgrado bajo la dirección de Henry Russell-Hitchcock en Yale, obviando la recomendación de Wittkower de ir a Harvard, dominio de Giedion. En el debate, Colin Rowe será el único que defienda la posición de Sibyl, y cito extensamente su intervención:

Me identifiqué cuando la Sra. Moholy Nagy cuando estaba hablando sobre el tono emocional de una época y su aura psicológica (...) Creo que de la manera más lacónica se podría insistir en que aquí **hay alguna relación entre la arquitectura moderna y el marxismo**. Creo que no se le puede dar sentido a la década de 1930 sin poner en escena algo de esta relación. Ahora bien, debido al clima actual, es inevitable que este tipo de cosas se eludan. Es extremadamente difícil y desagradable lidiar con este tipo de asuntos. Pero cuando uno se encuentra con las reliquias de la década de 1930, cuando las recorre, cuando huele la atmósfera que respiran, uno siente el corpus de ideas al que reaccionan. Y uno reconoce que a lo largo de la década de 1930 existe una personalidad milenaria que en sus casos más extremos se vuelve marxista. Ahora bien, uno de los significados de la arquitectura moderna en la década de 1930, y también en la década de 1920, es seguramente que de alguna forma es una afirmación de una condición milenaria que supuestamente va a ocurrir. **Esto explica por qué los arquitectos pueden empaparse y obsesionarse de manera tan extravagante, y por qué los arquitectos pueden adoptar simultáneamente ideas bastante contradictorias.** (...) Lo que realmente estoy tratando de hacer, señor Hitchcock, es inyectar en su territorio un método que el señor Wittkower utilizó para el Renacimiento. Produjo la idea del Renacimiento como la proyección del cosmos platónico, y uno está convencido de que las décadas de 1920 y 1930, para estar realmente vivo, deben tratarse de una forma u otra de esta misma manera.²⁷

Rowe, inteligentemente, es capaz de ver más allá de la polémica, y entender la propuesta de Sibyl. Había, por muy incómodo que fuese expresarlo en plena guerra fría, una conexión directa entre los ideales marxistas y el principio de la arquitectura moderna. Este aura entusiasta se desvaneció tras la diáspora.

La década de los sesenta fueron años de fuerte implicación política y social que tendrán su cenit en la Revolución del 68. Las discusiones de este simposio son consecuencia y preludio del auge de la repolitización que terminará por alcanzar las universidades de arquitectura.

27 Rowe, C. (1965) Sunday Session. JSAH. March Volume, 87.

Si bien, este no es el tema central a desarrollar en este trabajo. Las universidades estadounidenses se unieron a las revueltas, y las facultades de arquitectura fueron altamente activas en sus reclamaciones. Pero los avances disciplinares surgidos a partir de los setenta poco tienen que ver con el compromiso político que floreció en la academia europea.

Hay otro concepto, que adquirirá un protagonismo ineludible en el próximo relevo arquitectónico en Estados Unidos, y que ha aparecido recurrentemente en las cuestiones que hemos analizado en este capítulo. El funcionalismo ideológico parece haber sido **contradicho** por el funcionalismo tecnológico en la explicación de Moholy-Nagy y en las palabras de los Smithsons. Igualmente, la monumentalidad se presentaba como una **contradicción** a resolver por el movimiento moderno en palabras de Lewis. Finalmente, Rowe asume que los arquitectos modernos pudieron adoptar posiciones **contradictorias**, entendiendo el movimiento como algo heterogéneo. En 1966 Robert Venturi publicará su manifiesto **Complejidad y Contradicción en la Arquitectura**.

t e x t o s o r i g i n a l e s

1. Russell-Hitchcock, H. MAS (1966) transrito en:

Hagg Bletter, R. & Ockman, J. (2014). The Modern Architecture Simposia, 1962-66. Yale University Press, 229.
To revive interest and to throw light on half-forgotten divergences in theory and in form that have often proved to be almost as lively matter of discussion today as they were in the periods review.

4. Miller, A.R. (1970) Four Great Makers of Modern Architecture. De Capo Press, 3.

A program in celebration of the great founders of contemporary architecture; a call for critical re-examination of the central issues facing us today; a plea for new formulation of principles and perspectives for the future.

5. Moholy-Nagy, S. (1970) Has "Less is more" become "Less is Nothing"? Four Great Makers of Modern Architecture. De Capo Press, 118.

The leitmotif of the Four Great makers Program is that Walter Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, and Frank Lloyd Wright are the "great founders of modern architecture". (...) I must dissent. I do not believe in ascribing to four individuals the creation of a movement that took almost two centuries from tis first definable beginnings, even if their contributions were uniformly great. (...) This anonymity deprived the technological living cell of any means of personal identification. The is no space for paintings and barely room for minimum of personal possessions.

11 Moholy-Nagy, S. (1965) The diaspora. JSAH. March Volume, 81.

It is hilarious to read in 1932 about the necessary separation of architecture and building (on whose absolute unity the whole Bauhaus idea was founded); about a hierarchy of aesthetic significance (against the fierce renunciation of "taste and form" in all the patristics utterances); about regularity of design based on bilateral symmetry (as if "Fassadenarchitektur" had not become the dirtiest word in the trade); about stone-granite-marble exteriors as the only worthy architectural materials (when it was sozialer Wohnungsbau that gave to all four heroes of the book their reason of being); and about "plan fetishism" (flung into the pictorial evidence of "expressed interior function" as the law of laws).

There can be little doubt that the spark that ignited his talent was the Chicago School. (...) His finest achievement, the Seagram Building in New York, carries John Root's Reliance Building of 1893 to its ultimate perfection.

14 Scully, V (1965) Doldrums in the Suburbs. JSAH. March Volume, 38.

But the book of 1932 was, I think, under the influence of Mr. Johnson, primarily a polemic. It was a statement of what architecture ought to be, and I think this is important because I do believe, as was suggested earlier, that a good deal of the architecture of the 1930s in America does, in fact, derive from the statements of what architecture ought to be which Mr. Hitchcock nad Mr. Johnson made in 1932.

18. Giedion, S. (1944) The Need for a New monumentality. Architectural Review. Septiembre, 117-128.

The third step lies ahead ... This is the reconquest of monumental expression. The people want building representing their social, ceremonial and community life. The want their buildings to be more than a functional fulfillment.

19 Moholy-Nagy, S. (1966) Book Review Perspecta 9/10: Architects without Architecture. PA. Abril, 254.

Scully, like every Giedionesque architectural historian, pretend that there never was a Second Skyscraper Age in America. He ignores that the suburban designers of the 30's turned their backs on the truly urban monumentality of Albert Kahn, John Root, Raymond Hood and that superb achievement of a new city scale, the Philadelphia Saving Fun Society – all created a decade before Mies van der Rohe started his own monumentality.

20 Moholy-Nagy, S. (1965) Sunday Discussion. JSAH. March Volume, 80.

I took the idea that we were going to speak about the 1930s very seriously, and concentrated on it. I am more interested in the general mood of that time and the psycholocial basis of it. I know this is an Un-American Activity,

but I wanted to make a statement in defense of negativism and levity. (...) I felt it was perhaps too negative to show these few comparisons I have, but by now I feel that we really should look the facts in the face.

21 Moholy-Nagy, S. (1965) Sunday Session. JSAH. March Volume, 81.

It is interesting to observe the role which Gideon has played with his book; its influence is still unbelievably strong today. Anything that Giedion chronicled has been accepted by the next generation of students, and Giedion's complete neglect of the cross-influence between Wright and Germany, and between Holland and Germany, has put the Germans in a position of original creators, but it just "ain't so".

22 Baird, G. (1995) The Space of Appearance. MIT Press, 259-60.

It is of great interest in this regard to note that the key early histories of modern architecture published in the 1930s – Nikolaus Pevsner's *Pioneers of Modern Design* of 1936 and Siegfried Giedion's *Space, Time and Architecture* of 1941- both eschewed any explicit political interpretation of modernism, arguing instead the more general relevance of modernism's commitments to technological efficacy, mass production, and healthfulness, all within the frame of a general endorsement of liberal democracy. (...) he had systematically excluded from his history such important and openly politicized figures as Hannes Meyer. (...) when in 1951, Giedion included Terragni's Casa del Fascio in his compilation of *A Decade of New Architecture*, he carefully labeled it, anonymously, a "political club".

24 Smithson, A.& P. (1957). Cluster City. The Architectural Review. Noviembre, 333-336.

We are still functionalists and we still accept the responsibility for the community as a whole, but today the word functional does not merely mean mechanical as it did thirty years ago. Our functionalism means accepting the realities of the situation, with all their contradictions and confusions and trying to do something with them.

27 Rowe, C. (1965) Sunday Session. JSAH. March Volume, 87.

I identified when Mrs. Moholy-Nagy was speaking about the emotional tone of an era and its psychological aura. (...) I remain interested in what might have been the vital principle of the 1930s, what might have been the ideas which made thing stick (...) In the most laconic way I think one could insist that there was somewhere some rapport between modern architecture and millennial politics, or, if you like, between modern architecture and Marxism. I think one can make no sense of the 1930s without bringing into picture something of this relationship. Now it is inevitable because of the climate of the present time that this sort of thing is going to be evaded. Noe one of the meanings of modern architecture in the 1930s, and in the 1920s, too, for that matter, is surely that it is somehow an affirmation of a millennial condition which is assumedly going to occur. This explain why architects could get so extravagantly steamed up and obsessed, and why they could simultaneously embrace quite **contradictory ideas**. (...) What I'm really trying to do, Mr Hitchcock, is inject into your territory a method which Mr. Wittkower used for the Renaissance. He produced the idea of the Renaissance as the projection of the Platonic cosmos, and once is convinced that the 1920s and the 1930s, to be really alive, have to be treated in some way or another like this.

1 n o t e c o n t r a d i g a s

1.3 **Ser moderno es contradecirse**

Robert Venturi escribió la mayor parte de las ideas de su libro durante 1962, gracias a una beca de la fundación Graham. Visto ahora, complejidad y contradicción parecieran una defensa teórica de estos conceptos casi como filosofía. Pero el libro de Venturi es un argumento principalmente formal, la forma en la arquitectura es su objeto de estudio. Fue encumbrado como la crítica definitiva a la arquitectura moderna, pero en dicha crítica no se incluían ninguna de las reclamaciones políticas o sociales de los años sesenta. Desde este punto de partida, sin embargo, la elección de dichos términos y la elegante literatura del libro, así como su revisión histórica, marcaron un importante cambio de perspectiva.

Que la complejidad ha pasado a ser, aún a día de hoy, una característica positiva no cabe duda alguna. Eso sí, una complejidad bien entendida y organizada. Son complejos los edificios de Koolhaas, los modelos urbanos o los sistemas informáticos. Sin embargo, asumir que algo contradictorio es positivo está todavía lejos de nuestra consciencia colectiva. Hemos visto como Vincent Scully desacredita los argumentos de Norman Mailer defendiéndose en lo contradictorio de sus observaciones, que por tanto carecen de razón. *No te contradigas* es aún hoy para muchos la coletilla perfecta para sentirse vencedor en una discusión. ¿Qué implica por tanto la contradicción defendida por Venturi?

En el reciente cincuenta aniversario del texto, el MoMA publicó una reedición del mismo junto con un segundo volumen con reflexiones e interpretaciones de autores actuales. Joan Ockamn elabora en su artículo *Robert Venturi and the Idea of complexity in Architecture circa 1966* un minucioso análisis de las relaciones existentes entre la complejidad formal defendida por Venturi en la arquitectura y otras formas de complejidad en ámbitos diversos. Sin embargo, para su autora, es el término contradicción el “*más radical, o al menos más agónico*”¹ de las ideas que defiende el estadounidense.

Como hemos visto en el capítulo anterior, la contradicción subyace en muchas de las controversias de la arquitectura moderna. Marshall Berman explica en su obra *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad (1982)* como la contradicción es una de las características básicas de la época moderna. Desde esta idea intenta explorar los ambiguos significados con que se utilizan términos como moderno, modernismo o posmoderno. Para el filósofo estadounidense “*Ser modernos es vivir una vida de paradojas y contradicciones*”². *El último capítulo del libro* es de especial relevancia para entender el contexto en el que se inscriben las aportaciones de los autores analizados en este trabajo. Berman escoge para finalizar su análisis de la modernidad la ciudad de Nueva York, su ciudad. Aquí, desde la experiencia directa como vecino del barrio del Bronx, nos explica las contradicciones a las que él mismo se tuvo que enfrentar. Y las enlaza con las historias de dos personajes claves de la renovación urbana de la ciudad. Los escogidos son Robert Moses y Jane Jacobs, casi a modo de un enfrentamiento de

1 Ockman, J. (2019) Robert Venturi and the Idea of complexity in Architecture circa 1966 en *Complexity and Contradiction at Fifty: On Robert Venturi's "Gentle Manifesto"*, 78-95.

2 Berman, M. (1988) *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Siglo XX Editores, Prefacio.

contrarios. Si bien, la principal tesis que intenta demostrar es que ninguno de los dos es totalmente blanco o negro, y que son sus grises lo que mejor explica su comportamiento plenamente moderno.

La sucesión de grandes proyectos capitaneados por Robert Moses, desde la creación de la playa artificial de Jones Beach en los años treinta; a la autopista que mutiló el barrio del Bronx en los cincuenta, demuestran la paradoja anti-urbana que desarrolló. Si la ciudad había sido el centro de la modernidad desde Charles Baudelaire, Robert Moses figura como el perfecto reflejo del Zeitgeist de la época moderna en el concepto de espacio-tiempo de Giedion asociado al movimiento del coche en la autopista.

En la figura de Jane Jacobs, conocida opositora a las grandes infraestructuras urbanísticas que promovió Moses, también es capaz Marshall Berman de entrever la contradicción. Su defensa de la vida cotidiana y ese orden complejo que subyace bajo el aparente caos de la ciudad la enfrentaron a los postulados modernos simplificados en la famosa máxima de Le Corbusier *"Tenemos que acabar con la calle"*. Pero, esa calle del Greenwich Village que Jacobs describe en su libro *Muerte y Vida de las Grandes Ciudades* se aparece como un lugar de armonía y sin conflicto: no existe el delito. Esta idea contrasta con la imagen reflejo que proporcionaría una calle del Bronx en la época, cuya población principal en los sesenta la formaban personas negras. La delincuencia inexistente del vecindario de Jacobs subyace en las posibilidades económicas y sociales que sustentan a sus vecinos, que, aunque escasas, los lleva a ignorar la situación de pobreza, exclusión social y laboral que vivía la comunidad afroamericana a solo unas cuantas manzanas de su vecindario; en un entorno arquitectónico totalmente equivalente. Ese microcosmos de diversidad que defendía Jacobs como la ciudad, aún estaba zonificado.

Nadie podía escapar de semejantes contradicciones. Ni el propia Marshall Berman.

El filósofo había dejado el barrio del Bronx, donde creció, a la búsqueda de un lugar mejor. Si incluso él, férreo opositor de que la autopista cercenase el barrio de su infancia, había huido, ¿Qué derecho tenía a defender su protección? Esta es la experiencia realmente moderna para el escritor. Semejante situación es verdaderamente difícil de reconciliar, y expresa la característica principal de la cultura de su época: *"la fe cívica en que Norteamérica superaría sus contradicciones internas mediante el simple recurso de alejarse de ellas."*³

Creo que, Berman en sus explicaciones de los sucesivos modernismos, que se oponen y alternan, se adhiere a esa tesis que Walter Benjamin explica sobre la condición cíclica de la experiencia moderna.

3 Berman, M. (1988) *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. Siglo XX Editores*, 345.

No ha habido época que no se haya sentido “moderna” en un sentido excéntrico y que no haya creído encontrarse ante un abismo inminente. La conciencia desesperada y lúcida de hallarse en medio de una crisis decisiva es algo crónico en la humanidad. Todo tiempo aparece ante sí mismo como tiempo inexorablemente nuevo.⁴

Si la experiencia moderna, o el sentirse moderno, nuevo, respecto de una época, se repite a lo largo de la historia ¿Se repite el sentimiento de contradicción que Berman identifica en la modernidad? Sin duda. La contradicción es una cualidad inherentemente humana. Es cierto, entiendo, que, en nuestra historia reciente, tanto en el siglo XIX como el XX, la complejidad y diversidad que el avance científico y teórico ha proporcionado a la humanidad, enriquece de una manera nunca antes vista nuestra capacidad de ser conscientes (o inconscientes por sobre información) de nuestro lugar en el mundo. De sentirnos modernos respecto a nuestros predecesores. Y por lo tanto de enfrentarnos a más contradicciones. Desde ahí es desde donde lee Marshall Berman la capacidad que la contradicción tiene para explicar al individuo moderno. Y como el mismo admite, el recurso fácil de huir de dichas contradicciones para no enfrentarlas.

Si nos remitimos a los clásicos, para demostrar que dicho sentimiento de contrariedad siempre ha estado ahí, así lo describe Platón en un fragmento del diálogo *Gorgias*. Sócrates explica a Calicles:

Es mejor que mi lira este desafinada y que desentone de mí... y que muchos hombres no estén de acuerdo conmigo y me contradigan, antes de que yo, que no soy más que uno, este en desacuerdo conmigo mismo y me contradiga.⁵

Es, para el filósofo griego, la contradicción con uno mismo el hecho que más nos invalida. Pero, en el salto desde los debates sobre la retórica de la Grecia antigua, a la misma contradicción interna que aflige a Marshall Berman, existe un hecho diferencial que sí refleja un cambio de paradigma. Y es la capacidad de entender la contradicción como algo innato y necesario, que nos ayuda a comprendernos mejor.

Hannah Arendt, en su obra *La condición humana* (1958), asume una contradicción como la base para la diversidad del ser humano. Así “*la pluralidad humana, condición básica tanto de la acción como del habla, tiene el doble carácter de igualdad y distinción.*”⁶ Este doble carácter, que aúna

⁴ Benjamin, W. (2005) *Das Passagen Werk*; Libro de los pasajes, traducción castellana. Akal, 560.

⁵ Platón. *Gorgias*, 482. Trad. De J. Calonge Ruiz (1983). Gredos, Madrid.

⁶ Arendt, H. (2016). *La Condición humana*; introducción de Manuel Cruz; [traducción de Ramón Gil Novales] Paidós, 200.

términos a priori contradictorios como igual y distinto, y así los reconcilia, es el ejemplo perfecto de una contradicción que suma y no excluye o invalida.

Es esta misma reflexión la que hace que la utilización del término contradicción por parte de Venturi sea la que lo acerca a una concepción indudablemente humanista de la arquitectura. Aunque es cierto que más allá de esta vinculación implícita, el texto no será capaz de entrever el posible alcance ético y político de la asociación de dicha idea con la propia arquitectura, centrándose en su argumento formalista. Por eso, Joan Ockman opina que *“El hecho de que deje este segundo término casi enteramente sin analizar en el libro sigue siendo provocativo.”*⁷ Esta provocación generada por la contradicción asociada al ámbito de la arquitectura es la que lleva a la arquitecta y filósofa Hilde Heynen a proclamar en su texto *Architecture facing Modernity (1999)* la siguiente afirmación:

*Porque si la arquitectura no es capaz de diseñar un nuevo mundo feliz en el que todos nuestros problemas estén resueltos, tampoco esta condenada a ceder a los impulsos que surgen de los desarrollos sociales en los que no tiene nada que decir. **Creo que la arquitectura tiene la capacidad de articular de una manera muy específica las contradicciones y ambigüedades a las que nos enfrenta la vida moderna. En esta articulación puede generar un sentido de implicación y crítica de la modernidad***⁸.

Por tanto, es la capacidad de reconciliar, poner en valor las contradicciones que nos asolan y presentarlas desde una óptica positiva, que suma y no resta, la que vale la pena considerar. No obstante, es obvio que dicha manera de concebir la contradicción como algo útil, no es algo sencillo. Es indudablemente complejo. Es, por tanto, complejidad y contradicción. Este es el avance que nos ofrece el amable manifiesto de Venturi. El arquitecto ha sido capaz de asumir la contradicción formal que suponía interesarse por las formas complejas e históricas y a la vez ser un arquitecto plenamente moderno. Se ha reconciliado consigo mismo, y ha conseguido hacer bandera de su propia contradicción interna. Y, además, ha conseguido convencer a otros de que esta contradicción es el camino a seguir. Explicarse desde la contradicción para defender la idea válida es lo que separa este texto de las grandes narrativas pastorales de los arquitectos modernos que lo preceden. Ya no hay una solución, una verdad total, única y clara que guíe todas las intenciones del arquitecto. De ahí que Vincent Scully en su famosa introducción al libro ponga a Le Corbusier y Venturi como héroe y antihéroe:

⁷ Ockman, J. (2019) “Robert Venturi and the Idea of complexity in Architecture circa 1966” en *Complexity and Contradiction at Fifty: On Robert Venturi's "Gentle Manifesto"*, 78-95.

⁸ Heynen, H. (1999). *Architecture and Modernity: a critique*. MIT Press, 5.

(...) las ideas de Le Corbusier han encontrado ahora una terrible vulgarización. Son los sueños de un héroe aplicados en masa – como si Aquiles se convirtiera en rey. Es por eso, uno supone, que Venturi es tan consistentemente anti-heroico, compulsivamente calificando sus recomendaciones con una ironía implícita a cada paso.⁹

Esta ironía venturiana es su método defensivo contra las ideas totalizadoras que generaron los discursos de la Arquitectura Moderna. El resultado que esta ironía puede conllevar, y en el que finalmente se materializó, es el axioma *todo vale*. El relativismo mal entendido de Robert Venturi dio alas a toda una generación de arquitectos posteriores, representada en su máxima expresión por la deriva estilística posmoderna.

Quizás, el error de Robert Venturi, es la simplicidad de su contradicción. Sibyl- Moholy Nagy arremete ya en 1965 contra el texto que Venturi publica en *Perspecta* como avance de su libro aludiendo a la falta contextual de sus proyectos:

Las 23 páginas de edificios diseñados por él que siguen a esta prometedora proclamación de la arquitectura como arte constituyen un contraste tan descarado hacia el esplendor de la complejidad justo expuesta que sería ridícula si viniese de un hombre menos comprometido y menos inocente que Robert Venturi. Sus pequeñas villas, mostradas sin un trazo de su entorno contextual, pertenecen a esa peculiar escuela contemporánea que ha remplazado el funcionalista basamento sobre el terreno con el ático-en-busca-de-elevación.¹⁰

En 1965 sin embargo, la producción arquitectónica de Robert Venturi era escasa, y esta inocencia podía buenamente deberse a la falta de experiencia. Si avanzamos cinco años, Colin Rowe escribirá en 1970 un texto que no se publicará hasta 1976; una crítica al proyecto no construido del Edificio de Matemáticas para la Universidad de Yale. En sus palabras, ya con conocimiento de causa, resuenan las preocupaciones de Sibyl sobre la carencia de contexto de la obra venturiana:

La posición de Venturi puede ser más lógica que la de Le Corbusier. Aunque quizás la lógica, como la moral, suponga siempre una cuestión de ubicación geográfica (y temporal).¹¹

9 Scully, V. (1996) Introduction. Complexity and Contradiction in Architecture. 13

10 Moholy-Nagy, S. (1966) Book Review *Perspecta* 9/10: *Architects without Architecture*. Progressive Architecture. Abril, 254.

11 Rowe, C. (1976) Robert Venturi and the Yale Mathematics Building Competition. *Oppositions* nº6, 11.

El contexto, la ubicación. El lugar concreto es la única posición desde la que la contradicción y complejidad de Robert Venturi pueden llegar a ser ideas innovadoras y radicales que se expanden más allá de sus preferencias formales.

Donna Haraway, cristalizó esta misma idea en su teoría del conocimiento situado. En sus reflexiones sobre cómo superar los discursos tanto universalistas como relativistas, que a su juicio se habían demostrado inválidos, ocupar un lugar es el prerrequisito necesario para que las contradicciones generen un saber válido:

*Lucho a favor de políticas y de epistemologías de la localización, del posicionamiento y de la situación, en las que la parcialidad y no la universalidad es la condición para que sean oídas las pretensiones de lograr un conocimiento racional. **Se trata de pretensiones sobre las vidas de la gente, de la visión de un cuerpo, siempre un cuerpo complejo, contradictorio, estructurante y estructurado, contra la visión desde arriba, desde ninguna parte, desde la simpleza.***¹³

Y continua:

*No buscamos las reglas conocidas del falogocentrismo (que son la nostalgia de un Mundo único y verdadero) ni la visión desencarnada, sino las que están regidas por la visión parcial y por la voz limitada. No buscamos la parcialidad porque sí, sino por las conexiones y aperturas inesperadas que los conocimientos situados hacen posibles. **La única manera de encontrar una visión más amplia es estar en algún sitio en particular.***¹²

El manifiesto de Venturi contribuyó a desencadenar una nueva etapa en la historia de la arquitectura. El postmodernismo, en sus diferentes corrientes historicistas y deconstructivistas, se simplificó una vez más como un discurso formal. Posiblemente, como Colin Rowe apunta en su crítica al edificio de Yale, "*¿Qué es lo que Venturi está tratando de contradecir?*"¹³. El qué, o, mejor dicho, desde donde se contradice Venturi, es el principio clave para entender su propuesta. Scully, defensor, y Rowe, objetor; se enfrentarán para explicar las distintas interpretaciones del lugar y el contexto que sugiere el Edificio de Matemáticas de Venturi and Rauch. Cuando su discurso pierde su localización da pie a un dañino relativismo. Sibyl Moholy-Nagy, Vincent Scully y Charles Moore escribirán durante los sesenta importantes textos a favor de posicionarse y entender el lugar como acto arquitectónico.

¹² Haraway, D. (1995) Ciencia, cyborg y mujeres. Trad: Manuel Talens. Ediciones Cátedra S.A., 338.

¹³ Rowe, C. (1976) Robert Venturi and the Yale Mathematics Building Competition. *Oppositions* nº6, 13.

t e x t o s o r i g i n a l e s

7. Ockman, J. (2019) Robert Venturi and the Idea of complexity in Architecture circa 1966 en Complexity and Contradiction at Fifty: On Robert Venturi's "Gentle Manifesto", 78-95.

Given the smooth, seamless forms that characterize digital architecture in an age of uncritical neoliberalism, it may well turn out that contradiction is the more radical, or at least the more agonistic of the two ideas that Venturi yokes together in his title. The fact that he leaves this second term almost entirely unanalyzed in the book remains provocative.

8. Heynen, H. (1999). Architecture and Modernity: a critique. MIT Press, 5.

For if architecture is not able to design a brave new world in which all our problems are solved, neither is it doomed to just give in to impulses stemming from societal developments in which it has no say whatsoever. It is my belief that architecture has the capacity to articulate in a very specific way the contradictions and ambiguities that modern life confronts us with. In this articulation it can generate a sense of involvement with as well as critique of modernity

9 Moholy-Nagy, S. (1966) Book Review Perspecta 9/10: Architects without Architecture. PA. Abril, 254.

Its death by verbalization becomes startlingly apparent in this issue of Perspecta -large heavy and expensive enough to rate as vade mecum of contemporary architecture. Despite a variety of themes, architects Robert Venturi, Charles W. Moore, Romaldo Giurgola, Philip Johnson, Edward L. Barnes and Louis I. Kahn have as their common denominator a more or less total break between theory and practice. Not that these vast expositions of architectural and city planning theory are incompetent: they are almost painfully soul searching and carefully formulated, illustrated with historical and contemporary selections that would carry the message if the reproductions were larger than windshield stickers.

Whatever one might think of a definition that identifies personal and perverse, Venturi's exposition of architecture as grandeur and delight, from Karnak to Chandigarh-with a predictable preference for the Baroque is fluent and erudite. The 23 pages of buildings designed by him that follow this ringing proclamation of architecture as art constitute such a blatant contrast to the splendor of complexity just expounded that it would be ludicrous if it came from a man less committed and less innocent than Robert Venturi. His little villas, shown without a trace of environmental context, belong to that peculiar contemporary school that has replaced the functionalist basement-above-ground with the attic-in-search-of-an-elevation. These cardboard models, which retain their cutout two-dimensionality even when they have been built, are as unambiguous as the pilgrims houses of Dedham, shooting their 45° roofs straight from the ground, and articulated in exterior-interior relationships as the most sinful of the Bauhaus master-houses. Most of all, they are totally devoid of that "perverse" delight in visual complexity and aesthetic intoxication the architect demands so eloquently in the long introduction to his own testimony.

11 Rowe, C. (1976) Robert Venturi and the Yale Mathematics Building Competition. Oppositions n°6, 11.

Venturi's position may be more logical than that of Le Corbusier. Though perhaps logic, like morals, presume always a question of geographical (and temporal) location.

For, in spite of a logic which one may wish to attribute to Venturi, he seems never to specify (except verbally?) the simple scene within which he wishes to be complex, not any received order which he wishes to contradict, and thus, while one may understand, and share, his anxiety to criticize certain myths, one can scarcely understand, or share, the supposition that such criticism leads where it appears to lead. Thus, apart from a taste for ambiguity itself, which may be sponsored and guaranteed by the best authorities, and may be understood, just what is it that Venturi is trying to contradict? The received myths of Modern Architecture? The doctrine of Walter Gropius? But then who is not trying to contradict just these?

2 un museo al aire libre de arquitectura moderna

2.1 El Campus de la Universidad de Yale

Hay una frase entrecomillada, aunque no referenciada, que se repite en varios textos de los años setenta refiriéndose al campus de la Universidad de Yale. “*Un museo al aire libre de arquitectura moderna*”¹. Podemos asumir, que semejante afirmación, era una broma recurrente en la época para describir el recinto universitario de la ciudad de New Haven. En la misma línea, en un artículo en *Architectural Forum*, Walter McQuade relata como un alumno preguntó al entonces director de la universidad A. Whitney Briswold:

“¿Que estás tratando de hacer, convertir Yale un escenario arquitectónico, eligiendo un grupo de arquitectos estrella y dejándoles competir para impresionar?”²

Semejantes comentarios eran sin duda justificados. Durante sus años como presidente de la institución, desde 1951 hasta 1963, Alfred Whitney Briswold (formado como historiador), promovió la construcción de hasta doce nuevos edificios firmados por arquitectos de renombre en la época como Louis Kahn, Ero Saarinen, Paul Rudolph o Philip Johnson. En su defensa, estas palabras describían sus intenciones:

No queremos un profesor o un arquitecto en Yale. Una gran universidad debe mirar la arquitectura como una forma de expresarse. Solo puede hacer esto eligiendo utilizar los mejores arquitectos de su generación, hombres que ven la historia como una corriente continua, no como una piscina estancada.²

Sin duda, Briswold fue el gran promotor de esta revolución arquitectónica que aconteció en New Haven. Estos edificios muestran un glosario perfecto de la evolución arquitectónica en Norteamérica después de la Segunda Guerra Mundial. Desde la ampliación de la Galería de Arte diseñada por Louis Kahn en 1951-53, hasta el último proyecto bajo su mandato, la facultad de Arte y Arquitectura diseñada por Paul Rudolph en 1963; el campus de Yale es efectivamente testimonio de la deriva de la arquitectura moderna.

Precisamente, este último edificio es el que vuelve a juntar a nuestros protagonistas en uno de nuestros diálogos ficticios. En el mismo año que el congreso de Columbia, 1964, Vincent Scully y Sibyl Moholy-Nagy escribirán sobre el edificio de Paul Rudolph. El historiador americano firmará una crítica en la revista inglesa *The Architectural Review*. Sibyl formará parte de un número de *Architectural Forum* dedicado especialmente a analizar las virtudes y carencias del nuevo edificio. Y finalmente, Charles Moore será el sustituto de Paul Rudolph como decano de arquitectura en Yale, lo que le llevará a posicionarse sobre el edificio tras su experiencia directa, en una entrevista en el periódico universitario

1 Rowe, C. (1999). *As I Was Saying-Recollections and Miscellaneous Essays* (Vol. 2). Mit Press, 91.
Moore, C. W. (1974). *The Yale Mathematics Building competition: architecture for a time of questioning*. Yale University Press, 5.

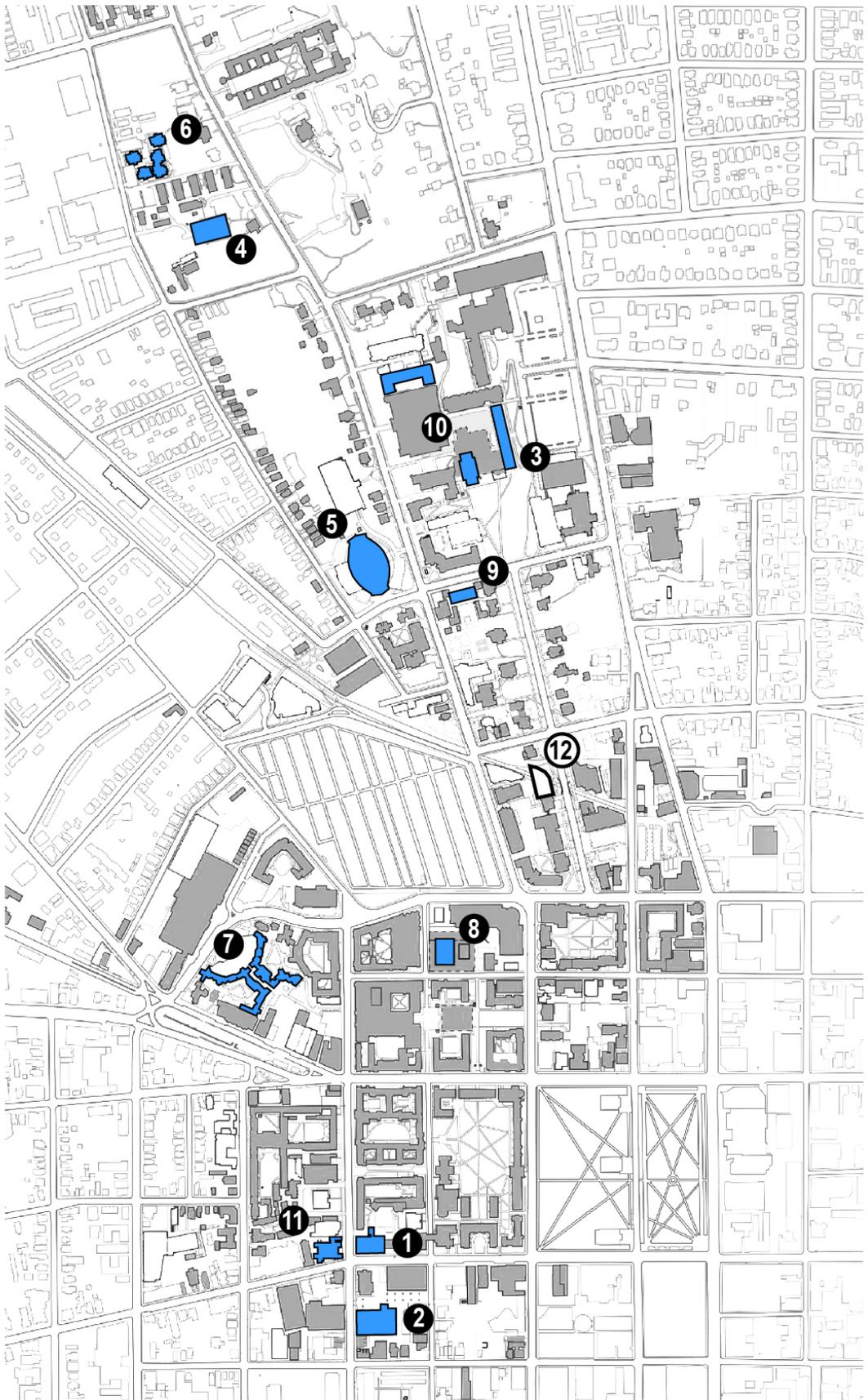
2 McQuade, W. (1963) *The Building Years of a Yale Man*, *Architectural Forum*. Junio, 88.

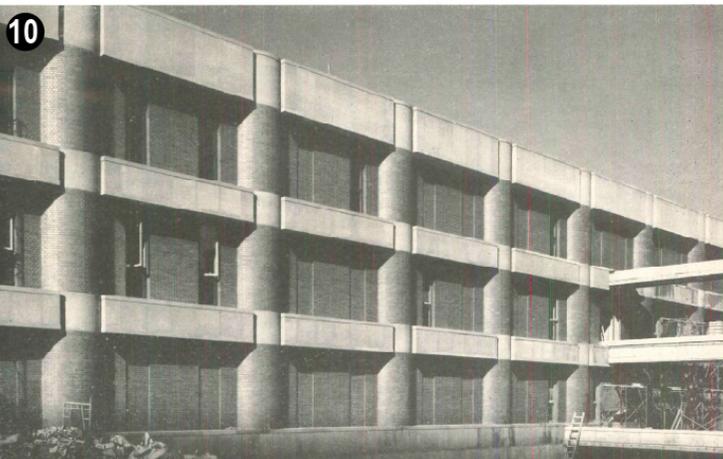
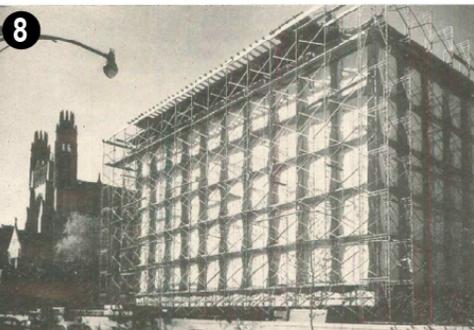
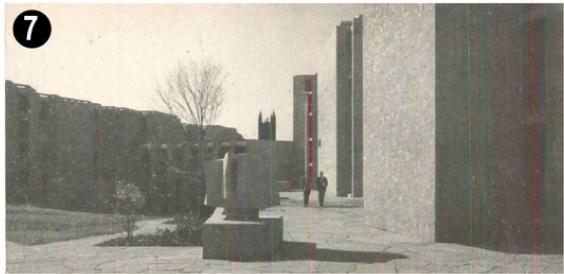
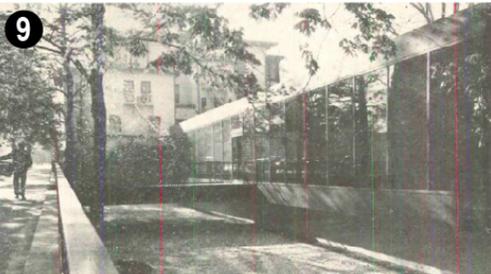
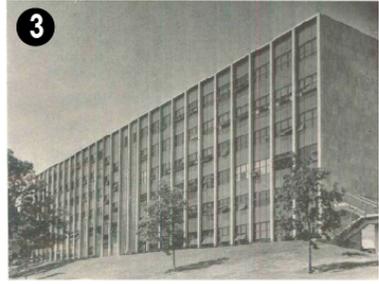
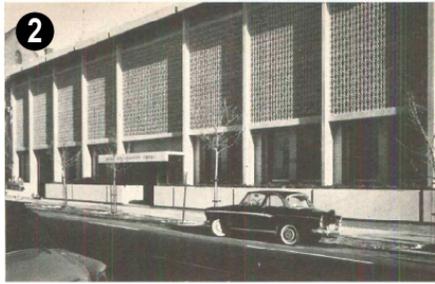
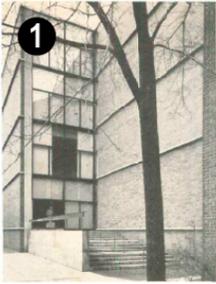
Habr  otro proyecto que unos años más tarde volver  a resonar en el campus, y que se presentar  como un episodio clave. Aún bajo el mandato de Charles Moore como decano, el despacho *Venturi and Rauch* (formado por Robert Venturi, John Rauch, Denise Scott Brown y Gerard Clark) ganar  en 1969 el concurso para la ampliación del Edificio de Matemáticas de Yale. Este proyecto nunca llegará a construirse pero, siendo el primer gran encargo de Robert Venturi tras la publicación de su decisivo libro en 1966, consiguió acaparar el debate arquitectónico de la época. Scully, Moholy-Nagy y Moore también tendrán algo que decir al respecto.

Para entender mejor la aportación de estas dos propuestas vale una consideración previa sobre la morfología urbanística del campus. El origen del planeamiento de Yale, como el de la mayoría de las universidades americanas, deriva del esquema típicamente gótico de las universidades inglesas. La ciudad de New Haven, se planificó geométricamente a partir de una configuración ortogonal en nueve cuadrantes. El del centro constituía la gran explanada verde de la ciudad, que recibe en nombre de *Green*. Haciendo frente a este espacio abierto se colocaba el ayuntamiento y los edificios gubernamentales. En el cuadrante contrario a estos se constituyó la Universidad de Yale. Los primeros edificios se construyeron formando un perímetro continuo que encerrase un patio central, al que se accedía a través de pasos abovedados. Esta misma estructura urbana se fue repitiendo a lo largo de la parte antigua del campus entre 1910 y 1940, variando los estilos entre revisiones góticas y victorianas, pero siempre manteniendo el esquema de patios insertados en la trama histórica de la ciudad. Se generó así una sucesión de espacios exteriores acotados de distintos tamaños y caracteres. La demanda aumento rápidamente durante esta primera mitad de siglo, y las instalaciones se ampliaron hacia el norte, ahora a partir de un eje central en la avenida *Hillhouse*. Si el valor del desarrollo urbanístico del campus se basaba en el entorno creado por el conjunto de edificaciones, las aportaciones modernas durante los cincuenta negaron esta condición, y funcionaron principalmente como objetos autónomos.

En los dos siguientes capítulos utilizará los edificios de Paul Rudolph y Venturi and Rauch, que coinciden en contexto, finalidad y época, como herramientas comparativas para ahondar en las reflexiones de nuestros autores.

3 El plano de la página siguiente ha sido elaborado por el autor según una base del documento: *Cooper, Robertson & Partners (2000) Yale University. A Framework for Campus Planning*. En gris los edificios que formaban parte de la universidad en 1970. En azul los construidos bajo el mandato de A. Whitney Briswold. El número 11 corresponde al Edificio de Arte y Arquitectura de Paul Rudolph, en la zona histórica del campus. El número 12 al proyecto para el Edificio de Matemáticas de Venturi and Rauch, frente al eje de la Avenida Hillhouse. Las fotografías de la página 57 han sido sacadas del artículo: *McQuade, W. (1963) The Building Years of a Yale Man, Architectural Forum, Junio, 87*.





1. Art Gallery
Louis Kahn & Douglas Orr
2. Yale University Press Building
Office of Carleton Granbery
3. J.W. Gibbs Laboratories
P.Schweilcer & Douglas Orr
4. Greeley Memorial Laboratory
Paul Rudolph
5. David S. Ingalls Rink
Eero Saarinen
6. Mansfield Street Apt. for Married
Students - Paul Rudolph
7. Undergraduate Residential
Colleges - Eero Saarinen
8. Beinecke Library
Gordon Bunshaft
9. Computer Science
Skidmore, Owning and Merrill
10. Kline Science Center and Tower
Philip Johnson

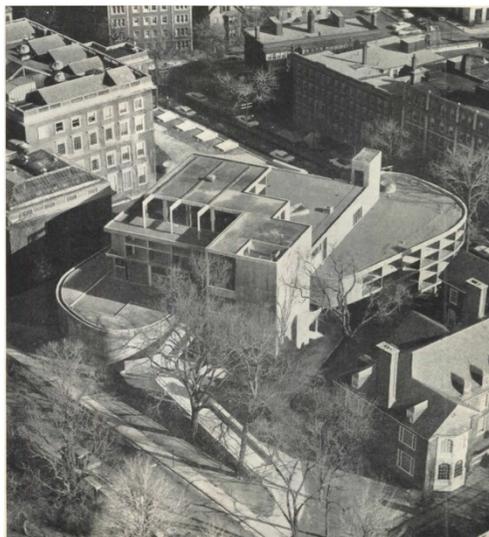
2 un museo al aire libre de arquitectura moderna



2.2 Art and Architecture Building - Paul Rudolph

El edificio para la facultad de Arte y Arquitectura de Paul Rudolph es un buen recurso para entender el contexto arquitectónico desde el que surge el manuscrito de Robert Venturi. Aunque, como hemos visto, los maestros modernos seguían marcando el ritmo del debate, toda una nueva generación de arquitectos formados en los años treinta y cuarenta intentaban explorar otras formas de lenguaje arquitectónico.

Mies y su estética moderna, aunando clasicismo e industrialización, parecía haber ganado la batalla de los grandes rascacielos estadounidenses. Le Corbusier, como apuntaron Giedion y Scully, estaba desarrollando una tectónica escultórica a base de notables estructuras de hormigón. A diferencia de Gropius y Mies, que en los años sesenta ya se habían enraizado en suelo estadounidense, Le Corbusier finalizó su primer edificio en el país, de la mano de Josep Lluís Sert, para la universidad de Harvard en 1963. El Centro de Artes Visuales Carpenter consta de formas rectas y curvas entrelazadas, con una gran rampa que lo atraviesa, y un uso expresivamente escultórico del hormigón visto. Al otro lado del espectro moderno, podríamos considerar el edificio para la facultad de arquitectura del Instituto Tecnológico de Illinois, diseñado por Mies. El Crown Hall (1956) es un rectángulo perfectamente simétrico de imponente clasicismo, combinando estructura de acero en negro y fachadas completamente acristaladas. La herencia del movimiento moderno era ahora notablemente heterogénea, aunque compartía aún un gusto común por la pureza formal, la simplicidad en el uso de los nuevos materiales o la falta de decoración.



Fuente: Blessing, H. (1956). Mies' Enormous Room. Architectural Forum. Agosto, 107.

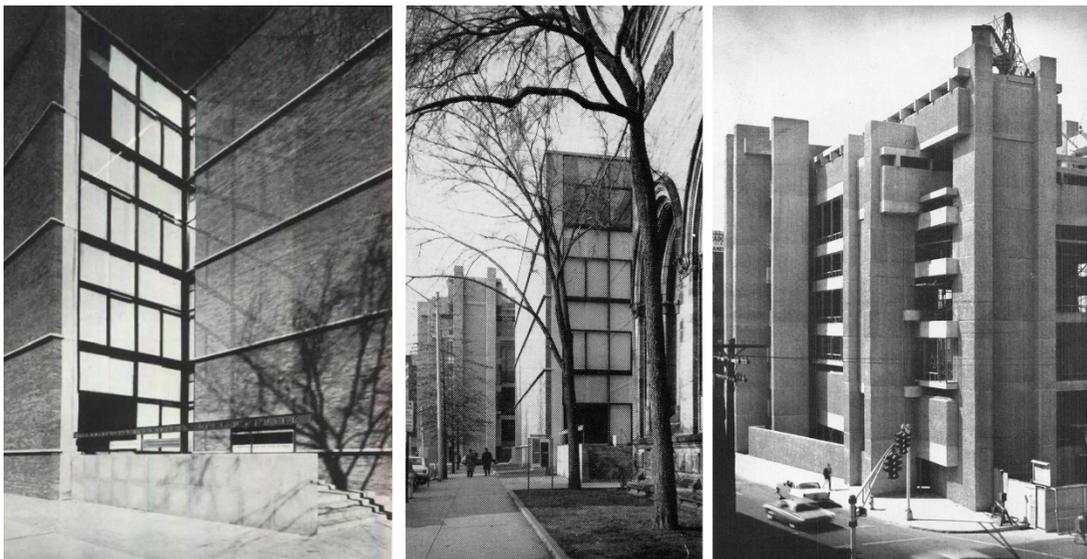
Fuente: Lowry, L. (1963) Le Corbusier completes his first U.S. building. AF. Marzo, 81.

Portada, Fuente: (1964) Architectural Forum. Febrero.

Louis Kahn consiguió una interesante síntesis arquitectónica de los caminos de Mies y Le Corbusier en su edificio para la Galería de Arte de Yale (1953). Consta de una plana fachada sencilla, de opaco ladrillo, sin oberturas en la calle principal, y de transparente cristal cuando gira. Alberga en su interior un espacio principalmente diáfano con un protagonista techo de hormigón a base de casetones triangulares (posiblemente influencia de su colaboradora en la época Anne Tyng) y núcleos de comunicación vertical definidos por una escalera triangular encajada en un cilindro de hormigón visto. Justo en la acera de enfrente se construirá diez años después el edificio de Paul Rudolph.

Una breve comparación de alguno de los escritos de nuestros protagonistas sobre este edificio nos dará un punto de partida interesante para entender la repercusión de la posterior propuesta de *Venturi and Rauch* en 1969.

Cronológicamente la crítica escrita por Sibyl Moholy-Nagy aparece primero, fechada en febrero del año 1964. Solo 6 meses después de la apertura del edificio. Scully aportará su visión a la revista inglesa *The Architectural Review* en mayo del mismo año. Ambos autores concluirán en un balance positivo del edificio, aunque sin duda la crítica de Vincent Scully sacará a relucir muchas mas limitaciones. Sibyl, que ya había defendido a Paul Rudolph anteriormente y se contaba dentro de su círculo de amigos en Nueva York, también crítica en algunos aspectos, lo dejará mucho mejor posicionado.



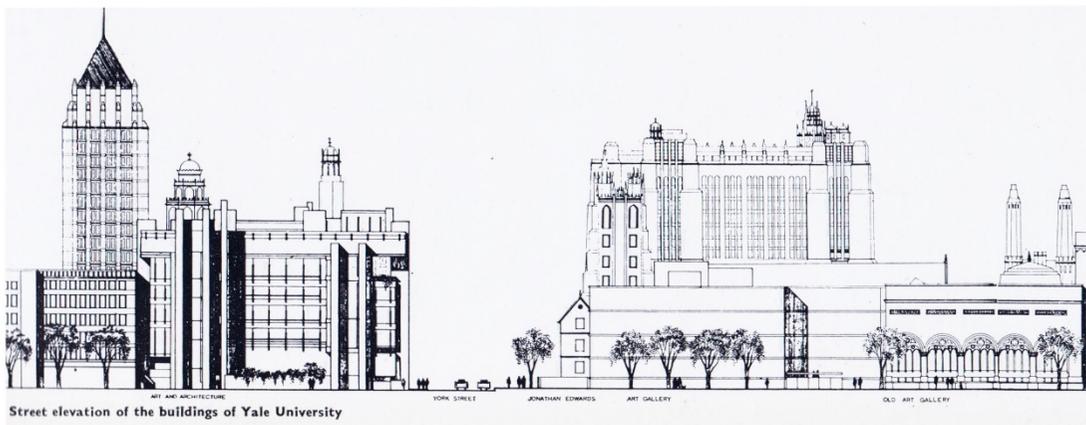
Fuente: Freedman, L. (1953). Art Gallery and Desing Center. *Progressive Architecture*. Mayo, 93.

Fuente: Robinson, C. (1964) Art and Architecture Building. *The Architectural Review*. Mayo, 328.

Fuente: Hill, J. (1963) Grisworld's building years at Yale. *Architectural Forum*. Junio,

Como ocupar un lugar es nuestro prerrequisito necesario, empecemos por reflexionar sobre cómo se asientan estos edificios en su entorno. La construcción de Mies marca un contraste entre un contexto vacío y verde, una naturaleza fingida; y una estructura que representa en su tecnología el dominio de la ciencia. El lugar original ha sido conscientemente limpiado. Toda la planificación de Mies busca crear un espacio idílicamente natural dentro de la ciudad. Pareciera que los edificios de Mies, al posarse sobre el terreno, produzcan una onda expansiva que genere espacio libre a su alrededor, para así poder ser admirados. En ocasiones, esta onda choca con un lugar, unas preexistencias construidas, que tiene suficiente energía para contener el vacío (Edificio Seagram). Pero cuando no, todo lo que había anteriormente desaparece, no hay ninguna huella previa, y el orden pastoralmente racional se impone. Le Corbusier en cambio, en su edificio para Harvard, se retuerce. Se retuerce dentro de una trama histórica de bloques rectangulares exentos que siguen la dirección de las calles ortogonales. Al retorcerse, y girar el cuadrado, pone en valor, por contraste, el lugar original. Crea un centro de gravedad en una malla sin acentos, haciendo atravesar al peatón por mitad de su edificio; y no bordeándolo en su perímetro como ocurre en el resto del conjunto. Louis Kahn, por su parte, intenta pasar desapercibido con una fachada austera a la calle principal. Ciertamente, consigue no obtener el protagonismo del alzado, que sigue perteneciendo al edificio de estilo neogótico que amplía. Al girar, descubre sus cartas, haciendo de la esquina un lugar elegantemente referenciado, el cambio entre opaco y transparente.

Es el tratamiento de la esquina y su encaje urbano uno de los logros del edificio de Paul Rudolph para nuestros dos críticos. La esquina se desdobra y se remarca, gracias a la potente estructura de hormigón que sobresale en fachada. Si el edificio de Kahn es plano y se contiene hacia dentro, el de Rudolph explota y saca una enorme pierna de hormigón sobre la acera. Remarca el fin de la trama original de los nueve cuadrados que constituyeron el inicio de la ciudad de New Haven, y acompaña al leve giro de la calle.



Alzado Chapel Street. Fuente: (1965) Art and Architecture Building. The Architectural Review. Mayo

La fachada de ladrillo de la Galería de Arte remarca la horizontalidad. En oposición, los fuertes pilares exteriores de hormigón del edificio de Paul Rudolph generan una absorbente lectura vertical. Con un lenguaje abstracto, pesa de la misma manera que pesan los contrafuertes neogóticos de las edificaciones del campus. Es un diálogo entre masa, luz y sombras arrojadas. Sibyl no duda de su éxito urbanístico:

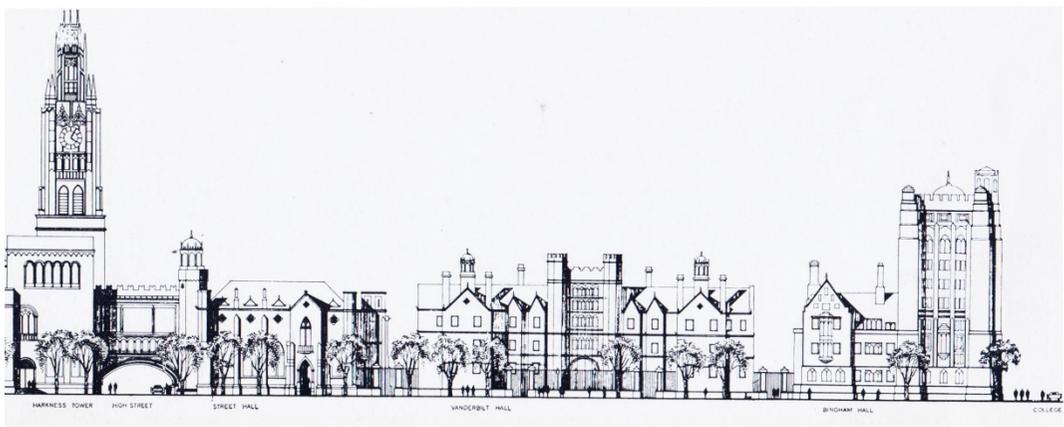
La escuela tal como está ahora no es una intrusión, sino un eslabón en la progresión urbana, logrando la hazaña de ser igualmente complementaria a la nueva y hermosa Galería de Arte de Louis Kahn y la antigua y pintoresca de James Roger Gamble, y a los viejos restos del individualismo victoriano en York Street.¹

Scully tiene palabras similares para esta complementariedad:

Vistos juntos (Kahn y Rudolph), el primero tiene un aire taciturno, el segundo algo gesticulante. Esto ocurre, creo, porque la caja cerrada de uno está contenida visualmente dentro del gesto abierto del otro. Se complementan exactamente y, en mi opinión, constituyen un triunfo del diseño urbanístico.²

Para los dos autores, la presencia urbanística del edificio es totalmente acertada. Cabe destacar, en el caso de ambos, que su descripción se basa en gran parte en un conocimiento directo del lugar. Vincent Scully, profesor de la universidad de Yale, desarrollaba gran parte de su actividad como docente en las aulas del mismo. En el caso de Sibyl, que trabajaba en Nueva York, podemos asegurar que su reflexión escrita se desarrolla después de haber visitado el edificio, ya que alguna de las fotografías que acompañan a su texto están realizadas por la misma autora.

Coincidirán también en la efectividad de su entrada. Parece no llevar a ningún sitio concreto, ni mostrarse accesible al usuario, se presenta como una experiencia personalmente positiva y eminentemente artística. Ha conseguido superar la entrada evidente, plana y funcional que reclama el estilo internacional; recurriendo a herramientas del pasado, desde el barroco de Bernini hasta los inicios de Wright.



1 Moholy-Nagy, S. (1964) The Measure. Architectural Forum. Febrero, 77.

2 Scully, V. (1964). Art and Architecture Building. The Architectural Review. Mayo, 328

Como en el edificio Larkin, la entrada principal a la escuela de Rudolph penetra tan profundamente en el cuerpo sólido que hay que buscarlo; no invita. Un cambio repentino de los valores de la luz y los pasos de ancho decreciente subrayan una sensación de entrada, transformando al transeúnte en un participante del espacio.

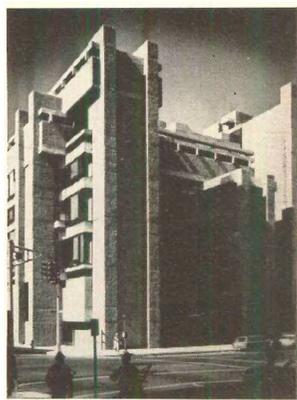
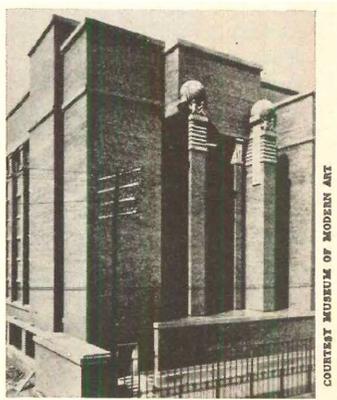
La efectividad de la entrada de Rudolph se deriva de una modificación contemporánea del diseño Scale Regia de Bernini en el Vaticano. El propósito y la anticipación se ven reforzados por la ilusión de amplitud, producida por estrechos pasajes laterales y una perspectiva aérea de gran profundidad hacia una fuente de luz lejana³

En el caso de Sibyl, existe un intento meditado de conectar las cualidades artísticas y arquitectónicas del edificio con referentes históricos; así como con el legado americano de Frank Lloyd Wright previo a la influencia del movimiento moderno. Para Scully, esta expresión monumental no solo se debe a Wright, sino que bebe directamente de la figura de Le Corbusier y Louis Kahn. Precisamente, antes de que el encargo fuera asignado a Paul Rudolph, él mismo sugirió a la Universidad de Yale que contratase a alguno de estos dos arquitectos.



Sibyl, escoge esta fotografía frontal de Scala Regia de Bernini. Colocada junto a la fotografía que se publica en el artículo de Scully, podemos comprobar las similitudes que conceptualmente comparten.

En otra acertada comparación, Sibyl contrapone el desaparecido edificio Larkin de Wright a la esquina de Paul Rudolph. Comparten lenguaje vertical, masa arquitectónica y una presencia dominante.



Superior Derecha

Fuente: (1964) Art and Architecture Building. The Architectural Review. Mayo, 329..

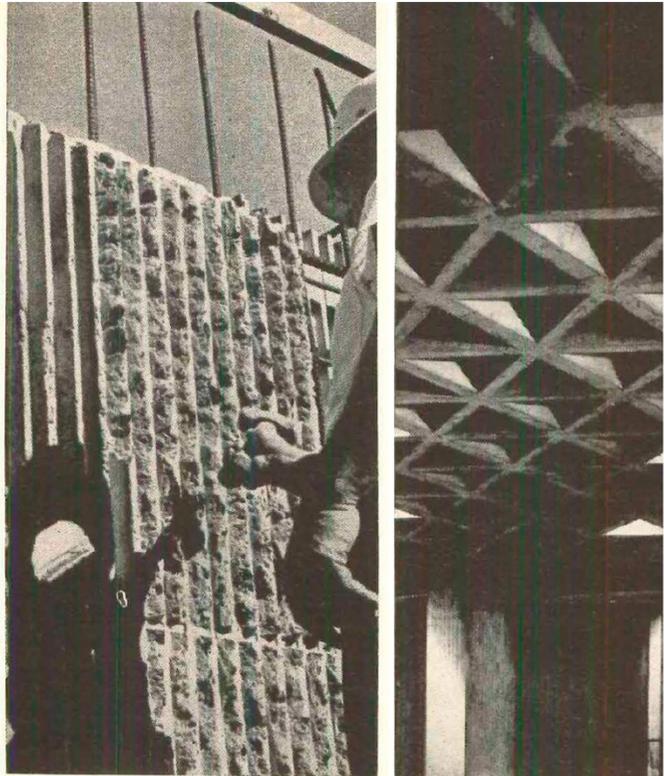
Superior Izq. / Inferior Izq. Y Der.

Fuente: (1964) The Measure. Architectural Forum. Febrero, 77.

³ Moholy-Nagy, S. (1964) The Measure. Architectural Forum. Febrero, 77.

La textura final de edificio, rugosa y de líneas verticales, se presenta áspera. Dicho carácter fue conseguido golpeando el hormigón acanalado con un martillo, una vez ya colocado. Este gesto artesanal, es para Sibyl, un alivio visual respecto del hormigón visto promocionado por Le Corbusier. Esta actitud puramente manual se enfrenta a la doctrina tecnológica de la época.

Curiosamente, el artífice de dicho ingenio fue el ingeniero Charles Solomon, de la constructora *B.H Mancober Company*. Diez años antes, él fue también encargado de desarrollar constructivamente el forjado a base de casetones triangulares en la vecina Galería de Arte de Louis Kahn.



Fuente: (1965) *The builder. Architectural Forum. Febrero, 81*

El programa del edificio pretende aunar en sus instalaciones a los estudiantes de artes y de arquitectura, en toda una declaración de intenciones al juntar dichas disciplinas. Las plantas bajo el nivel de la calle corresponden a parte de la biblioteca, la sala de conferencias y el espacio para los escultores. En la planta baja, una gran sala libre hace las veces de zona de exhibición y hall de entrada. A partir de la planta tercera y cuarta, un gran espacio compartido con distintos niveles alberga al estudiantado de arquitectura y planificación urbana. Las plantas superiores se destinan a los estudios de los pintores. El edificio culmina en un elegante ático para las personas invitadas a algún evento y una terraza con vistas a todo el campus. La complejidad espacial del interior busca no compartimentar las dependencias a través de paredes o puertas, sino de un entramado de niveles, dobles alturas y visuales continuas. Para Rudolph, esta continuidad espacial debía fomentar un intercambio interdisciplinar de ideas y experiencias entre el alumnado.

Sin embargo, los específicos requerimientos funcionales de los diversos usuarios serán una de las quejas principales. Techos demasiados bajos en algunos estudios, mala ventilación, falta de iluminación, instalaciones incorrectas. Como Scully admite desde el inicio de su crítica, *“es cierto*

*que los requisitos funcionales involucrados podrían haber sugerido otras soluciones espaciales*⁴. Moholy-Nagy también es capaz de entender las limitaciones técnicas del edificio, pero defiende que *“son errores en el diseño de un edificio que es el primero de su tipo”*⁵, dejando claro su predilección por la expresión artística de la propuesta y su contribución:

*Cada usuario es un juez. Es a partir de su total implicación en esta dicotomía de idea y realización, que los estudiantes de arquitectura aprenderán la esencia de su profesión. La escuela de Yale es la prueba confesional de Paul Rudolph de que la arquitectura no es una mercancía sino un potencial infinito del arte y, por tanto, libre e imperecedera.*⁵

El logro de Rudolph para Sibyl era el de aquel que, habiendo estudiado bajo la doctrina de la Bauhaus en Harvard, había conseguido liberarse; y dejado atrás el *“seguro anclaje de funcionalidad, tecnología y trabajo en equipo anónimo, para iniciar el largo viaje a casa hacia la arquitectura como arte.”*⁵

En las palabras de Scully, el método de Paul Rudolph *“es al final más correcto que incorrecto”*. Describe el edificio de una manera que va más allá de la mera construcción, como la experiencia trágica de la complejidad humana. No importa que requerimientos técnicos o funcionales haya dejado de cumplir, ni que los sentimientos que promueva nazcan de la oscuridad y la ansiedad. Porque, precisamente, uno es maravillosamente capaz de sentir el edificio, emoción que no genera ninguno de las construcciones contemporáneas de *“envases estériles y el clasicismo decorativo”*.

*A su alrededor la estructura prolifera con su infinidad de niveles, tan complicada como cualquier alma humana, tan oscura y tortuosa en algunos lugares, tan sorprendentemente generosa en muchos otros, iluminada de fuentes inesperadas, una interminable maravilla por explorar. Quienquiera que use el edificio está atrapado en la complejidad humana, en la escala curiosamente íntima del drama personal, en esa voluntad insaciable y angustia desagradable.*⁴

Cito extensamente, tanto a Vincent Scully como Sibyl Moholy-Nagy, para que pueda entenderse ese sentimiento de esperanza compartido que les genera la obra de Paul Rudolph. Esperanza tras una época estancada. No importan los errores del edificio, quedan perdonados. La Escuela de Arte y Arquitectura de Yale se entiende en la época como experimentación, un soplo de aire fresco dentro del viciado espacio del legado arquitectónico moderno.

Aunque sin duda, no todas las opiniones fueron positivas. El edificio era una obra de marcado carácter personal, un gesto arquitectónico con nombre y apellidos. No toda la escena estaba a

⁴ Scully, V. (1964). Art and Architecture Building. The Architectural Review. Mayo, 332

⁵ Moholy-Nagy, S. (1964) The Measure. Architectural Forum. Febrero, 79.

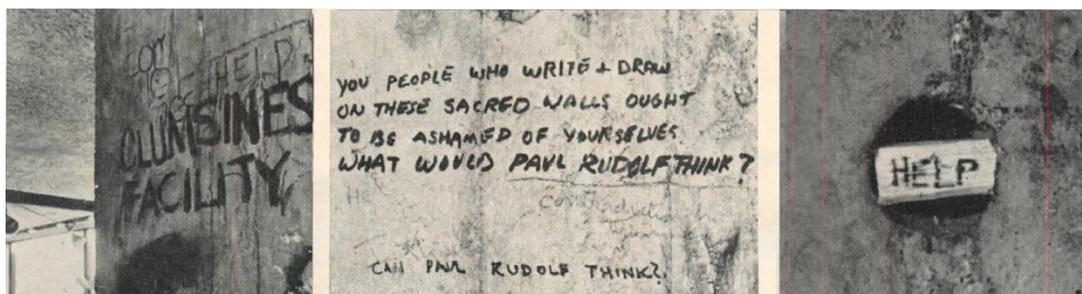
favor del personaje, ni de su estética. Al margen de subjetividades estilísticas, la opinión de aquellos que habitaron el edificio, y se enfrentaron a sus limitaciones funcionales, se antoja esencial. Curiosamente, Ellen Perry Berkeley⁶, escribirá en 1967, después de tres años de uso, un artículo que revisitará la obra de Paul Rudolph.

La crítica de Berkeley nos permite entender fallos, a priori tan erróneamente mundanos, como aquellos relacionados con la limpieza, la sustitución de las ennegrecidas moquetas, o el vandalismo estudiantil. Las ventanas, de difícil acceso, no “*se habían limpiado desde el día que fueron instaladas*”, y para dicha tarea era necesaria una cara estructura de andamios que la universidad no se podía permitir. El hormigón visto de los paramentos interiores había sido “*acabado*” por numerosos grafitis y “*los cigarrillos rellenan los agujeros dejados por los anclajes del encofrado.*”⁷

A parte estos aspectos, la periodista también enumera las quejas de los distintos departamentos. En el caso de los escultores, techos muy bajos para sus obras y poca luz natural (que consiguieron mejorar pintando de blanco las paredes). Los pintores, con limitaciones espaciales similares, y un ascensor que no les permite subir a sus estudios lienzos de más de 2x2 metros. Los arquitectos, que comparten un gran espacio común de trabajo, se quejan de la falta de privacidad y el ruido. Lo mismo ocurre con el espacio de exhibición, tan abierto que proporciona una acústica pésima. Y común a todos los departamentos y estancias, la falta de una correcta ventilación. El aire acondicionado no se instaló según lo previsto, y dejó a numerosos espacios sin renovación de aire.

Grafitis con mensajes como: “ayuda” “torpes instalaciones” o “¿Puede Paul Rudolph pensar?”

Fuente: Berkeley, E.P. (1967) Yale: A building as a teacher. Architectural Forum. Julio-Agosto.

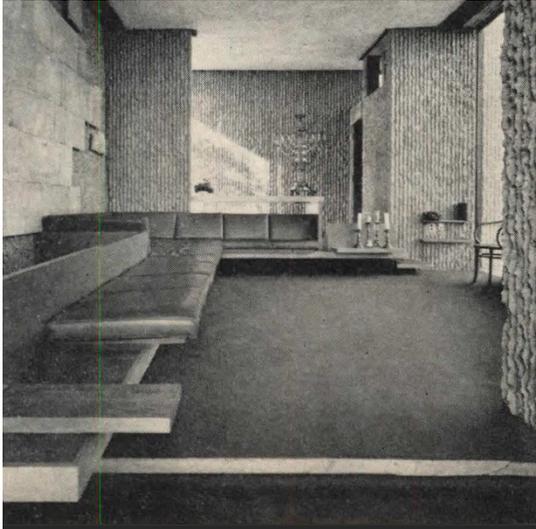


⁶ Ellen Perry Berkeley, fue editora senior de *Architectural Forum* desde 1967. Escribirá y publicará en esta revista *Women in Architecture* (1972), un artículo que generó gran repercusión y aún en su defensa a figuras como Dolores Hayden y Denisse Scott-Brown. Precisamente, Ellen será la encargada de publicar por primera vez en su libro *Architecture a Place for Women* (1989), junto a Matilda McQuaid, el artículo escrito por Scott-Brown, *¿Room at the Top? Sexism and the Star System in Architecture*, que Denisse cita en el prólogo de la segunda edición de *Learning from Las Vegas* (Scott-Brown, Venturi, Izenour, 1975). Para más información sobre el movimiento feminista de los años 70 en arquitectura consultar: Muxí, Z.(2018) *Mujeres, Casas y ciudades: Más allá del umbral*. Dpr-Barcelona.

⁷ Berkeley, E.P. (1967) Yale: A building as a teacher. Architectural Forum. Julio-Agosto, 50.

El extenso reportaje fotográfico que acompaña al artículo muestra como las zonas idílicamente compartidas en la mente de Paul Rudolph, se convirtieron un polvorín de tensas negociaciones espaciales. No solo eso, las limitaciones forzaron a cambiar el uso planificado de algunas estancias. El presuntuoso ático para visitantes, por ejemplo, se convirtió en una exitosa cafetería estudiantil junto a la magnífica terraza.

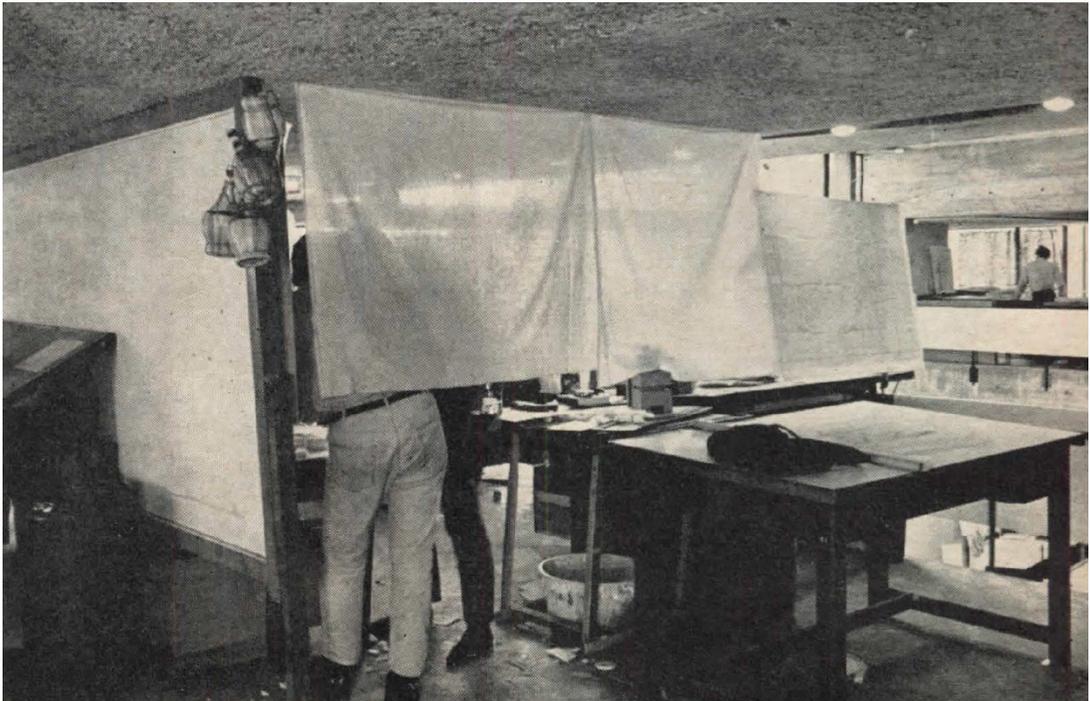
Antes



Después



Después





▲ Antes

Después ▼



Imágenes del interior de edificio justo al inaugurarse y tres años después.

Fuente: Berkeley, E.P. (1967) Yale: A building as a teacher. Architectural Forum. Julio-Agosto.

Pero, de la misma manera que Sibyl y Scully apostaron por valorar positivamente la propuesta de Paul Rudolph, a pesar de sus evidentes fallos; Berkeley concederá al edificio un logro por encima de sus defectos.

Tiene una dimensión hoy que le faltaba cuando estaba pulcro y nuevo. Entonces era solo una pieza tridimensional de escultura teóricamente habitable. Hoy se vive, se habla, se odia, se escribe, se deleita, con una implicación que quizás sea el verdadero éxito de un edificio que también tiene muchos aspectos de fracaso.⁸

Una vez más, la implicación del usuario es el éxito del diseño. El alumnado se ve obligado a luchar con el espacio, compartirlo, hacerlo suyo, sentirlo y apropiárselo. El edificio ejerce su capacidad de resistencia ante las necesidades humanas, se adapta, o las repele, pero nunca pierde su condición arquitectónica. Esta pelea constante entre sujeto y objeto es, para Ellen, un posible éxito educativo.

Moholy- Nagy, Scully y Berkeley muestran el sentir general de una época. Por muchos errores y limitaciones pragmáticas que se sucedan, Paul Rudolph ha conseguido con su edificio recuperar la voluntad artística de la arquitectura, enterrada bajo los desarrollos más inhumanos del racionalismo económico.

Charles Moore expresa elocuentemente este contradictorio sentimiento en una entrevista concedida al periódico universitario, tras suceder a Paul Rudolph como nuevo decano de Arquitectura:

Desapruebo el edificio de Arte y Arquitectura de todo corazón porque es una manifestación tan personal para un uso no personal. Sin embargo, disfruto mucho de estar en él.⁹

La obra de Paul Rudolph no se convirtió en un nuevo modelo a seguir. Estilísticamente entendida dentro del brutalismo arquitectónico desde los sesenta (bautizado así por Reyner Banham); no llegó nunca a presentarse como una alternativa suficientemente universal para transformar la herencia del movimiento moderno. Pero si consiguió devolver al debate cualidades expresivas y artísticas que habían sido largo tiempo castigadas.

Este sentir general, este lugar mental compartido, nos permite comprender con mayor profundidad las motivaciones en la organización del concurso para el Edificio de Matemáticas; así como la posición teórica de la propuesta de *Venturi and Rauch*.

⁸ Berkeley, E.P. (1967) Yale: A building as a teacher. Architectural Forum. Julio-Agosto, 53.

⁹ (1965) Moore stars hammering. Yale Daily News. 23 Septiembre. Entrevista a Charles Moore

En esta historia de pasión y odio, el fuego se convirtió en un argumento más. La noche del 14 de junio de 1969, un incendio destruyó parte de las instalaciones de la facultad. Aunque no se confirmó su causa; las malas lenguas hablan de un grupo de estudiantes descontentos con el edificio.

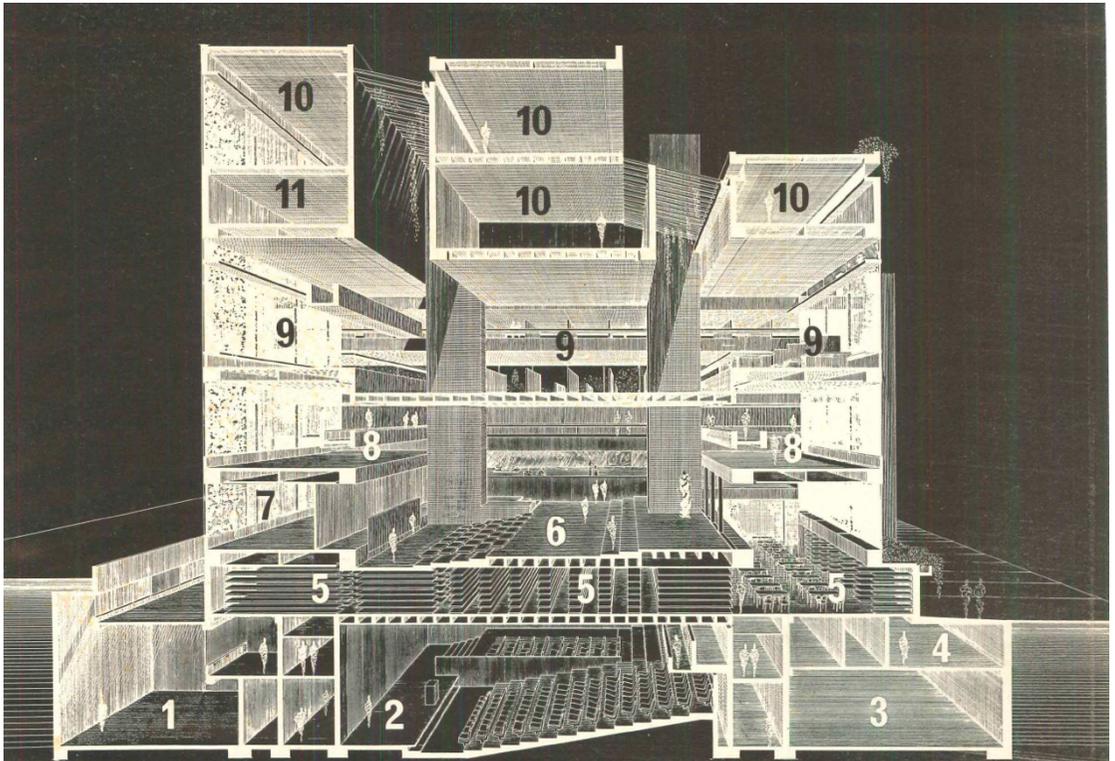
Imágenes tras el incendio.

Fuente: Gorlick, G. (1969) *Arson suspected in fire at Yale Art and Architecture Building*. *Architectural Record*. Julio, 36.

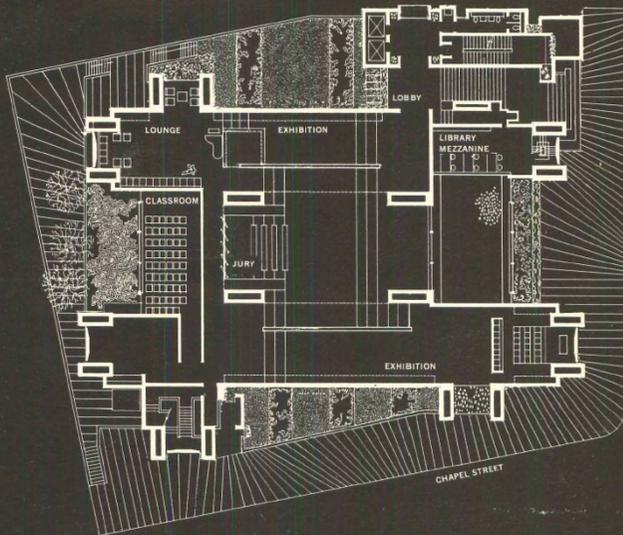
Página siguiente. Sección, planta principal y terraza.

Fuente: Langley, A. (1964) *A building that is an event*. *Architectural Forum*. Febrero, 67-75.





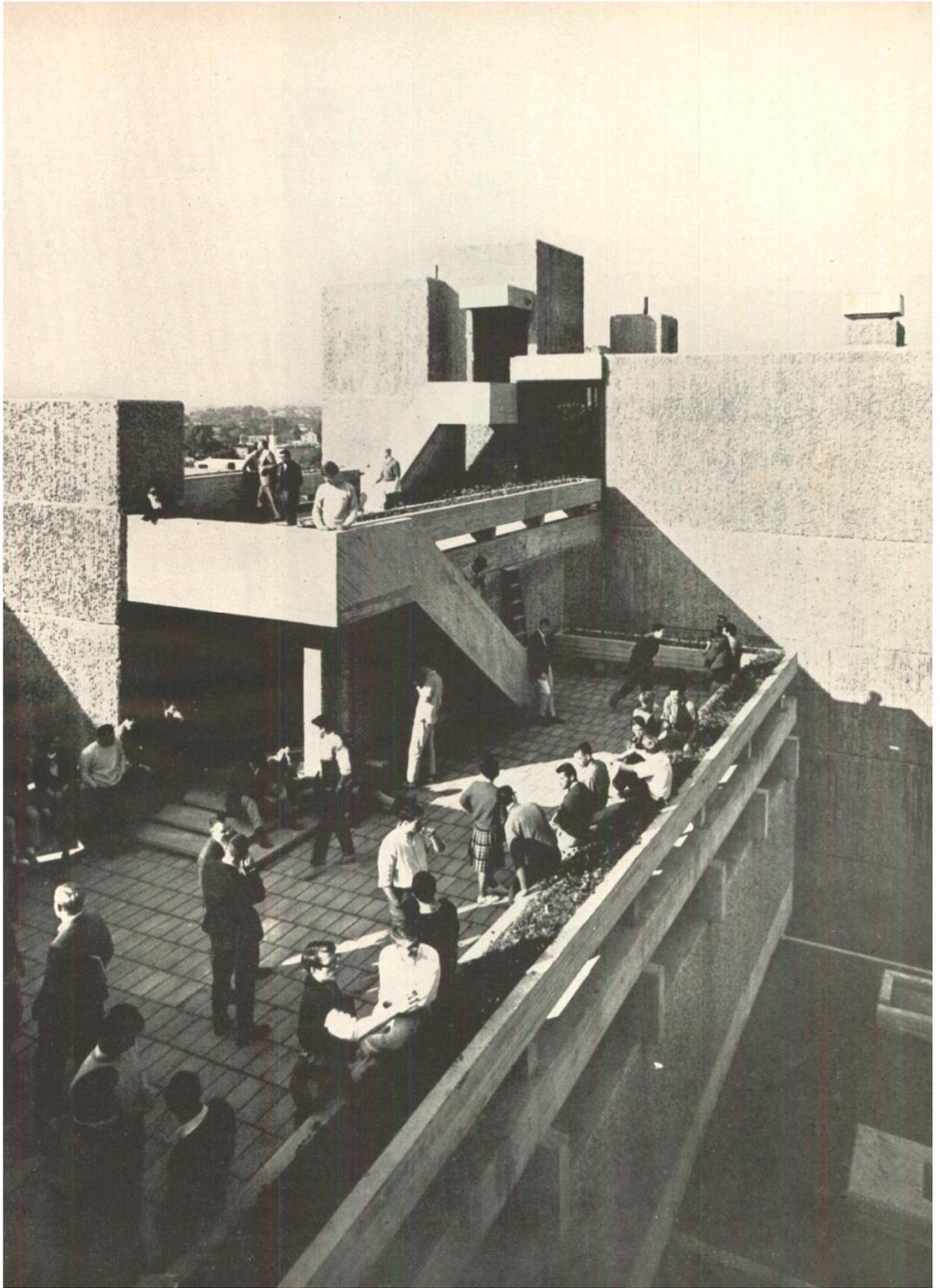
CUTAWAY VIEW FROM CHAPEL STREET



MAIN FLOOR

1. SCULPTURE STUDIO
2. LECTURE HALL
3. MECHANICAL
4. DARKROOMS
5. LIBRARY
6. MAIN HALL & "JURY PIT"
7. CLASSROOM
8. FACULTY OFFICES
9. DRAFTING ROOM
10. PAINTING STUDIOS
11. STORAGE

0 10 20 30 40 50 FEET



t e x t o s o r i g i n a l e s

1. Moholy-Nagy, S. (1964) The Measure. Architectural Forum. Febrero, 77.

The school as it stands now is not an intrusion but a link in urban progression, achieving the feat of being equally complementary to Louis Kahn's handsome new Art Gallery and James Roger Gamble's quaint old one, and to the old remains of Victorian individualism in York Street.

2. Scully, V. (1964). Art and Architecture Building. The Architectural Review. Mayo, 328.

Seen together the former has a taciturn air, the latter a somewhat gesticulatory one. This occurs, I think, because the closed box of the one is visually contained within the open gesture of the other. They complement each other exactly and, in my opinion, so constitute a triumph of urbanistic design.

3. Moholy-Nagy, S. (1964) The Measure. Architectural Forum. Febrero, 77.

As in the Larkin Building, the main entrance to Rudolph's school penetrates so deeply into the solid body that it has to be looked for; it does not invite. A sudden change of light values, and steps of diminishing width, underline a sense of entry, transforming the passerby into a space participant.

The contradictory demands of economy and transparency in contemporary building have all but eliminated entrance design. The effectiveness of Rudolph's entrance derives from a contemporary modification of Bernini's Scale Regia design in the Vatican. Purpose and anticipation are heightened by the illusion of width, produced by narrow lateral passages and an aerial perspective of great depth toward a distant light source. On leaving the building, Kahn's steel and glass elevation of 12 years ago appears in the frame of Rudolph's fortress (opposite), pointing to an agonizing choice between two kinds of ancestor worship open to the architects of tomorrow: Wright's personalism, and Mies' universalism.

4 Scully, V. (1964). Art and Architecture Building. The Architectural Review. Mayo, 332

One can hardly doubt, comparing his building with others recently completed at Yale, as elsewhere, that his method is more right than wrong, that he is on the side of life.

Around it the structure proliferates with its infinity of levels, as complicated as any human soul, as dark and tortuous in some places, as surprisingly generous in many others, lighted from unexpected sources. A never-ending wonder to explore.

5. Moholy-Nagy, S. (1964) The Measure. Architectural Forum. Febrero, 79.

These are mistakes in the design of a building that is the first of its kind, and not compromises with acceptable expediences. The form language of the building was easier to perfect because it was stimulated by the germinal ideas of the 20th century revolution. Space is an abstraction that must be conceived for its specific purpose. Every user is a judge. It is from their total involvement in this dichotomy of idea and realization that the architectural students will learn the essence of their profession. The Yale school is Paul Rudolph's confessional proof that architecture is not a commodity but an infinite potential of art, and therefore free and imperishable.

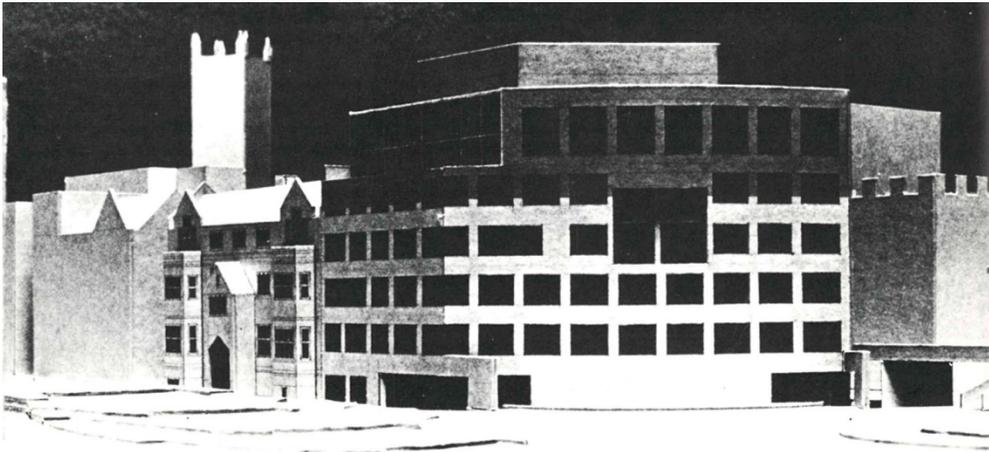
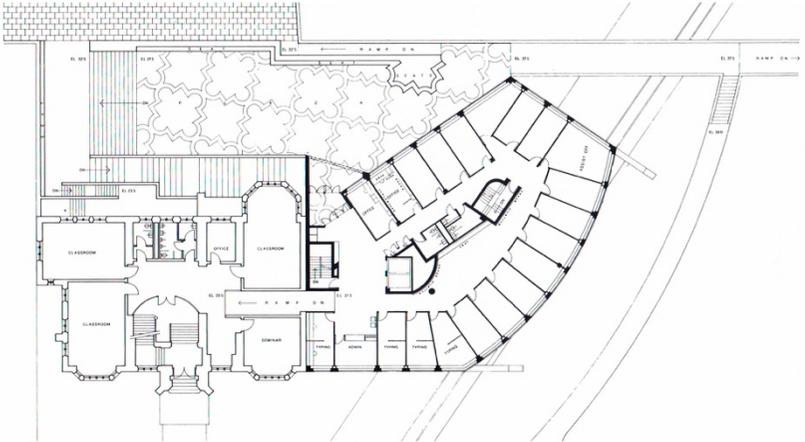
8 Berkeley, E.P. (1967) Yale: A building as a teacher. Architectural Forum. Julio-Agosto.

It has a dimension today that it lacked when it was neat and new. Then it was only a three-dimensional piece of theoretically habitable sculpture. Today, it is lived-in, talked about, hated, written on, delighted in, with an involvement that is perhaps the real success of a building that also has many aspects of failure.

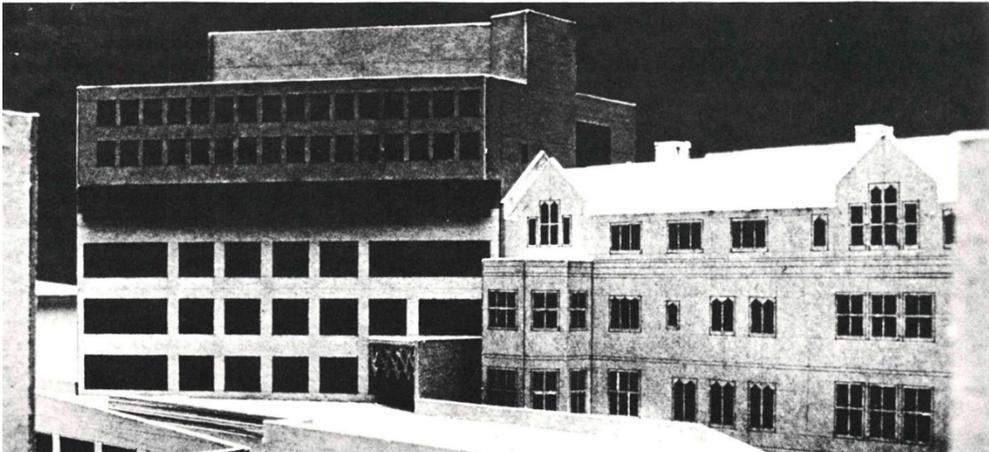
The building has an undeniable impact on the students' appreciation of architectural responsibility. Why, they ask, was there so little foresight concerning students' needs? (...) To some students, this attitude is shocking. Yet they report that visitors are equally shocked to find the building so strongly resented, when it was so strongly praised in the press. This, in fact, may be one of the building's major lessons. There are few architecture students at Yale who aren't aware of the need to take a second look at many buildings in use, and the need, in many cases, for an architect to take a closer look at the ultimate users of a building. The building is emphatically an education, for students in and out of school, and in a time of bland buildings and bland education, perhaps this is unique praise for a unique building.

- 1968 **Marzo** . – R.Venturi & D.Scott Brown – Learning from Las Vegas – Architectural Forum
- 1969 - Organización Concurso
- 1970 **Enero** - 1º Ronda Concurso – 468 participantes
- 1970, **15 Abril** - 2ª Ronda Concurso – 5 finalistas
- 1970 **Primavera** - Learning from Levitton Studio – Yale University. D. Scott Brown
- 1970 **Junio** - Fallo del concurso – Venturi and Raunch Ganadores
- 1970 **Julio/Agosto** - Ellen Perry Berkeley – Mathematics at Yale – Architectural Forum
- 1970 **Octubre** - E.P.B. & Charles Moore - Mathematics at Yale: Readers Respond – Architectural Forum
- 1970 - Preparación Publicación Concurso – Yale University Press
Textos de: Colin Rowe – Charles Moore – Robert Venturi – Vicent Scully – Robert Stern – Donlyn Lyndon
- 1971 **Febrero** - Peter Eisenman – Reader for Yale University Press
- 1971 **Septiembre** - Scully Blasts Math Building Critics as Despicable Scum – Yale Daily News
- 1972 - Learning from las Vegas. Primera Edición – Yale Mathematics Building p.150-155
Robert Venturi, Denise Scot Brown & Steven Izenour
- 1974 - The Yale Mathematics Building Competition. Architecture for a time of questioning
Charles Moore & Nicholas Pyle
- ↓ 1976 - Oppositions N°6
Colin Rowe – Robert Venturi and the Yale Mathematics Building Competition
Charles Moore – Conclusions
Vincent Scully – The Yale Mathematics building: Some Remarks on Sitting

2 un museo al aire libre de arquitectura moderna



15.



2.3 Mathematics Building – Venturi and Rauch

En Junio del año 1970 se anunció el ganador del concurso para la ampliación de la facultad de Matemáticas en la Universidad de Yale. El despacho elegido fue *Venturi & Rauch*, liderado por Denise Scott Brown, Robert Venturi y Kevin Rauch. Dicha decisión otorgaba el primer proyecto importante para Robert Venturi tras su libro de 1966. Generó toda una sucesión de feroces críticas y un acalorado debate arquitectónico (con acusaciones de fraude incluidas). No era para menos, algunos de los implicados en la competición, incluido los ganadores, serán actores principales del devenir arquitectónico americano durante los setenta. Dos de nuestras personas protagonistas se hayan claramente ligadas a este suceso. Charles Moore era decano de la Universidad de Arquitectura de Yale durante ese periodo, y fue uno de los impulsores de que se organizara un concurso abierto. Vincent Scully, que formaba parte de la comunidad educativa de Yale, estará en el jurado de la competición. Y Sibyl, que fallece a principios de 1971, también tendrá unas palabras en *Architectural Forum*.

De entre todos los escritos analizando el proyecto, y solo el proyecto, porque el edificio nunca llegó a materializarse; el más referenciado con el paso de los años esta firmado por Colin Rowe. En la portada de este capítulo se ha añadido una cronología de los principales escritos publicados sobre la competición. Rowe analiza en profundidad no solo la propuesta, sino alguno de los conceptos clave de la teoría arquitectónica de Venturi. El texto no se publicó hasta 1976 en la revista *Oppositions*. Sin embargo, como bien explica Peter Eisenman en la introducción a dicho y otros ensayos en el nº6 de la revista, Colin Rowe escribió el artículo en 1970 a petición de la editorial de la Universidad de Yale; que estaba preparando una publicación sobre el concurso. Verdaderamente crítico con la arquitectura de Venturi, no fue finalmente incluido en el libro que apareció en 1974 como memorándum de la competición. Las reflexiones aportadas por Colin Rowe servirán como una meticulosa guía para entender la importancia de la propuesta de *Venturi & Rauch* a final de los años sesenta, así como la implicación teórica de nuestros protagonistas. Es más, en los primeros párrafos del artículo de Rowe están incluidas palabras tanto de Sibyl como de Scully.

La alusión a Vincent Scully, que es directa y referenciada en las notas, reproduce los halagos con que el historiador contribuye al prólogo de *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*. La mención al libro de Sibyl Moholy-Nagy *Native Genius in Anonymous Architecture* (1954) no está especificada en las notas, pero es clara; y no debe pasar desapercibida.¹

Para comenzar, lidiemos con un tema que no nos ayudará a indagar sobre la propuesta arquitectónica, pero nos dará una idea de hasta que punto la polémica acompañó a la

¹ Rowe, C. (1976) Robert Venturi and the Yale Mathematics Building Competition. *Oppositions* nº6, 11. Ya vimos en el primer capítulo la afinidad teórica que se estableció entre Colin Rowe y Sibyl Moholy-Nagy en el *Modern Architecture Simposia*. Esta conexión se irá repitiendo a lo largo de la década de los sesenta, como muestra la mención del libro de Moholy-Nagy en el texto de Rowe.

competición. Charles Moore resume las dos acusaciones que él, como promotor del concurso, tuvo que enfrentar:

Las acusaciones que desencadenan la discusión son dos, aunque a veces se han superpuesto: una, que el concurso fue un trabajo amañado, cuyo resultado estaba predeterminado a favor de Venturi; el otro, que el ganador es funcional o estéticamente deficiente o equivocado.²

La segunda, es la pregunta clave para cualquier trabajo de crítica que merezca un edificio. Y la primera es precisamente la acusación de fraude. No es difícil de entender que esta posición adquiriera adeptos rápidamente. Robert Venturi había sido precisamente ensalzado por Vincent Scully en el prólogo de su libro, equiparando la importancia del manuscrito a *Vers une Architecture* de Le Corbusier. Y Charles Moore era sobradamente afín a muchas de las ideas de Venturi. Que el primero estuviese en el jurado, y el segundo organizara la competición, contribuyó a creer que la elección de la propuesta de *Venturi & Rauch* no fuera objetiva.

El proceso de presentación fue anónimo; y en la segunda vuelta, en la que ya solo había cinco propuestas (el proyecto de *Venturi & Rauch* bien pudiese haber sido fácilmente identificado por Moore o Scully), el jurado escogió la opción ganadora por unanimidad. El tribunal estaba formado por siete miembros. Cuatro arquitectos: Edward L. Barnes, Kevin Roche, Romaldo Giurgola y John Christiansen. Lo completaban tres no-arquitectos. Edward Dunn, director de Edificación y Planificación de Yale. El propio Vincent Scully, como historiador. Y Charles E. Ricarkt, decano de la facultad de matemáticas. La pluralidad de visiones asume la objetividad.

Pero, hubo un arquitecto que redactó un ataque aún más violento. Joshua D. Lowenfish se convierte aquí en el protagonista, por no mucho más merito que quejarse insistentemente. Y es cierto que una de sus reclamaciones pudo haber tenido un recorrido cuanto menos contencioso. En las propias bases del concurso se especifica quienes están excluidos de participar. Charles Moore tuvo a bien exigir que, al ser un concurso abierto a cualquier arquitecto de Estados Unidos, era una condición indispensable para presentarse haber visitado el emplazamiento en persona. Además, por normativa, no podían concursar "*miembros del jurado, asociados o trabajadores de los miembros del jurado y el Asesor Profesional (Charles Moore) o familiares de los comisarios de Yale.*"³

De una incorrecta interpretación de este punto, Lowenfish proclama que Robert Venturi, como profesor asociado de la Universidad de Yale era por tanto trabajador de Charles Moore, decano de la facultad de Arte y Arquitectura. Y entonces quedaba invalidado para concursar. Denisse Scott-Brown y Robert Venturi organizaron efectivamente un curso de proyectos en Yale en otoño

² Moore, C. (1976) Conclusion. *Oppositions* nº6, 20.

³ Moore, C. & Pyle, N. (1974) *The Yale Mathematics Building Competition*. Yale University Press, 99.

de 1968, como profesores visitantes. Este proyecto de investigación, que contaba con una plantilla de trece estudiantes de distintas disciplinas, se convirtió en su libro *Aprendiendo de las Vegas* (1972). Scott-Brown continuaría con esta línea de investigación en otro curso que recibió el nombre de *Aprendiendo de Levittown*. La queja de Lowenfish llegó a la administración de la Universidad de Yale y al AIA (Instituto Americano de Arquitectos) que marcaba las reglas de los concursos en Estados Unidos. Esta misma duda se planteó en el periodo de preguntas y respuestas establecido en el calendario de la competición. La organización tuvo a bien considerar al profesorado como candidatos tan válidos como cualquier otro profesional.

Architectural Forum fue la primera revista en publicar documentación de la propuesta ganadora y alguno de los finalistas en Julio de 1970. Esta presentación en prensa del proyecto se acompañó con un texto de Ellen Perry Berkeley. Numerosas críticas en contra del edificio llegaron a la revista, incluido un extenso escrito del propio Lowenfish o unas palabras de Sibyl Moholy-Nagy. En octubre de ese mismo año, la revista organizó un artículo especial en el que se incluirán muchas de estas respuestas negativas y un texto de Charles Moore contestando a cada una de ellas. Curiosamente, para Sibyl también existían aun dudas sobre la legalidad del concurso: "*En todo concurso de recibo, los empleados tienen prohibido participar, no en Yale.*"⁴

Moore asume, que los lamentos escritos de Lowenfish nacen del resentimiento del perdedor. Él también se había presentado al concurso, y no había superado ni la primera fase. Posiblemente, hoy en día surgirían las mismas dudas sobre si el proceso fue totalmente justo, o efectivamente estuvo amañado. La cercanía de Scott-Brown y Venturi a la institución de Yale bien podría haberles proporcionado alguna ventaja. Pero, sin ninguna duda, su proyecto es el que mejor cumple los requisitos listados en las bases del concurso. Colin Rowe, aún con su crítica eminentemente negativa, coincide en que son los justos ganadores, ya que su propuesta es la que mejor responde a las peticiones de la competición. Además, la universidad de Yale no es ninguna institución pública. Que una universidad americana organizase un concurso abierto no era algo habitual; simplemente se escogía al arquitecto que se quisiese. Moore explica también el desembolso económico que implica la organización del concurso, ya que los cinco finalistas recibieron 10.000 dólares en concepto de premio. Si se hubiese querido encargar el edificio a *Venturi & Rauch* desde un principio, podría haberse hecho directamente.

Resuelto este punto, volvamos al artículo no publicado de Colin Rowe. La crítica de Rowe, como es habitual en su análisis discursivo, va desde lo general a lo particular. Las primeras páginas se dedican a reflexionar sobre la propuesta teórica de Robert en *Contradicción y Complejidad*, y sobre la validez de dichos argumentos conceptuales reflejados en la arquitectura de Scott-Brown y Venturi. Al margen de este análisis teórico, que recuperaremos al final del capítulo, comencemos una vez más por las cuestiones relativas al lugar.

4 Moholy-Nagy, S. (1970) - Mathematics at Yale: Readers Respond *Architectural Forum*. Octubre, 65.

Una de las principales objeciones de Rowe sobre edificio será su mal entendimiento y falta de relación con el contexto urbano del campus de Yale. Sobre este asunto ya tenemos un amplio conocimiento previo, que nos permite pisar este lugar con pies de plomo. No será el único que enuncie este problema. Moholy-Nagy utilizará una observación similar: “*En todo concurso de arquitectura, el ganador debe cumplir las especificaciones relativas a la respuesta a su entorno, no en Yale.*”⁵ Era sin duda uno de los requerimientos más importantes, y en las propias bases del concurso (redactadas por Charles Moore) se especificaba claramente que tipo de respuesta se buscaba respecto a este punto:

La arquitectura de Louis Kahn, Eero Saarinen, Philip Johnson, Paul Rudolph, Gordon Bunshaft y otros, que ha centrado la atención internacional en el campus; en su mayoría contrasta fuertemente con las edificaciones y los patios de los años alrededor de 1930 en los estilos gótico y georgiano que forman un tejido magníficamente integrado que unifica la parte central del campus.

No es de extrañar que Yale, aún orgullosa de sus monumentos modernos, ahora mira de nuevo hacia la integración de nuevos edificios en la sólida estructura existente y hacia la provisión de un espacio viable, económico y generalmente no-monumental para la realización de su enseñanza y su investigación⁶

En esta descripción resuenan algunas de las cuestiones que ya consideramos al inicio del anterior capítulo. Los edificios modernos construidos bajo el mandato de A. Whitney Briswold se concibieron como piezas aisladas. Aunque, cuando Scully y Sibyl analizaron el edificio de Paul Rudolph, valoraron especialmente su inserción urbana. Esta vez, la nueva obra ha de transmitir una imagen *no-monumental*. Pocos adjetivos podrían estar más alejados del espíritu del Edificio de Arte y Arquitectura, que nació en aras de suplir la aparente falta de monumentalidad del lenguaje moderno.

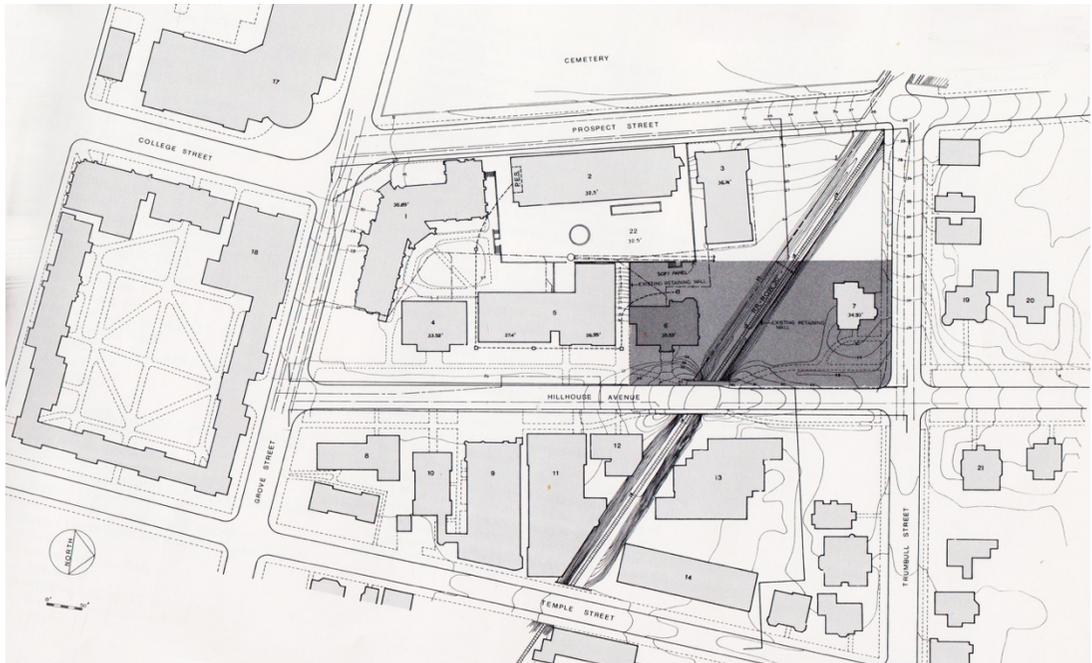
Rowe defiende y entiende el valor de esta “*sólida estructura existente*” que conforman los patios y las grandes manzanas cuadradas de los años treinta. Asume que esta planificación ortogonal de llenos y vacíos llegará a ser considerada “*como uno de los mayores logros urbanísticos de ese periodo*”.⁷ Por eso, a su juicio, la propuesta de *Venturi & Rauch* es un grave fallo urbanístico:

Se trata de observar un fracaso urbanístico y advertir lo que debería considerarse como el defecto más llamativo de la propuesta de Venturi. Porque el patio ahora se convierte en un espacio trasero, no en el vínculo útil entre Woolsey Hall y Hillhouse Avenue.⁷

5 Moholy-Nagy, S. (1970) Mathematics at Yale: Readers Respond . Architectural Forum. Octubre, 65.

6 Moore, C. (1974) The Yale Mathematics Building Competition. Yale University Press. Preface.

7 Rowe, C. (1976) Robert Venturi and the Yale Mathematics Building Competition. Oppositions nº6, 17.



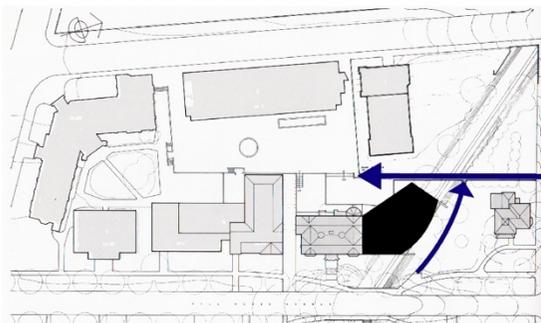
Plano de emplazamiento proporcionado en la documentación del concurso.

Fuente: (1974) The Yale Mathematics Building Competition. Moore, C & Pyle, N.

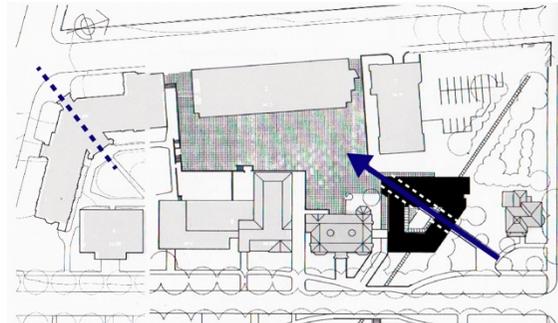
El plano superior es un buen documento base para analizar estas cuestiones con mayor detenimiento. En gris más oscuro se marca el ámbito de actuación del concurso, que incluye dos edificios preexistentes. A la izquierda se puede ver un ejemplo perfecto de ese logro urbanístico de los años 30, un perímetro construido continuo y un elegante patio interior ajardinado, al que se accede a través de pasos abovedados que cruzan los edificios perimetrales. Sin embargo, a la derecha la trama cambia, y pequeñas edificaciones exentas representan casas señoriales.

La manzana en la que se encuentra la parcela propuesta, es de geometría irregular, atravesada por una servidumbre ferroviaria en diagonal, y con una heterogénea mezcla de edificios de los años treinta junto con edificaciones modernas aún en construcción, como el Centro Becton de Marcel Breuer.

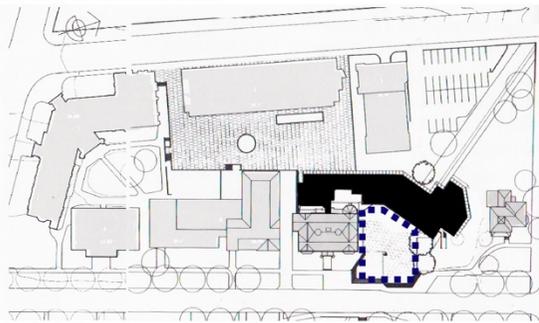
El edificio situado en la esquina superior izquierda de la manzana, *Strathcona Hall*, de estilo neogótico, intenta repetir el mismo esquema que los patios ajardinados de la trama ortogonal histórica. Justo enfrente, se encuentra el Woolsey Hall, que Rowe nombra, y juntos configuran una entrada diagonal hacia el posible espacio interior de la manzana. Para Rowe, el futuro Edificio de Matemáticas, justo marcando la esquina contraria de este ámbito, tenía el potencial de completar el contorno construido, afianzando el patio, y generando un acceso desde la avenida principal HillHouse.



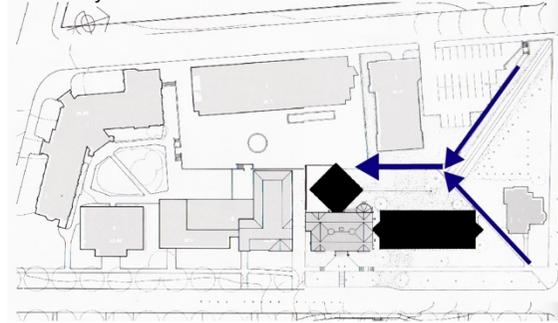
1. Venturi and Raunch



2. Van Slyck-Callison-Nelson-Architects



3. John Fowler and John Paul McGowan



4. Mervin Verman, Yves Lepere, Paul Petit

Esquema comparativo elaborado a partir de distintas propuestas presentadas al concurso.

Fuente: (1974) *The Yale Mathematics Building Competition*. Moore, C & Pyle, N.

Una rápida comparativa de distintas propuestas presentadas al concurso junto con el esquema ganador explican visualmente las palabras de Rowe. En el diseño de *Venturi & Raunch*, el bloque del edificio no propone ninguna entrada hacia la plaza interior partiendo de la avenida principal. Se ha de girar el edificio para entrar desde la calle transversal. En cambio, el segundo esquema, reproduce bastante bien los deseos de Rowe. Genera un paso diagonal que atraviesa el edificio proyectado, en un perfecto reflejo de su vecino neogótico (esta apertura se ve claramente en la perspectiva de este mismo proyecto reproducida en la página 86). Los esquemas tres y cuatro sirven para imaginar otras alternativas posibles. Un edificio en segundo plano genera una plaza delantera; o dos volúmenes separados permiten dialogar tanto con el patio interior como con la fachada frontal.

Precisamente Scully, añadirá unas pocas palabras sobre esta misma discusión. En su artículo *The Yale Mathematics Building: Some Remarks on Siting* (que escribe a petición de Eisenman para *Oppositions*) argumentará a favor de la excelente comprensión del emplazamiento por parte de *Venturi & Raunch*. Colin Rowe, en su análisis esencialmente planimétrico, no contaba con el conocimiento in situ del que Vincent Scully si disfrutaba.

Una de las muchas virtudes del Edificio de Matemáticas es su ubicación, y dado que se puede esperar legítimamente que el conocimiento local nos

ayude a percibir ese hecho, parece apropiado que alguien como yo diga unas breves palabras al respecto.⁸

Para Colin Rowe, el mayor defecto de la propuesta. Para Vincent Scully su principal virtud. ¿Qué implican estas dos maneras antagónicas de entender el lugar? Si uno se basa en los documentos típicamente técnicos con que proyectan arquitectos y urbanistas, sin duda entenderá el problema urbanístico de la misma forma que Rowe. El patio como un espacio que aún no es, pero puede llegar a serlo. En cambio, las apreciaciones de Scully pertenecen a un análisis puramente experiencial de lo que ya existe. Las plantas, alzados o secciones difícilmente pueden transmitir las características intrínsecas que se perciben al visitar un lugar. Por eso, para acompañar a su argumento en *Oppositions*, Scully utiliza dos fotografías realizadas por él mismo, y ningún dibujo. Esta percepción arquitectónica, mucho más próxima al paisajismo, acompaña al historiador americano desde su publicación a principios de los sesenta de *The Earth, the Temple, and the Gods: Greek Sacred Architecture* (1962).

El espacio interior de la manzana no posee las mismas cualidades que los jardines centrales góticos. Esto es difícil de percibir en una planta. Para empezar, está dividido en distintos niveles topográficos, difícilmente armonizables. Por eso, la propuesta de Marcel Breuer para el *Centro de Ingeniería Becton* delimita una plaza dura asociada a su edificio, con un muro perimetral que la eleva sobre el terreno original. *Venturi & Rauch* generan otra pequeña plaza pavimentada que funciona junto a su propuesta, y se establece como un nivel intermedio antes de llegar a la plaza del *Centro Becton*.

En esta imagen reciente de la plaza se puede observar a la derecha el edificio de hormigón de Marcel Breuer. Al fondo, la torre neo-gótica del *Strathcona Hall*; y a la izquierda se distinguen las escaleras que conectan con el nivel inferior al que se sitúa el *Leet Oliver Memorial Hall*, el edificio de matemáticas que pretendía ampliarse.

Fuente: YaleDailyNews.com



8 Scully, V. (1976). The Yale Mathematics Building: Some Remarks on Siting. *Oppositions* n6, 23.



Hillhouse Avenue

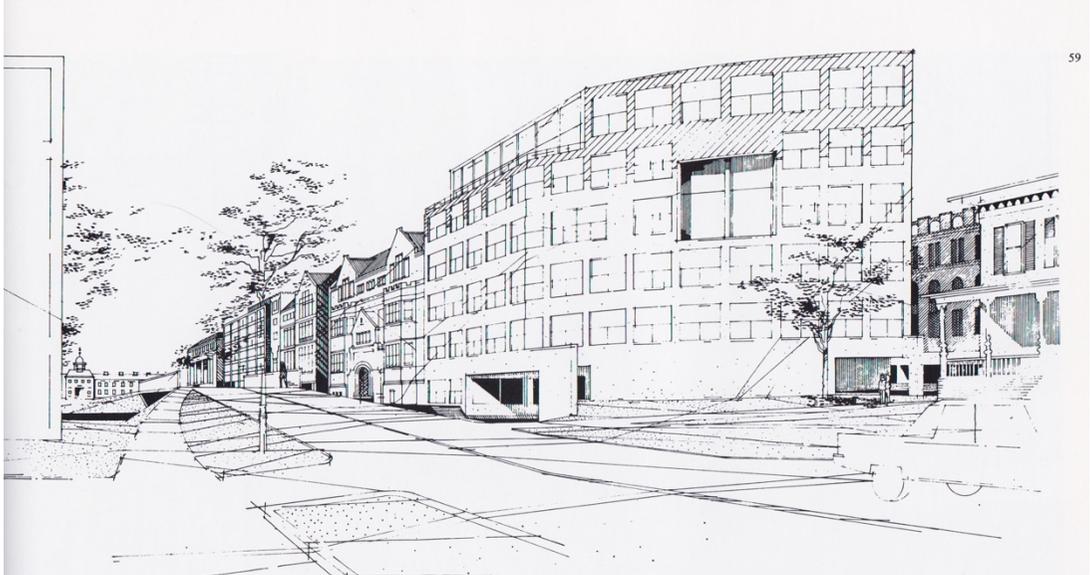
Fuente: (1974) *The Yale Mathematics Building Competition*. Moore, C & Pyle, N. 99.

Sin duda, el espacio urbanístico con más presencia del contexto era la Avenida HillHouse. Este eje conecta la parte antigua del campus con las nuevas instalaciones en el norte, y acoge la transición de escala entre los grandes edificios universitarios y las pequeñas villas residenciales del siglo diecinueve, rodeadas de arbolado. Culminando esta perspectiva, centrada en su punto de fuga, se eleva la torre del Departamento de Biología, diseñada por Philip Johnson.

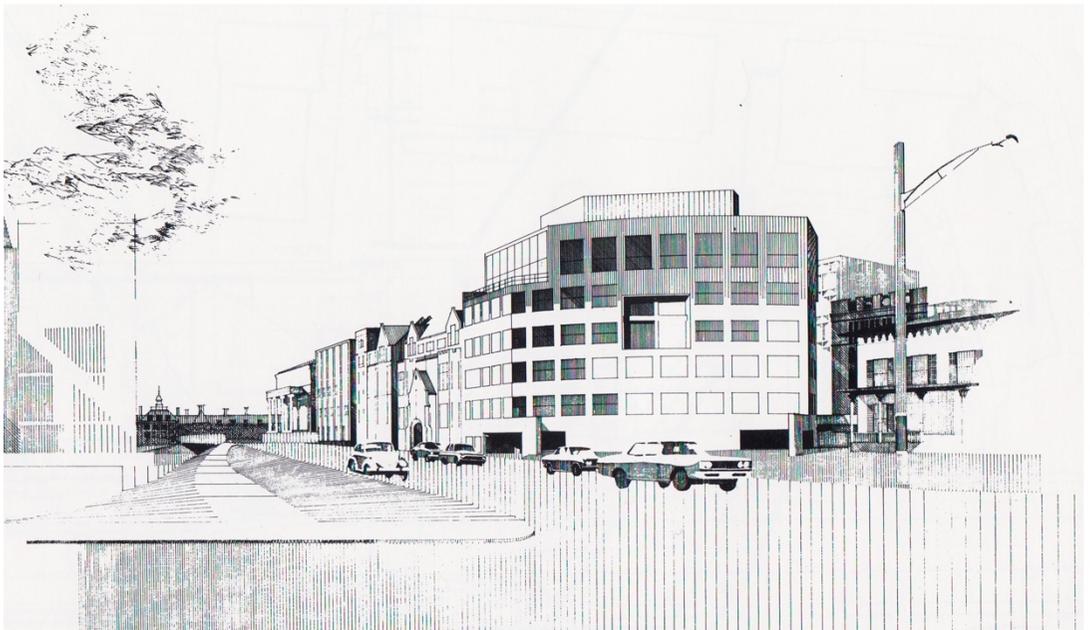
Posiblemente, de entre todas las propuestas presentadas al concurso, *Venturi & Rauch* es el despacho que mejor entiende esta condición. Al comparar alguna de las perspectivas propuestas por los participantes entendemos mejor la sensibilidad urbanística de los ganadores.

Casi todos los competidores incluyeron entre sus dibujos una representación en perspectiva del edificio. En la mayoría de los casos, a parte de útil para entender la imagen final que propone cada propuesta; era una herramienta fundamental para explorar la relación visual establecida con el edificio original del Departamento de Matemáticas a la izquierda, y con la doméstica Dana House a la derecha. Un rápido repaso de las imágenes presentadas propone una clara conclusión, los dibujos reproducidos en las dos páginas siguientes son una muestra representativa de esta deducción.

Venturi & Rauch dibujan meticulosamente, ya para la primera fase del concurso, su edificio como continuación de todo el alzado de la Avenida Hillhouse. El punto de vista esta conscientemente desplazado hacia la calle, y no centrado en la propuesta. En la segunda fase, este mismo dibujo se perfecciona, alejando aún más al espectador, intentado diluir la fachada



1. Venturi & Rauch - Primera Fase



2. Venturi & Rauch - Segunda fase

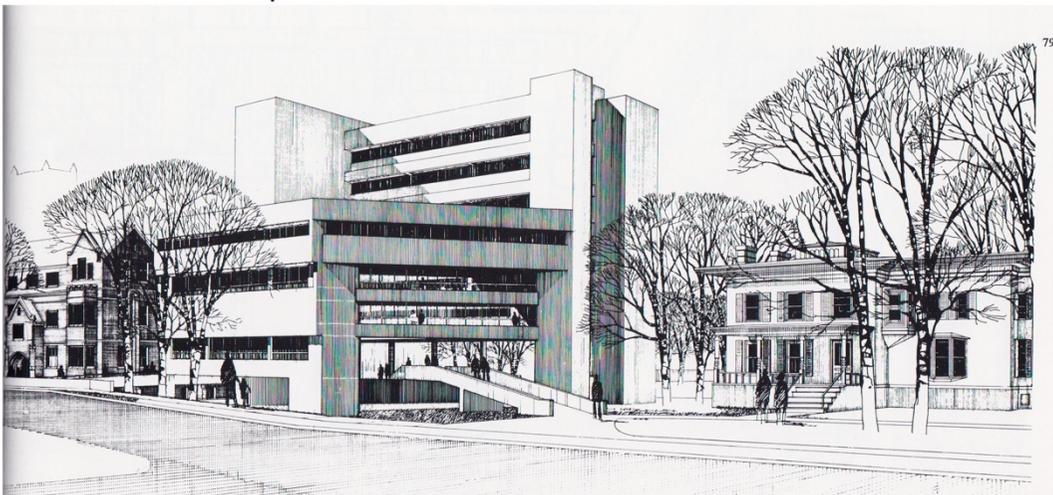
Recreaciones en perspectiva de distintas propuestas presentadas al concurso.

En esta página, los dibujos entregados por *Venturi & Rauch* en la primera y segunda fase del concurso. En la página contigua, imágenes representativas de las distintas derivas estilísticas.

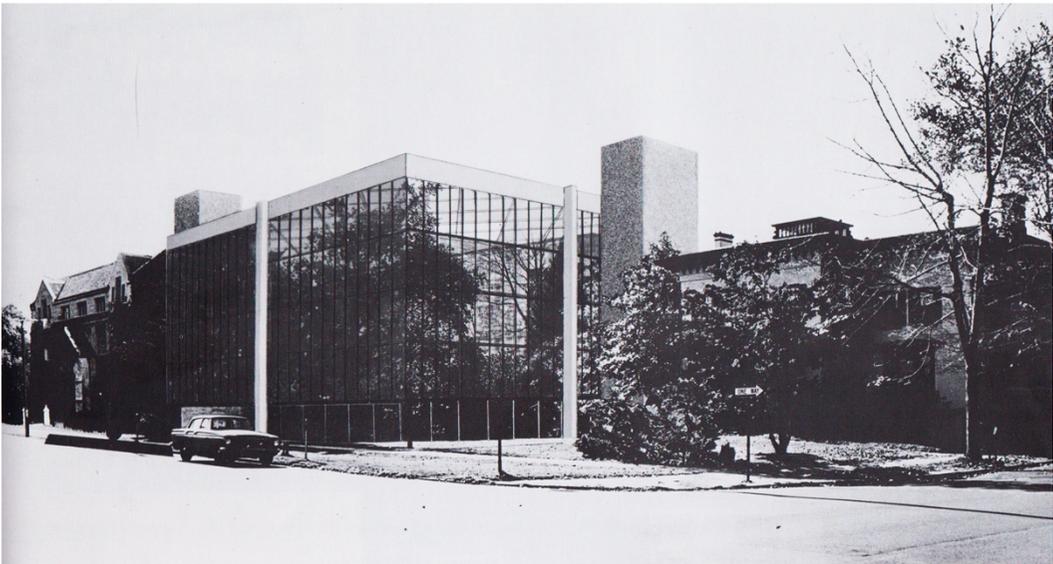
Fuente: Moore, C. & Pyle, N. (1974) *The Yale Mathematics Building Competition*. Yale University Press.



3. Ferendino/Grafton/Spilis/Candela



4. Van Slyck-Callison-Nelson-Architects



5. John Vinci & Laurence Kenny

del proyecto en el mismo ritmo geométrico que el frente de la avenida. En su escenario podemos ver más edificios que en ninguna otra representación. El *Centro Becton* de Breuer aparece en segundo plano, e incluso en la lejanía, podemos distinguir perfectamente los tejados a dos aguas y el coronamiento de la linterna que marca la entrada al patio del *Siliman College*. Cualquiera de las otras propuestas prioriza en el centro su obra arquitectónica, añadiendo únicamente a los laterales las dos edificaciones contiguas. El protagonista para *Venturi & Rauch* no es el edificio, sino la calle. Este es su gran logro urbanístico.

En este intentar pasar desapercibido, los autores bautizan la imagen del edificio como ordinaria.

La Imagen es Ordinaria: un edificio institucional de trabajo que mejora los edificios que lo rodean en lugar de eclipsarlos. (...) El nuevo edificio refuerza el espacio de la calle manteniendo la altura, la línea de la calle y la escala de los edificios institucionales hacia el sur. Sin embargo, a través de su elevación lateral arqueada, termina la hilera de grandes edificios y, al doblarse hacia la casa Dana y las distinguidas casas de Hillhouse Avenue, conecta con el extraño carácter de la calle hacia el norte.⁹

Rowe será terriblemente exceptivo sobre esta nomenclatura. Para el crítico inglés, al utilizar esta palabra, los ganadores pretenden basar el éxito de su propuesta en el anonimato. La ampliación pretende haber estado siempre allí, como una pieza más, sin ninguna relevancia más allá de su correcto funcionamiento y una modesta apariencia. Entonces ¿por qué algo simplemente normal merece de elogios tan personalizados?

Porque, seguramente, si el Edificio de Matemáticas va a ser lo que se dice que es, entonces será nada más que el equivalente a cualquier antiguo trabajo de Main Street, y aunque, como tal, podría brindar gratificación casual (¿genios nativos en arquitectura anónima?), presumiblemente podría, bastante bien, dejarse sin ninguna atención crítica.

La respuesta es, por supuesto, que el Edificio de Matemáticas no es lo que dice ser.¹⁰

La interrogación entre paréntesis corresponde al título del libro de Sibyl-Moholy Nagy *Native Genius in Anonymous Architecture* (1957) que precisamente es ejemplo perfecto de esta gratificación casual que merecen las obras anónimas, sin ninguna pretensión erudita o crítica. Pero, como bien descubre Colin, el Edificio de Matemáticas en Yale no puede considerarse nada de eso. La utilización de la literatura por parte de Venturi y su equipo esta conscientemente meditada y es especialmente performática. Tras ella, hay toda una posición teórica que busca diluir las barreras entre baja y alta cultura. Es una acción equiparable a la de Warhol al elevar algo tan común como la sopa Campbell a obra de arte. El Edificio de Matemáticas pretende ser una lata de tomate mas en una estantería repleta. Pero, al colocarse su representación en un

9 Venturi & Rauch, en Moore, C. & Pyle, N. (1974) *The Yale Mathematics Building Competition*. Yale Press.

10 Rowe, C. (1976) Robert Venturi and the Yale Mathematics Building Competition. *Oppositions* nº6, 11.

lienzo firmado por un personaje de renombre, es imposible que conserve alguna de sus anteriores cualidades de anonimato o universalidad.

Por eso para Rowe, aquí, la palabra ordinario no pertenece al “*ámbito público sino a un lenguaje casi-privado*”, sus valores son más “*arcanos*” que “*vulgares*”, busca una posición pretendidamente “*polémica*”, y, en consecuencia, ordinario expresa aquí virtudes tan contradictorias como “*ser difícil, ser crítico, ser lindo*”.¹¹

En su explicación de la propuesta, *Venturi & Rauch*, también se sirven de la palabra ordinario para describir la sustancia del proyecto. Es lo que justifica la utilización de ventanas convencionales, un sencillo muro de ladrillo, una construcción económica o un mantenimiento funcional. Sabiendo que las ventanas del Edificio de Arte y Arquitectura de Rudolph no se habían limpiado en tres años, no es difícil imaginar que, para Charles Moore, contar con ventanas que no necesiten más infraestructura para mantenerse limpias que la de una mano y una bayeta, es un maravilloso acierto.

La utilización de estos recursos tan comunes configura una imagen exterior del edificio que puede parecer banal o “*estéticamente ineficiente*”. Esto es aún más evidente si volvemos a comparar la perspectiva aportada por *Venturi & Rauch* con alguno de las de sus competidores. Las imágenes reproducidas en la página 86 *funcionan* como catálogo estilístico de la época.

La propuesta superior bebe directamente de las últimas enseñanzas de Le Corbusier. Formas geométricas puras, tanto curvas como rectas, en unos elementos verticales eminentemente escultóricos que se acoplan al volumen principal. Una fachada irregular, niveles no coincidentes, y oberturas expresivamente talladas en una fachada presumiblemente de hormigón visto. Una derivación del elegante *Centro de Artes Visuales Carpenter* aderezado con algún gesto verticalmente monumental propio de Paul Rudolph, aunque más contenido.

La imagen inferior es heredera del platonismo tecnológico de Mies, y de la original evolución que desarrolló Louis Kahn desde su galería de Arte en Yale. Aquí, sin embargo, todo es burdamente más obvio. Un volumen idealmente cúbico con una fachada totalmente transparente, que busca contrastar con dos núcleos de comunicación también rectos, exentos y pesadamente opacos.

El edificio representado en la imagen central es sin duda el más modesto de estas tres propuestas, y de ahí que quedase entre los cinco finalistas. Ninguno de los otros dos diseños pasó la primera fase. Esto era bastante predecible, el propio programa de la competición dejaba bien claro que buscaban un edificio “*funcional y económico*”. Las referencias estilísticas aquí son menos obvias; pero los recursos arquitectónicos son igualmente modernos. Alguno de los cinco principios originales de Le Corbusier siguen vigentes. La ventana horizontal a lo largo de cada fachada. Aunque no sobre *pilotis*, un edificio que se eleva sobre el suelo dejando un paso transversal. Y una fachada de un acabado totalmente liso y sin decoraciones (no puedo imaginar otro material que el hormigón visto en esa fecha).

11 Rowe, C. (1976) Robert Venturi and the Yale Mathematics Building Competition. *Oppositions* nº6, 11.

Si tomásemos estos ejemplos, como las modas estilísticas de la época, no nos sería difícil entender por que la propuesta de *Venturi & Rauch* parece ir a la contra. En su supuesto uso del imaginario de lo común, aparenta desligarse de los grandes discursos arquitectónicamente modernos. En el fallo del jurado Scully describe así el edificio:

Es absolutamente sencillo, elocuentemente simple. La forma, que es mucho más modesta que cualquiera de las otras, simplemente se hincha de generosidad espacial, en los términos más económicos. Este edificio toma lo vernáculo en la arquitectura y lo convierte en un arte.¹²

Sorprenden en esta declaración palabras como simple o vernáculo. Después de haber escrito un manifiesto en defensa de la complejidad, recurriendo a la más alta arquitectura histórica, esto parece una incongruencia. Pero Rowe ya nos ha avisado anteriormente, el edificio no es lo que dice ser. La gran destreza de Venturi y Scott-Brown radica en su habilidad para fusionar referencias a priori contradictorias y deformarlas a su favor. No hay prejuicios.

Porque le permite a Venturi lo mejor de todos los mundos; puede ser, al mismo tiempo, el jamesiano estadounidense en Europa, indiscutiblemente más refinado (y menos marxista) de lo que podría ser cualquier europeo, y un tipo whitmaniano en los Estados Unidos. Puede ser esotérico en privado y puede ensalzar públicamente las virtudes democráticas. Puede disfrutar de todas las comodidades de un experto y aún puede tener a su disposición el mito de la incompleta y potencial esencia de Estados Unidos.¹³

Así, cada uno puede ver en el edificio lo que quiera ver. Vincent Scully habla de lo vernáculo en favor de la sencillez constructiva, el ladrillo como material artesanal, las sencillas aperturas o la aparente modestia. Pero sin duda, como Rowe reconoce, ha combinado también "*amplias referencias a Alvar Aalto con, tal vez, recuerdos más lejanos del Palazzo Massimo*". En efecto Alvar Aalto había finalizado en 1948 la residencia de estudiantes *Baker House*, con una fachada de ladrillo curva y un sencillo y repetitivo ritmo de ventanas cuadradas. Pero sin duda, la referencia directa eran los edificios de oficinas en ladrillo que ya había construido en Helsinki, como el Instituto Nacional de Pensiones (1954-56). Además, utilizando este sencillo lenguaje urbano, el diseño de Venturi pretende dejar clara su dependencia respecto del edificio históricamente señorial al que amplía. Solo cuando la fachada gira, y ya no continua la alineación de la facultad original, se permite abrir un gran hueco de dos pisos, regalando unas placenteras vistas desde la gran sala común. La biblioteca, en la última planta, también cuenta con una gran panorámica hacia el exterior, a través de una superficie acristalada que se escalona dando un paso atrás, para no perturbar el orden geométrico de la fachada principal. Todos estos mecanismos de camuflaje buscan que la ampliación no parezca más importante que lo ampliado.

12 Scully, V. citado por Berkeley, E.P. (1970) *Mathematics at Yale*. *Architectural Forum*, Julio-Agosto, 62.

13 Rowe, C. (1976) *Robert Venturi and the Yale Mathematics Building Competition*. *Oppositions* nº6, 14.

A las instalaciones del nuevo edificio se entraba de hecho a través del antiguo, desde la avenida principal.

Sin embargo, todos estos recursos, aunque efectivos, no parecen ser suficientes. El nuevo edificio, aún en su sencillez, sigue pensando más que el antiguo. Colin Rowe asume esto como un fallo del programa exigido en las bases del concurso, y no del diseño. Con tantos espacios a incluir en la ampliación, esta nunca hubiese podido funcionar como una mera dependencia.

Todas las sutilezas de este alzado que encara la avenida principal contrastan con la imagen que el edificio decide ofrecer en su fachada posterior. Desde el patio interior, esta vez, se accede a las instalaciones de la facultad de Matemáticas por el nuevo edificio. Una apertura sencilla que continuase el ritmo de las ventanas queda descartada. En su lugar, un doble arco apuntado de estilo gótico se hace con el protagonismo de la fachada, en un contraste descarado con el pausado equilibrio de los huecos de lo nuevo y lo antiguo. Mostrar aquí el volumen ya no parece un problema, el último piso sobresale en voladizo y refuerza su presencia al exagerar la escala multiplicando las ventanas y deformando su tamaño.

Entre su delante y su detrás se establece un contradictorio diálogo entre moral pública y deseo privado. La razón y la austeridad, frente al protagonismo y el capricho. Y la curva que los une.



1. Alzado. Avenida principal Hillhouse



2. Alzado. Plaza posterior.

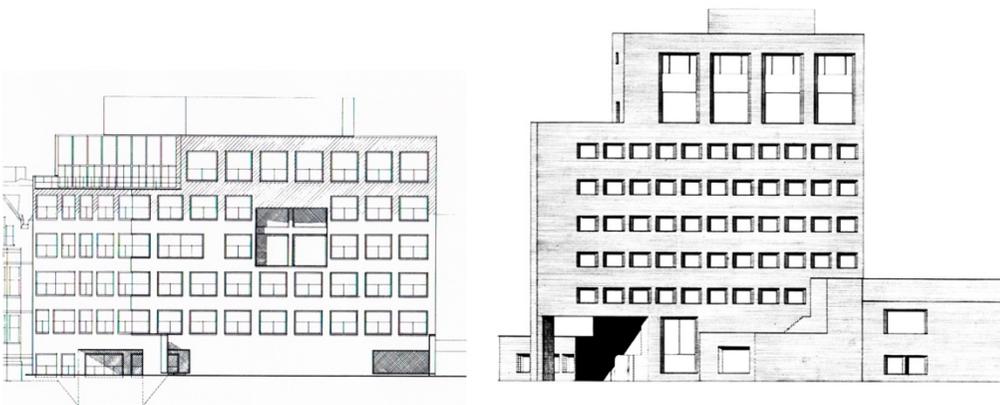
Fuente: Moore, C. & Pyle, N. (1974) *The Yale Mathematics Building Competition*. Yale University Press.

También ha dado lugar a un edificio que asume el disfraz puritano -la reticencia exterior como camuflaje del lujo privado- y que, por su exterior enigmático y engañoso, puede permitirse, en su interior, elaborar la riqueza escenográfica de una tradición completamente diferente. La cara pública es inexpresiva; el mundo privado es elegante.¹⁴

La arquitectura de Scott-Brown y Venturi ha sido instintivamente nombrada con el paso de los años como posmoderna. Es más, se establece su manuscrito como texto fundacional del movimiento. Un movimiento que tiene como símbolo más conocido el historicismo estilístico. La vuelta a los recursos decorativos y elementos simbólicos de las épocas pasadas; en un claro ataque a la estética moderna. La portalada neogótica que *Venturi & Rauch* incluyen en su fachada posterior apunta en esta dirección. Este irónico adorno, sin embargo, se presenta en privado. Parece un capricho propio de un deseo íntimo, que queda escondido tras una fachada austera. *Venturi & Rauch* no marcan aquí el orgulloso camino hacia la postmodernidad, sino sus estrechos lazos con la modernidad.

Tanto Rowe como Scully establecerán fuertes comparaciones entre Robert Venturi y Le Corbusier. Para Scully, nadie ha sido capaz de entender mejor el *Centro Carpenter* que el propio Venturi. Para Rowe, la proclama de contradicción venturiana lo liga con el manierismo corbusiano, que es capaz de basar su arquitectura en el sistema y la excepción. Pero, para él, la contradicción que Le Corbusier establece entre unas reglas que primero impone y después rompe, es mucho más efectiva que la ambigüedad per se de Venturi.

Con esta heterogénea mezcla de precedentes y derivas se entiende mejor la complejidad del Edificio de Matemáticas. Una complejidad inteligentemente fusionada en un todo aparentemente sencillo. Pero que diseccionada, sorprende por su riqueza. Si Venturi es el inicio del postmodernismo más histriónico e historicista de Michael Graves y Robert Stern; también puede serlo de la sobria elegancia urbana y la dialéctica entre la ventana doméstica y la ventana urbana de Rafael Moneo en su propuesta para el Edificio Bankinter (1976).



Comparativa. Edificio Matemática en Yale (1969)

Edificio Bankinter (1973-76)

14. Rowe, C. (1976) Robert Venturi and the Yale Mathematics Building Competition. *Oppositions* nº6, 16.

Pero, esta pluralidad de opciones, contradictorias y complejas, también conlleva riesgos. Una vez más, el todo vale, no justifica cualquier decisión. Por esto, Rowe, no duda de las capacidades de Venturi y Scott-Brown y su potencial arquitectónico. Pero si teme sus posibles consecuencias en aquellos que simplifiquen o malinterpreten sus mensajes.

Los fracasos flagrantes pueden explicarse como ironías y la falta total de distinción puede quedar exonerada al afirmar el ideal de lo común. (...) si Venturi no está en peligro de convertirse en víctima de sus propias apologéticas, existe la amenaza eminente, e inminente, de que otros lo sean.¹⁵

Se adelanta aquí, a una disputa puramente posmoderna. Muchos de los arquitectos que desarrollaran su carrera profesional a partir de los setenta encontraran en el manifiesto de Venturi la justificación intelectual para utilizar los estilos históricos y sus símbolos a su antojo; componiendo una populista deriva formalista. Durante los sesenta se abrió una brecha en la evolución de la arquitectura entendida como evolución estilística, volviendo la vista atrás, e intentado encontrar herramientas útiles para el presente en los edificios del pasado. De esto trata el manifiesto de Venturi. Si Colin Rowe fue capaz de prever los posibles problemas derivados del mal entendimiento de esta metodología; Sibyl Moholy-Nagy anunció ya en 1960 que re-visitarse nuestro pasado arquitectónico podía convertirse en una simple moda formal:

La reevaluación del pasado podría indicar una revolución genuina; también podría indicar nada más que una moda pasajera a falta de una mejor copia. La decisión a favor o en contra de una nueva era es responsabilidad de nuestros "grandes nombres".¹⁶

La propuesta del Edificio de Matemáticas en Yale, aún partiendo desde este punto, y aún contado con el ingenio de Scott-Brown y Venturi; cuenta con otra ventaja clave. La virtud de un lugar. La presencia de un contexto que se respeta, y ejerce tal influencia en el diseño propuesto, que este no puede permitirse falsas ironías o grandes gestos.

Además, la resolución de su planta será óptimamente funcional, y el propio Decano de Matemáticas asume que funcionará perfectamente para el trabajo de investigación de los usuarios. Salas individuales definidas, cada una con una ventana con vistas, y un pasillo curvo con un banco corrido para encuentros casuales. La sencillez de su distribución deja atrás la complejidad de los espacios del edificio de Paul Rudolph.

15 Rowe, C. (1976) Robert Venturi and the Yale Mathematics Building Competition. *Oppositions* nº6, 19.

16 Moholy-Nagy, S. (1961) *The Future of the Past*. *Perspecta* Vol. 7, 76.

t e x t o s o r i g i n a l e s

2. Moore, C. (1976) Conclusion. Oppositions n°6, 20.

The accusations which spark the argument are two, though they have sometimes overlapped: one that the competition was a put-up job, whose outcome was predetermined in favor of Venturi; the other, that the winner is functionally or aesthetically deficient or wrongheaded.

6. Moore, C. (1974) The Yale Mathematics Building Competition. Yale University Press.

The architecture of Louis Kahn, Eero Saarinen, Philip Johnson, Paul Rudolph, Gordon Bunshaft and others, which has focused international attention on the campus, mostly stands in strong contrast to the buildings and courts of the year around 1930 in the Gothic and Georgian styles which form a superbly integrated fabric unifying the central part of the campus.

Not surprisingly, Yale, proud as it is of its modern monuments, now finds itself looking again toward the integration of new buildings into the strong existing fabric and to the provision of workable, economical, generally nonmonumental space for the conduct of its teaching and research.

All of us involved with Yale's architecture were desperately trying to make clear the distinction between unheroic buildings and unimportant ones. When the hole fabric of the campus is being considered, even (perhaps especially) the most modest buildings are important.

7. Rowe, C. (1976) Robert Venturi and the Yale Mathematics Building Competition. Oppositions n°6, 17.

The program proposed deference to an existing building, but seems barely to have envisaged deference towards a potential space. (...) This is to observe an urbanistic failure and to notice what should be regarded as the most glaring defect of Venturi's proposal. For the courtyard now becomes a back space, not the useful link between Woolsey Hall and Hillhouse Avenue.

8. Scully, V. (1976). The Yale Mathematics Building: Some Remarks on Siting. Oppositions n°6, 23.

One of the many major virtues of the Mathematics Building is its siting, and since local knowledge may legitimately be expected to help us toward perceiving that fact, it seems appropriate for someone like myself to say a short word about it.

9. Venturi & Rauch, en Moore, C. & Pyle, N. (1974) The Yale Mathematics Building Competition. Yale University Press, 86.

The Image is Ordinary: a working, institutional building enhancing rather than upstaging the buildings around it. (...) The new building reinforces the space of the street by maintaining the building height and line of the street and the scale of the institutional building to the south. Yet through its bowed side elevation it terminates the row of buildings and, by inflecting toward Dana house and the march of distinguished houses up Hillhouse Avenue, it connects with the strange character of the street toward the north.

10 Rowe, C. (1976) Robert Venturi and the Yale Mathematics Building Competition. Oppositions n°6, 11.

And why should criticism be solicited? Because, surely, if the Mathematics Building is to be what it is to be said, then it will be no more than the equivalent of any old Main Street job, and though, as such, it might afford casual gratification (native genius in anonymous architecture?), presumably it could, quite well, be left unprovided with critical notice.

The answer is, of course, that the Mathematics Building is not what it is said to be.

For, in the context of Venturi's project, is it not evident that the word "ordinary" belongs not so much to the public realm as to quasi-private language? That it implies values which are not so much commonplace as they are arcane? That being ordinary is the low-key advertisement of a point of view which implies not so much a passive condition as a polemical one? That, while to be "ordinary" is to seem to be ordinary, it is, also, to be difficult, to be cryptic, to be cute?

12 Scully, V. citado por Berkeley, E.P. (1970) Mathematics at Yale. Architectural Forum, Julio-Agosto, 62.

Says Scully, "It is absolutely straightforward, eloquently simple. The form, which is so much more modest than any of the others, just swells with generosity of space, in the most economical terms. This building takes the vernacular of architecture and makes an art of it. We have no single qualification about it.

13 Rowe, C. (1976) Robert Venturi and the Yale Mathematics Building Competition. Oppositions nº6, 14.

This cleavage, I think, should be evident to anyone who is not hopelessly prejudiced either in favor of Venturi or against him; and it would seem to be important. For it allows Venturi the best of all worlds; he can be simultaneously, the Jamesian American in Europe, indisputably more refined (and less Marxian) than any European could ever be, and a Whitmanesque type in the United States. He may be privately esoteric and can publicly extol the democratic virtues. He can enjoy all the comforts of connoisseurship and may still have at his disposition the myth of America's incompleteness and potentiality, that myth of America's youth which Oscar Wilde called its oldest tradition.

14 Rowe, C. (1976) Robert Venturi and the Yale Mathematics Building Competition. Oppositions nº6, 16.

It has led to a building that, in its refusal to communicate, in its determination not to reveal, in its assumption of the primitive and the banal, in its supposed innocence and its very great formalism, is, externally, supremely affirmative of the pathos, the unassuming beauty, and the hopelessness of a matter-of-fact pragmatism.

It had also led to a building that assumes the Puritan disguise- external reticence as camouflage for private luxury- and that, because of its enigmatic and deceptive exterior, can afford, inside, to elaborate the scenographic richness of an entirely other tradition.

15 Rowe, C. (1976) Robert Venturi and the Yale Mathematics Building Competition. Oppositions nº6, 19.

Blatant failures can become explained as ironies and total lack of distinction may become exonerated by asserting the ideal of average. We are here in the presence of something which processes to be active but, in reality, is more passive than it knows; and, if Venturi is in no danger of becoming the dupe of his own apologetics, there is the eminent, and imminent, threat of other becoming so.

16 Moholy-Nagy, S. (1961) *The Future of the Past*. Perspecta Vol. 7, 76.

The reevaluation of the past might indicate a genuine revolution – it might also indicate no more than a fad for want of better copy. The decision for or against a new era is the responsibility of our "big name".

3 ¿Dónde? Lugar, espacio público y ciudad.

3.1 Lugar. Arquitectura griega y vernáculo americano. Vincent

A lo largo de los capítulos anteriores hay una serie de cuestiones, de prácticas y de maneras de ver que se repiten. Han ido apareciendo sutilmente como subtexto, demostrando en los dos edificios explicados, que entender el lugar es una de sus principales virtudes. Y ahora, nos sirven para explorar una de las más interesantes afinidades teóricas de nuestras tres personas protagonistas. Cuando Vincent Scully y Sibyl Moholy-Nagy escriben sobre el edificio de Paul Rudolph basan gran parte de su conocimiento en la experiencia. La experiencia de haber visitado el lugar. Hemos visto como, de hecho, Sibyl emplea algunas fotografías realizadas por ella misma como recurso complementario a su escrito. Mismo método que Scully utilizará en su artículo de *Oppositions* defendiendo la propuesta de *Venturi & Rauch*. Charles Moore tiene a bien convertir en requisito obligatorio para presentarse al concurso haber visitado el solar.

Además, hemos considerado, como la buena comprensión de un lugar y sus cualidades contribuye de una manera muy positiva al proyecto arquitectónico. Esto puede parecer obvio, pero el respeto por el entorno pre-existente, y su clasificación como un elemento arquitectónico más, equivalente o incluso más importante que la forma, los materiales o el espacio, era un discurso mayoritariamente negado por las ortodoxias modernas. Y también, hemos podido plantear la hipótesis, de mano de Donna Haraway, de que precisamente situarse en un lugar sea el mejor antídoto contra la universalidad autoritaria (Estilo Internacional) o el relativismo irónico (Postmodernismo). La arquitectura de Charles Moore, que siempre ha estado estilísticamente asociada a la corriente posmoderna, adquiere una dimensión menos evidente, pero mucho más interesante, cuando se comprende desde esta óptica.

Desde principios de los años sesenta los tres autores habían elaborado alegatos, tanto escritos como construidos en el caso de Moore, a favor de las cualidades arquitectónicas del entorno. Un libro de Scully, que ya hemos mencionado, *The Earth, The Temple and The Gods: Greek Sacred Architecture* (1962) es fundamental para entender esta aportación. Revisita la arquitectura griega clásica e intenta descubrir los valores fundamentales asociados al paisaje y al lugar en el que se construyeron sus templos. Y los revisita en dos sentidos: el más literal, en un viaje por toda Grecia que sirve para explorar estas no tan obvias relaciones in situ, y así realizar las fotografías que acompañaran a su texto; y su propuesta teórica, que busca explicar “*de nuevo*” los santuarios griegos “*en términos de sus propias formas y significados y en relación con los del paisaje en el que se establecieron.*”¹

Sibyl Moholy-Nagy publicó en 1957 el que fue su primer libro sobre arquitectura. *Native Genius in Anonymous Architecture* obtiene también su relato, al igual que Scully, de un viaje. Moholy-Nagy emprendió una investigación sobre la arquitectura vernácula americana en una travesía de más de 15.000 millas desde el río San Lorenzo en Canadá hasta Las Antillas en el Caribe. Y del mismo modo, acompaña su escrito de numerosas fotografías, la mayoría realizadas por ella misma.

1 Scully, V.(1961) *The Earth, The Temple and The Gods: Greek Sacred Architecture*, Yale University Press, 12.

Hay grandes diferencias entre las dos publicaciones. En el caso de Scully, su estudio tiene una línea de investigación muy clara. Y aunque su análisis fue ampliamente criticado por especulativo, especialmente desde la disciplina arqueológica, las raíces y justificaciones del trabajo son normativamente universitarias. En la obra de Moholy-Nagy en cambio, las referencias a investigaciones análogas previas o trabajos académicos sobre la misma materia son casi inexistentes. También es cierto, que era un campo mucho menos estudiado. Pero igualmente, al analizar la estructura y metodología de los dos textos, se ve claramente como Vincent Scully contaba con las herramientas propias de un catedrático universitario, mientras que Sibyl Moholy-Nagy basa su aportación en su ingenio personal.

Lo que si comparten las dos investigaciones es una voluntad común, encontrar en su revaluación de los objetos arquitectónicos escogidos (clásicos y vernáculos) una contribución útil para solventar las carencias de la arquitectura en su época. Scully lo explica claramente en el prefacio a la segunda edición de su libro:

Por último, los conceptos arquitectónicos desarrollados en este estudio, especialmente los que tratan de las relaciones entre elementos tanto naturales como artificiales, han demostrado ser referentes fiables para la realidad fundamental de los complicados problemas de la arquitectura contemporánea y la remodelación urbana con los que todos tenemos que lidiar.²

Charles Moore lo corrobora en una reseña de este mismo libro que escribe para la revista *Landscape* en 1962. Para el arquitecto, la obra de Scully, es un ejemplo perfecto de aquello que él mismo y sus compañeros de estudio habían descrito solo unos meses antes en su artículo *Toward Making Places (también en la revista Landscape)* como la labor fundamental de la arquitectura:

Hace varios meses, cuatro de nosotros colaboramos en un artículo de esta revista argumentando que la verdadera preocupación del arquitecto no es principalmente manipular materiales, forma o espacio, sino contribuir a la creación consciente de un lugar. (...) Vincent Scully esta escribiendo con sensibilidad y poder sobre la creación de un lugar en la antigua Grecia.³

Sibyl también dejará muy claro la utilidad actual de su investigación en el primer capítulo de su libro. Se demora en más de treinta páginas (previas a la presentación de sus casos de estudio) explicando las limitaciones y errores que a su juicio adolece gran parte de la arquitectura moderna, así como los valores que los arquitectos pueden encontrar en los prototipos del pasado. En su defensa de la inspiración frente a la imitación, advierte y anuncia (como ya vimos al final del capítulo anterior), sobre las consecuencias de la revisión del pasado; piedra angular del libro de Vincent Scully sobre la arquitectura sagrada griega o del manuscrito de Robert Venturi en *Contradicción y Complejidad*.

2 Scully, V.(1969) *The Earth, The Temple and The Gods: Greek Sacred Architecture*, Yale University Press, 12.

3 Moore, C. (1963) *Review of the Earth, The Temple and The Gods*. *Landscape*. Otoño, 35.

Se ha argumentado que el estudio de prototipos históricos, académicos o indígenas, no ayudará a la situación, pero podría contaminar el diseño moderno puro con imitación. La imitación, es cierto, transforma el pasado en un depósito de chatarra donde se pueden recoger partes de modelos discontinuados para su reutilización. No es la imitación lo que justifica un estudio intenso del pasado. Es la inspiración que se necesita con urgencia. (...)

La imitación se preocupa sólo por la forma externa, la inspiración por el concepto total.⁴

Además, con su elección de lo que denomina *arquitectura anónima*, no solo está centrando su foco de atención en el pasado, como Scully o Venturi, sino que se suma al análisis histórico de la arquitectura popular, cuyo máximo exponente siempre ha sido el libro de Bernard Rudofsky *Arquitectura sin Arquitectos* (1964). Se podría comenzar una discusión sobre quién inauguró este interés arquitectónico por las construcciones sin pedigrí, pero lo interesante aquí no son las similitudes de estas dos publicaciones (que sin duda existen) sino sus diferencias. El catálogo de la exposición del MoMA dirigido por Rudofsky tuvo gran difusión e influencia, mucho más que la obra de Sibyl, y contaba con una extensa selección fotográfica que acompañaba a su texto. Pero funcionaba efectivamente como un muestrario, un listado que intentaba abarcar el mayor número posible de ejemplos populares a lo largo de todos los continentes. El libro de Moholy-Nagy tiene otras intenciones. Si nos fijamos en la organización de su contenido a partir de cuatro bloques temáticos entendemos mejor su aportación: lugar y clima / forma y función / materiales y habilidades / sentimiento de calidad. No será una lista de objetos clasificados, sino de las respuestas o herramientas que ofrece la arquitectura popular frente a las cuestiones estructurantes de la disciplina. Seguramente Sibyl no está tan preocupada por la imagen final de la obra, sino por el proceso proyectual que le otorga sus cualidades.

La selección de Rudofsky es conscientemente extensa e internacional. La arquitectura que describe Moholy-Nagy es solo norteamericana y se basa en sus descubrimientos sobre el terreno. Es precisamente esta característica, la experiencia corpórea y empática del entorno, que comparte con Scully, lo que hace que lleguen a algunas conclusiones equivalentes. Si el primer capítulo del libro de Vincent Scully se titula *Landscape and Sanctuary*, el primer bloque temático de Sibyl Moholy-Nagy se inaugurará también con la misma palabra, *Landscape*. Sorprende a veces como explican situaciones paisajísticamente homólogas con símiles igualmente poéticos. Cuando Scully describe el templo de Segesta habla de la "*suma importancia*" de su ubicación. El santuario se sitúa "*exactamente en la cima de una colina completamente curva*" y la impresión que crea en el espectador es la de "*la de un pezón sobre un pecho*"⁵. Moholy-Nagy, cuando explica la idoneidad en la colocación de una granja californiana respecto de su territorio habla de "*la casa que yace en el hueco como si descansara en el regazo de la creación*"⁶. No puedo imaginar mayor descanso y plenitud que el de una criatura recién nacida acostada sobre el pecho de su madre.

4 Moholy-Nagy, S. (1957) *Native Genius in Anonymous Architecture*. Horizon Press, 42.

5 Scully, V. (1962) *The Earth, The Temple and The Gods*. Yale University Press, 98.

6 Moholy-Nagy, S. (1957) *Native Genius in Anonymous Architecture*. Horizon Press, 64.



Arriba: Templo de Segesta, Sicilia. / **Abajo:** Granja al pie de la colina de la Cordillera de Diablo, California.

Fuente: Scully, V. (1962) *The Earth, The Temple and The Gods*. Yale University Press, Fig 178.

Fuente: Moholy-Nagy, S. (1957) *Native Genius in Anonymous Architecture*. Horizon Press, 65.

El libro de Vincent Scully es sin duda un estudio mucho mas elaborado sobre las cualidades arquitectónicas del paisaje, que describe como *“la experiencia visual mas dificil de manejar”*.⁷ El detallado estudio fotográfico que acompaña a la explicación de los distintos enclaves sagrados es minuciosamente extenso. Cada templo se explora y fotografía desde los distintos puntos de vista que se experimentan al acercarse al lugar, y así poder explicar visualmente las relaciones formales entre objeto arquitectónico y paisaje.



El templo de Segesta que vimos en la página anterior es un buen ejemplo de esta exhaustiva documentación fotográfica que acompaña a la explicación escrita de cada uno de los santuarios. Todas las ilustraciones conforman un apéndice final (separando las imágenes del texto) de mas de cien páginas.

Fuente: Scully, V. (1962) *The Earth, The Temple and The Gods*. Yale University Press, Figs: 176-181.

La publicación de Moholy-Nagy no ahonda tanto en esta cuestión, ya que la finalidad de la investigación es otra. Pero, si podemos detectar un interés especial por el tratamiento del entorno en la arquitectura. Esto se pone de manifiesto cuando se compara el título final del libro, *Native Genius in Anonymous Architecture*, con el artículo que la autora publicó en *Perspecta* en 1955 como preludeo del mismo: *Environment and Anonymous Architecture*.⁸ *Enviroment*, que podríamos traducir en este caso como *entorno*, será una palabra que Sibyl utilice recurrentemente en sus publicaciones. Por ejemplo, en su libro de 1968 *Matrix of a Man: An illustrated History of Urban Enviroment*, en el que explica las virtudes de las ciudades históricas, al utilizar la locución *entorno urbano* amplia su campo de estudio, no solo como la urbe construida sino, como todo el ambiente que la configura (tanto artificial como natural).

⁷ Scully, V.(1979) Preface. *The Earth, The Temple and The Gods*. Yale University Press, 9.

⁸ Moholy-Nagy, S. (1955) *Enviroment and Anonymous Architecture*. *Perspecta*. Vol.3, 2-7.

Esto es aún más evidente en las versiones previas del libro, que publica justamente en la revista *Landscape*, que acoge también, como hemos visto, las reflexiones sobre el lugar de Moore y Scully. *The four Enviroments of Man (1968)* y *On the Enviromental Brink (1968)* ahondan en esta necesaria comprensión arquitectónica del entorno. En el primer capítulo de *Native Genius ella* explica perfectamente que implica utilizar la palabra entorno:

El término entorno en sí mismo es ambiguo, ya que ha perdido su propia identidad y sirve a todas las definiciones con una imprecisión imparcial. (...) Pero la raíz de la palabra "entorno" es bastante simple: "girar alrededor de", para definir por circunvalación esa parte de la superficie de la tierra que se encuentra al alcance del hombre individual.⁹

El entorno, se define por su relación directa con la tierra (tierra en este caso no como el terreno, sino como el propio planeta Tierra, que en inglés tiene un vocablo mucho más preciso, *earth*) y el sentimiento humano de pertenencia que se genera respecto de ese lugar escogido. Gracias a este punto de partida, cuando Sibyl explica que el uso en arquitectura de la palabra *site* (que yo he traducido conscientemente en los bloques temáticos del libro como lugar, pero que comúnmente se traduciría en la disciplina arquitectónica como solar o emplazamiento) no solo debe entenderse en su acepción más pragmática como ubicación (*location*) sino que:

El emplazamiento es en realidad otra cosa. Es parte de la fisonomía de la tierra, una combinación de características que hacen que un trozo de tierra sea tan distintivo como un rostro humano.¹⁰

Cuando un *trozo de tierra*, es para Sibyl, como un *rostro humano*, innegablemente esta entendiendo el lugar de una manera totalmente complementaria a como lo entienden Vincent Scully o Charles Moore. Esta sensibilidad e importancia que los tres otorgan a las características distintivas de un lugar, es sin duda una contribución teórica fundamental para el ámbito arquitectura.

La obra arquitectónica de Charles Moore junto con la firma MLTW (Donlyn Lyndon, Whitaker, and William Turnbull) durante los años sesenta se desarrolla a partir de estos conceptos. "*Crear un lugar*" es para Moore, la función básica de la arquitectura. Un lugar entendido no solo en su dimensión material, sino psicológica. Toma el concepto de "dominio étnico" enunciado por la filósofa Suzzane Langer y defiende así el valor simbólico de pertenencia asociada a un lugar construido. Del mismo modo que Sibyl en su explicación del entorno, el primer paso de la arquitectura es "*esta creación de un lugar que equivale en un primer momento a tomar posesión*

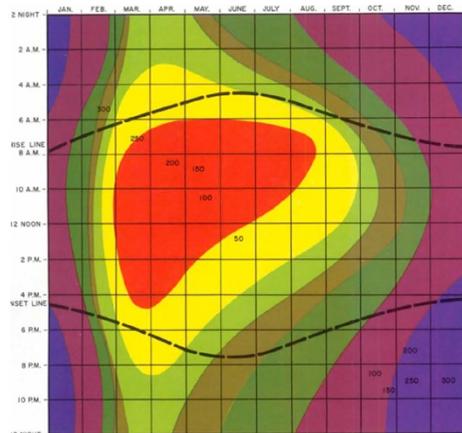
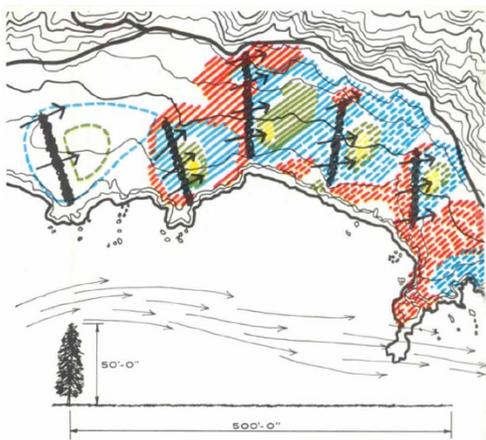
⁹ Moholy-Nagy, S. (1957) *Native Genius in Anonymous Architecture*. Horizon Press, 23.

En este caso se ha intentado mantener en la traducción el sentido de lo que intenta decir la autora escogiendo otras palabras, aunque sus raíces cambien en inglés y castellano. Sin embargo, el argumento es igualmente esclarecedor. En inglés, *enviroment*, "to veer around" proviene de la misma raíz latina que *entorno*, *torno*, que es *toruns*, que significaba girar/ virar.

¹⁰ Moholy-Nagy, S. (1957) *Native Genius in Anonymous Architecture*. Horizon Press, 51.

*de una parte de la superficie de la tierra.*¹¹ En esta creación de un lugar, las formas dadas por los arquitectos de moda en los cincuenta y sesenta no son, según Moore, el camino a seguir. Son soluciones generales, ideas independientes y aisladas. Opuesta a esta concepción, se desarrolla la *“arquitectura anónima de graneros o del estilo Bay Region.”*¹¹ Esta es la solución que interesa al arquitecto americano, por su condición de específica, siempre partiendo de un lugar concreto.

Poco tiempo después de escribir este artículo, Charles Moore y su equipo tuvieron la magnífica oportunidad de poner en práctica sus conclusiones. Justo en 1962, MLTW obtuvieron el encargo para diseñar la primera fase de una nueva comunidad residencial que se bautizó como *Sea Ranch*. Las intenciones de los promotores inmobiliarios no podían estar en mayor consonancia con las ideas de Charles Moore. La compañía quiso formar una comunidad innovadora, que se alejase de los típicos desarrollos suburbanos americanos, y fomentase un sentimiento de colectividad en un entorno idílico. El primer paso fue contratar al paisajista Lawrence Halprin, que elaboró un exhaustivo estudio del área de la costa californiana en la que se pretendían construir las viviendas. La premisa principal era conservar tanto como fuese posible los valores naturales del territorio. Se generó así un master plan basado en el estudio de la topografía, la vegetación, el viento o el desarrollo de las comunidades locales. El propio Halprin escogió a Joseph Esherick para que se encargase de las viviendas unifamiliares y al despacho MLTW para el primer condominio.



Dos dibujos que formaban parte del estudio previo de los paisajistas de Lawrence Halprin & Associates.

A la izquierda, un estudio del viento para entender las zonas más protegidas por la vegetación existente. En las zonas marcadas en amarillo y verde la velocidad del viento se reduce aproximadamente en un 50%.

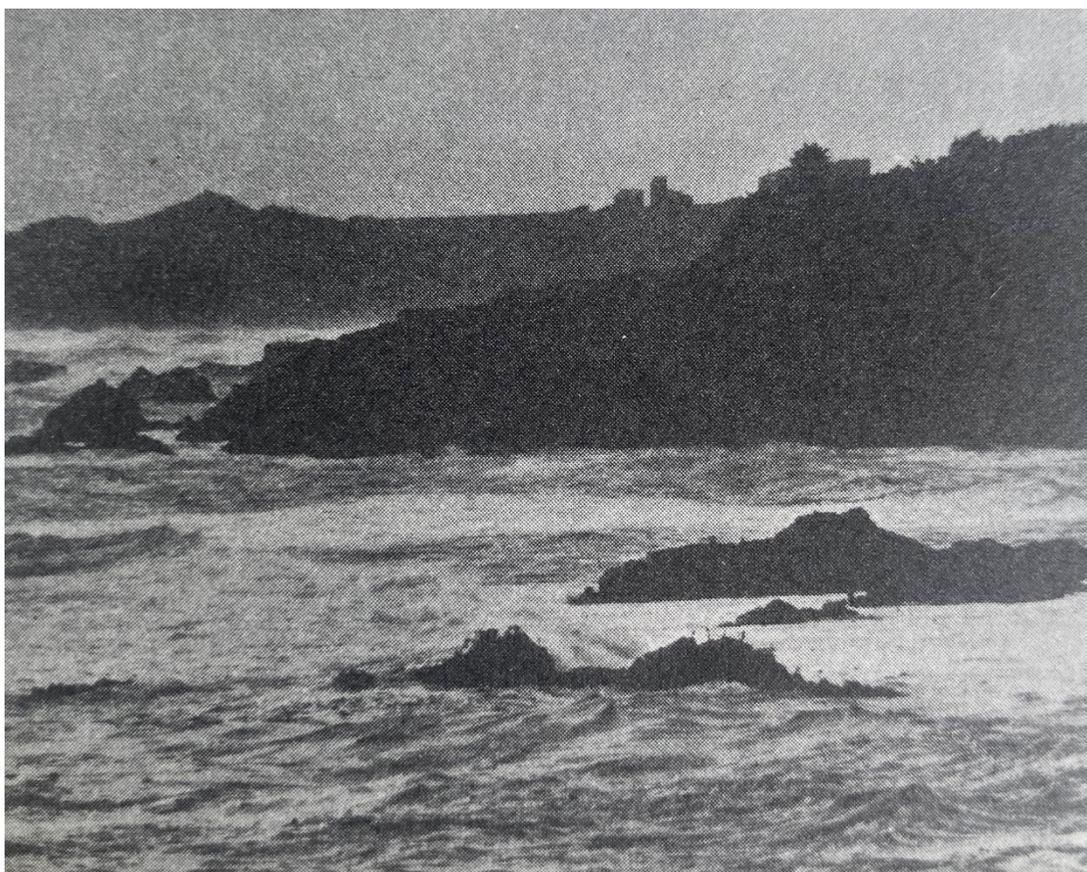
A la derecha infografía que muestra las necesidades bioclimáticas de una persona en el territorio a lo largo de todo el año. En rojo, condiciones óptimas, equivalente a una persona de pie a la luz del sol en pantalones cortos y camiseta deportiva ligera. El amarillo ya implica necesidad de pantalones largos, y el violeta, por ejemplo, asume un traje de lana gruesa.

Fuente: Halprin & Associates (1966) *Ecological Architecture: Planning the organic Environment*. Progressive Architecture. Mayo, 122.

¹¹ Moore, C. (1962) *Toward Making Places*. Landscape. Otoño, 32.

Charles Moore, Gerald Allen y Donlyn Lyndon publicaron en 1974 un magnífico libro sobre el diseño de vivienda que titularon *The Place of Houses*. Tristemente, se tradujo a castellano como *La casa: forma y diseño (1976)*, perdiendo una de las características primordiales de la arquitectura que intentaban explicar, *el lugar*, y centrándose en conceptos tan hegemónicos como la forma y el diseño. Este es un buen ejemplo de hasta que punto pudo no entenderse su propuesta arquitectónica. El primer capítulo del libro, *Casas en varios lugares*, es un ensayo, casi fotográfico, *de dos ciudades y el Sea Ranch*. Una vez más, el análisis se basa, no tanto en los dibujos técnicos, sino en las fotografías que intentan expresar la experiencia de quien visita y pasea esos lugares.

Lo más interesante de este primer capítulo quizás sea, que sus autores no se conforman con explicar el proyecto que construyeron en 1965 para el primer condominio del Sea Ranch; sino que vuelven a visitar y fotografiar el lugar siete años después. Mediante la experiencia directa pretenden entender mejor, cuales de aquellos anhelos originales se conservan, evolucionan o han desaparecido. Y no exclusivamente en su propuesta, sino en todo el conjunto del Sea Ranch.



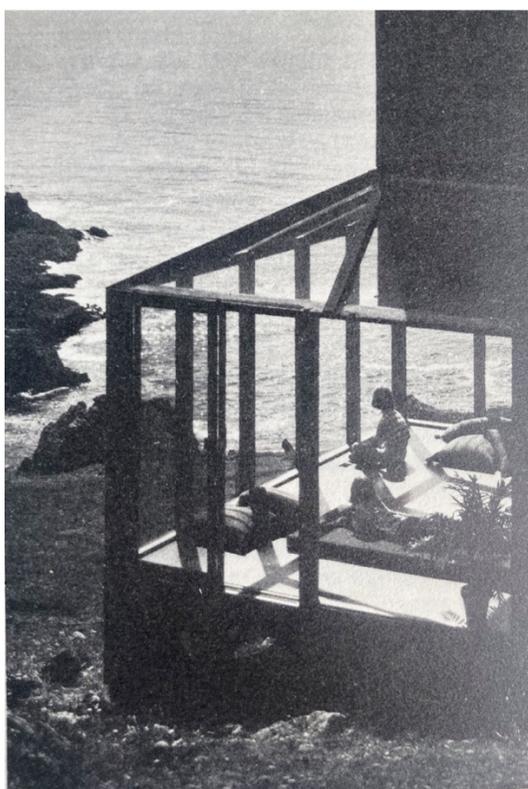
*Sea Ranch Condominiu*n visto desde la costa. La propuesta de MLTW parece una “roca” más.

Fuente: (1976) *La casa: forma y diseño*. Gustavo Gili, S.A., 41.



Ya cuando contraponemos algunas de las fotografías que se publicaron del proyecto tras su inauguración con alguna de las imágenes que aparecen en el libro de Vincent Scully observamos esa misma sensibilidad compartida.

Scully es capaz de entrever el potencial de cada santuario griego no solo *mirando hacia* el propio templo sino *mirando desde*. La arquitectura se relaciona con el paisaje no solo en su diálogo formal externo, también en la relación empática del individuo con el territorio. Como una acertada coincidencia, en las dos imágenes que se muestran a la izquierda, la silueta humana se recorta respecto del paisaje. Esta triada entre naturaleza, arquitectura y persona representa de manera perfecta la creación de un lugar. Así, mirar, o hablando desde la acción arquitectónica, crear aberturas por la simple razón de mirar hacia afuera, es para Sibyl “un logro empáticamente humanista.”¹²



Entrelazar algunas imágenes más de nuestros tres protagonistas es realmente útil para entender los valores arquitectónicos del paisaje. Cuando Moore y sus compañeros revisitan el *Sea Ranch*, descubren tristemente como el beneficio inmobiliario ha priorizado un desarrollo urbanístico que nada tiene que ver con las virtudes de los edificios originales. Al fotografiar no solo lo acertado, sino lo erróneo, se comprenden mucho mejor sus intenciones.

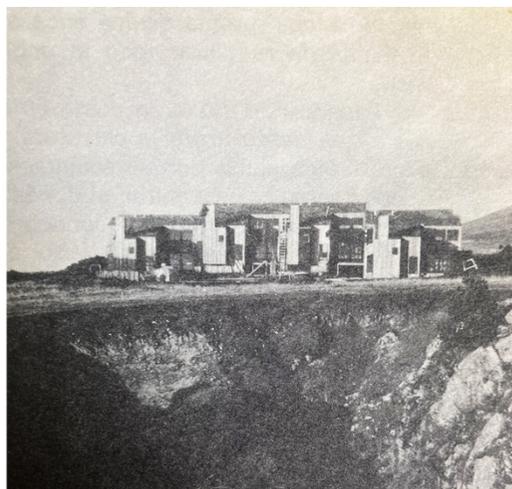
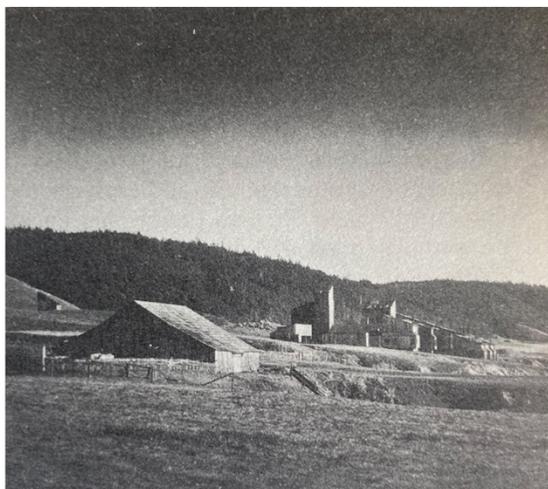
Imagen superior: Desde el templo de Poseidon, Cabo Sunio. **Imagen inferior:** Condominio, unidad 1, solario.

Fuente: Scully, V.(1962) *The Earth, The Temple and The Gods*. Yale University Press, Figura

Fuente: Moore, C. W., Allen, G., & Lyndon, D (1976) *La casa: forma y diseño*. Gustavo Gili, S.A., 38

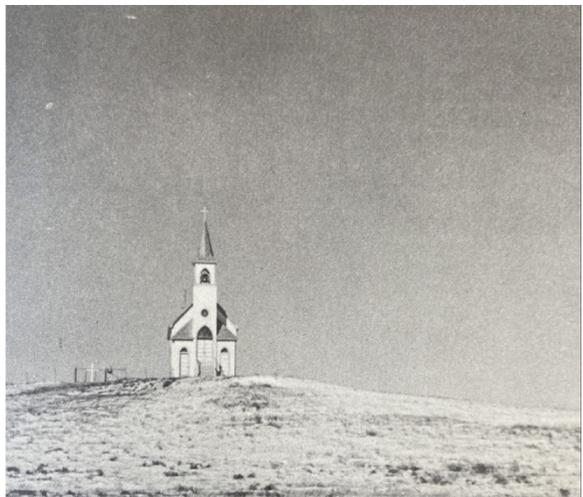
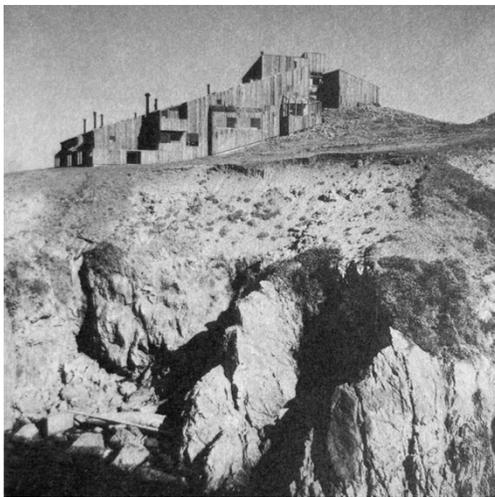
¹² Moholy-Nagy, S. (1957) *Native Genius in Anonymous Architecture*. Horizon Press, 53.

En la fotografía de la derecha, Moore nos presenta el condominio que se ha construido justo al lado del suyo. Podríamos decir que comparten un mismo estilo arquitectónico, con la madera de secoya como material principal o las cubiertas inclinadas. Pero la impresión que genera en el paisaje es casi antagónica. El condominio original, aún al estar organizado por unidades perfectamente definidas en planta, conforma una imagen unitaria, aunque no pulida, sino arisca como la roca. En el nuevo conjunto, podemos distinguir perfectamente donde acaba y empieza cada vivienda. Los elementos verticales se repiten por cada espacio, sobresaliendo y enfrentándose al territorio. La inclinación de la edificación de MLTW parece fundirse con las masas boscosas que quedan a sus espaldas, en perfecta sincronía formal. La escala, o el tamaño, también es una virtud. Al agrupar tantas viviendas se consigue generar un volumen lo suficientemente grande para entenderse como un elemento más del paisaje. Y no como las casas individuales, que aún cuando respetan materiales e inclinaciones, parecen no poder crear un lugar lo suficientemente protegido en un entorno natural tan áspero.



Izquierda: Condominio Original, MLTW. **Derecha.** Nuevo Condominio. **Inferior:** Casas individuales en el prado.
Fuente: Moore, C. W., Allen, G., & Lyndon, D (1976) La casa: forma y diseño. Gustavo Gili, S.A., 41-47

Cuando al arquitecto es capaz de entender el lenguaje formal del territorio, adquiere la destreza de poder generar una arquitectura que dialogue con su entorno. Este diálogo puede ser una amable conversación sobre gustos compartidos, o una bronca discusión que termine en monólogo. En el caso de Condominio, cuando comparamos su forma con las de los acantilados sobre lo que se levanta la conversación es casi un canon musical. La parte superior, lisa e inclinada, ya sea el tejado o el prado. Y las paredes rocosas que lo soportan, con salientes que producen sombras arrojadas sobre el peñasco, pero nunca se separan de él; del mismo modo que las alforjas que sobresalen en las paredes del condominio dependen de él. El libro de Sibyl ofrece también un excelente ejemplo de esta estrategia de concordancia. En un pequeño pueblo de Nuevo México, los edificios que conforman la plaza definen el espacio permitiendo al espectador "*percibir una generosa apertura que se adapta a las proporciones de este espacioso paisaje.*"¹³ La forma y el acabado de adobe de las casas parece haber sido moldeado por la misma mano que la montaña plana (*mesa en el argot de la geomorfología*) que domina el territorio.



13 Moholy-Nagy, S. (1957) *Native Genius in Anonymous Architecture*. Horizon Press, 60.

En cambio, la pequeña iglesia que se muestra en la imagen de la derecha se erige con autoridad sobre una superficie plana y lisa. No busca camuflarse. Quiere desligarse del terreno, para reafirmar su condición de espacio sagrado, estableciendo verticalmente su conexión con el reino de los cielos.

Sibyl Moholy-Nagy, Vincent Scully y Charles Moore demuestran con estos escritos y fotografías su capacidad para comprender la importancia del entorno y el paisaje en relación al proyecto arquitectónico. Además, apuestan por esta habilidad como una herramienta fundamental para mejorar favorablemente el devenir de la arquitectura moderna.

Esta claro, que tanto los templos griegos, como los ejemplos anónimos, como la costa californiana, ofrecen enclaves idílicos. Aparentemente, esta arquitectura consciente del lugar donde se construye, solo parece surgir en parajes que, aunque distintos, siempre se perciben como poderosamente naturales. Cuando el entorno dado, tiene tanto carácter, es indudablemente más fácil para el arquitecto escuchar lo que le tiene que decir. Sin embargo, cuando trasladamos esta manera de pensar a un entorno principalmente construido, como la ciudad ¿Cuáles son allí los valores intrínsecos del lugar?

En la página contigua:

Imagen superior derecha: Sea Ranch Condominium. MLTW.

Fuente: Moore, C. W., Allen, G., & Lyndon, D (1976) La casa: forma y diseño. Gustavo Gili, S.A., 36

Imagen superior izquierda: Iglesia en Wounded Knee, South Dakota.

Imagen inferior: Plaza del pueblo Costillo, Nuevo Mexico.

Fuente: Moholy-Nagy, S. (1957) Native Genius in Anonymous Architecture. Horizon Press, 60, 67

t e x t o s o r i g i n a l e s

2. Scully, V. (1969) *The Earth, The Temple and The Gods: Greek Sacred Architecture*, Yale University Press, 12.

Finally, the Architectural concepts developed in this study, especially those dealing with relationships between elements both natural and man-made, have proved to be reliable touchstones for fundamental reality in the complicated problems of contemporary architecture and urban redevelopment with which we all have to deal.

3 Moore, C. (1963) *Review of the Earth, The Temple and The Gods. Landscape. Otoño*, 35.

Several months ago, four of us collaborated on an article in this magazine arguing that the proper concern of the architect is not chiefly to manipulate materials, form, or space but to contribute to the conscious creation of place (of what Susanne Langer has called “ethnic domain”). We went on to suggest that the present parlous state of our environment, the chaotic monotony and the anonymity of our surroundings are at least partly the result of a falling away of human understanding about making, defining, enhancing, annotating, and focusing place. It was a thrill to discover *The Earth, the Temple and the Gods*, to know that even if architects were not much concerned with place an eminent art historical heretic is, that Vincent Scully is writing with sensitivity and power about the making of place in ancient Greece

4 Moholy-Nagy, S. (1957) *Native Genius in Anonymous Architecture. Horizon Press*, 42.

It has been argued that the study of historical prototypes – academic of indigenous- will not help the situation but might contaminate pure modern design with imitation. Imitation, it is true, transforms the past into a junk yard where parts of discontinued models can be picked up for re-use. It is not imitation that justifies an intense study of the past. It is inspiration that is urgently needed. (...)

Imitation concerns itself only with external form, inspiration with the total concept.

5 Scully, V. (1969) *The Earth, The Temple and The Gods: Greek Sacred Architecture*, Yale University Press, 98.

The placing of the temple is of utmost relevance here. It is exactly on the top of a fully rounded hill. The impression it creates is that of a nipple on a breast.

6 Moholy-Nagy, S. (1957) *Native Genius in Anonymous Architecture. Horizon Press*, 64.

The houses lie in the hollow as if they rested in the lap of creation.

9 Moholy-Nagy, S. (1957) *Native Genius in Anonymous Architecture. Horizon Press*, 23.

The term environment itself is ambiguous, having lost its proper identity and serving all definitions with impartial imprecision. As victims of perpetual self-analysis, we have become used to speaking quite meaninglessly of conscious and subconscious environments, of environment economical, political, collective, individual, creative, oppressive, controlled, religious, and a dozen others. But the root of the word “environment” is quite simple: “to veer around”, to define by circumambulation that much of the earth’s surface as lies within the reach of the individual man.

10 Moholy-Nagy, S. (1957) *Native Genius in Anonymous Architecture. Horizon Press*, 51.

Site is actually something else. It is part of the physiognomy of the earth, a combination of features that make a piece of land as distinctive as a human face.

12 Moholy-Nagy, S. (1957) *Native Genius in Anonymous Architecture. Horizon Press*, 53.

Animals achieve outstanding wall construction, as the bee in the hive cells, and do so some of the most primitive pit-house dwellers of semi-nomadic societies. But the only wall opening known to them are for access and exit. Fenestration is an emphatically humanistic achievement. Windows, according to the Germanic word origin, are “the eyes of the wind”; they look in and look out.

3 ¿Dónde? Lugar, espacio público y ciudad.

3.2 Espacio público. Centro histórica y centro comercial. Sibyl

Para Sibyl Moholy-Nagy está claro que el desarrollo industrial moderno, y el entorno construido que este ha generado, impone al arquitecto los mismos retos que la naturaleza virgen:

El ambiente natural desenfrenado como la amenaza perpetua al orden deseado del hombre ha sido reemplazado por el ambiente industrial que amenaza la matriz de la vida humana con las mismas fuerzas de caos y extinción que la jungla, el mar, el cielo y el volcán.¹

Ya pudimos comprobar en alguno de los capítulos anteriores, el recurrente temor de Moholy-Nagy hacia la tecnología utilizada como justificación científica de la arquitectura. En sus apreciaciones de la Escuela de Arte y Arquitectura de Paul Rudolph es obvia su predilección por el edificio como obra de arte, en un diseño que ha logrado ir más allá del “*seguro anclaje de la funcionalidad y la tecnología*.”² Los desarrollos urbanos propios de las doctrinas del CIAM también serán duramente criticados por la autora. En un artículo de 1959 para la revista *Progressive Architecture* definirá la planificación y arquitectura de Brasilia como “*monumento autocrático*”³. Lamentará la trágica deriva de las ideas de Le Corbusier en su *Ciudad para tres millones de habitantes*.

Esta posición crítica frente a las propuestas del racionalismo más funcionalista, junto con su especial preocupación por el entorno, culminarán en su libro *Matrix of Man: Illustrated History of Urban Environment* (1968). Así, al igual que en su anterior publicación, recurrirá al análisis del pasado para encontrar la inspiración necesaria en el presente. En la introducción se centrará en definir lo que ha de entenderse como ciudad, y por opuesto, lo que no.

Las ciudades son gobernadas por un consenso tácito sobre la multiplicidad, la contradicción, la tradición obstinada, el progreso atolondrado y la ilimitada tolerancia de los valores individuales. (..) Su desarrollo queda estancado y, finalmente, mueren cuando se las sujeta a estandarización, a igualdad homogeneizada y a un denominador común de ambiente construido.⁴

Si seguimos leyendo con atención las características que definen la ciudad para Sibyl hay una frase que la conecta directamente, al menos en el uso de sus palabras, con la importancia del lugar para Moore:

La ciudad es la configuración simbólica de un lugar en la historia y de un lugar en la superficie de la tierra.⁴

1 Moholy-Nagy, S. (1957) Native Genius in Anonymous Architecture. Horizon Press, 23.

2 Moholy-Nagy, S. (1964) The Measure. Architectural Forum. Febrero, 77.

3 Moholy-Nagy, S. (1959) *Brasilia: Majestic concept or Autocratic Monument?* *Progressive Architecture*. Octubre, 88.

4 Moholy-Nagy, S. (1968) *Matrix of Man*. An illustrated History of Urban environment. Frederik A. Praeger Publishers, 12-14

Una vez más, la traducción del título de su libro publicado en España ofrece una pobre comprensión de la propuesta de Sibyl. *Matrix of Man* fue sustituido por *Urbanismo y Sociedad*, convirtiendo al hombre, al individuo, en el colectivo. Pero la peor decisión fue sin duda reemplazar *Urban Environment por Evolución de la Ciudad*. No insistiré en la implicación que tiene la utilización del término *environment* por parte de la autora, y que ya fue discutida en el capítulo anterior. Pero para más inri, al introducir la palabra evolución, se enfatiza un entendimiento convencional de la historia como progreso lineal; que nada tiene que ver con la estructura del libro. Desde el primero, hasta el último. Colin Rowe realizó una acertada reseña del libro de Sibyl para *The New York Times* en la que insiste precisamente en este punto:

Matrix of Man no es, en un sentido convencional, tanto una historia de la ciudad, sino un intento de ejemplificar la importancia de ciertos valores urbanos que la autora concibe como de permanente trascendencia.⁵

Para demostrar la persistencia de estos valores Moholy-Nagy diseñará un relato en el que imágenes y notas adquieren la misma importancia que el texto principal, y confrontan tanto ejemplos históricos como contemporáneos, saltando entre épocas y contextos. Pareciera que este método pudiese conducir a un simple catálogo visual; pero inteligentemente es capaz de imbuir sus deducciones con los condicionantes sociales, económicos, psicológicos o geográficos necesarios para entender cada uno de sus casos de estudio. Así el libro no reproduce una categorización histórica por épocas o estilos. Busca encontrar "*las características más notables*"⁶ de una serie de patrones urbanos que a su juicio se repiten como las configuraciones básicas de la ciudad: geomórficos, concéntricos, ortogonales-conectivos, ortogonales-modulares y aglomerados.

El primer capítulo, que versa sobre el emplazamiento geomórfico, pone en valor las aptitudes de las civilizaciones pre-tecnológicas para construir sus ciudades en correspondencia con las formas del terreno. De ahí la palabra utilizada para nombrar esta categoría, formada por los vocablos *tierra* y *forma*. Indudablemente, la aportación de Scully sobre la influencia del paisaje en los santuarios griegos entra dentro de esta categoría. Moholy-Nagy menciona:

Ciertas teorías acerca del genial sentido con que los helenos emplazaban sus templos frente a intrincadas perspectivas, trazadas por femeninas montañas abiertas en cañadas y por agudos picachos masculinos.⁷

Aunque no atribuya con una nota referenciada estos adjetivos a Vincent Scully, estoy seguro que esta aludiendo a su obra *The Earth, The Temple and The Gods*. Moholy-Nagy comprende perfectamente el análisis paisajístico de Scully, y habla del "*geomorfismo osadamente*

⁵ Rowe, C. (1999) "Matrix of a Man" en *As I Was Saying-Recollections and Miscellaneous Essays* (Vol. 2). MIT Press, 43.

⁶ Moholy-Nagy, S. (1970) *Urbanismo y Sociedad*. Historia Ilustrada de la Evolución de la Ciudad. Blume Editorial, 18.

⁷ *Ibid*, 27.

espectacular” que desarrollaron los griegos. Pero en una demostración de estos valores permanentes y en contra del *“esnobismo europeo”* defiende que las civilizaciones de América Central y del Sur han proporcionado en este aspecto modelos equiparables o incluso mejores que los clásicos griegos.



Estas son las dos imágenes que escoge para ilustrar su argumento. A la izquierda, el teatro en el recinto de Delfos, en una foto muy similar a las utilizadas por Scully. A la derecha, viviendas en el exterior del recinto sagrado de Machu Pichu, en perfecta armonía entre forma natural y construida.

Fuente: (1970) Urbanismo y Sociedad. Historia Ilustrada de la Evolución de la Ciudad. Blume Editorial, 30.

En este cruce podemos observar la principal virtud y defecto de la propuesta teórica de Moholy-Nagy. Ni la fuente de las imágenes que utiliza, ni estas conclusiones de Scully, están sistemáticamente citadas. En general, el libro carece de una estructura académicamente construida. Las analogías visuales le permiten establecer conexiones conceptuales y formales subjetivamente, sin evidencias arqueológicas o investigaciones previas. Esta ausencia deliberada de notas marginales *“exime a la autora del criticismo de demostrar que sus afinaciones están respaldadas por una autoridad superior.”*⁸ Pero, la concede el privilegio de la libertad argumentativa. Para Colin Rowe es este su gran éxito:

El resultado es estimulante (...) Es un libro importante e impresionante. Entre sus cubiertas estallan un buen número de fuegos artificiales.⁹

⁸ Moholy-Nagy, S. (1970) Urbanismo y Sociedad. Historia Ilustrada de la Evolución de la Ciudad. Blume Editorial, 18.

⁹ Rowe, C. (1999) “Matrix of a Man” en *As I Was Saying-Recollections and Miscellaneous Essays* (Vol. 2). Mit Press, 46.

Los fuegos artificiales que Sibyl hace estallar prenden gracias a su ingenio, que le permite manejar con soltura un abrumador conjunto de referencias entrelazadas. Desde la crítica a la ciudad tecnológica de Archigram, pasando por los orígenes sumerios, egipcios o aztecas. Comparando el mercado de Apolodoro en el foro de Trajano al supermercado de Victor Gruen. Equiparando el eje principal de Versalles al de Washington D.C. Resumiendo el inicio y fracaso del CIAM en el proyecto de Sert para Barcelona y la deriva del metabolismo japonés de Kikutake. De entre toda esta vorágine, ¿Qué defiende Sibyl? Tiene una clara predilección: *“Este es un libro de fe en la ciudad histórica”*.¹⁰

Como bien argumenta Hilde Heynen en su capítulo *The Urban Condition*¹¹, durante los años sesenta surgieron otros importantes y más influyentes títulos que centraron su estudio en las ciudades. *The City in History (1961)* de Lewis Mumford, *The Death and Life of Great American Cities (1961)* de Jane Jacobs o *L'architettura della città (1966)* de Aldo Rossi. Los publicados en el ámbito americano comparten con la obra de Moholy-Nagy la confianza en la ciudad histórica, la importancia de la escala humana y de la diversidad en el ámbito urbano. Pero, la obra de Sibyl tiene un marcado protagonismo arquitectónico; en un intento de reafirmar el valor de la figura del arquitecto frente al planificador urbanístico. Además, y este es el gran descubrimiento de Heynen, las raíces de *Matrix of a Man* se encuentran en la obra de la filósofa Hannah Arendt, y en especial en su manuscrito *La Condición Humana* (1958). El ámbito público, y las distinciones entre lo privado y lo comunitario, lleva a Arendt a explorar estos conceptos en la antigua Grecia, donde las ciudades-estado se presentan como el mejor ejemplo de la vida pública respaldada por la acción y libertad de sus ciudadanos. Cuando Moholy-Nagy publica su libro, manda una copia a Arendt, acompañada de una carta en la que describe que *“el libro que se encuentra adjunto es algo como así una carta sobreelaborada de una fan”*.¹¹

Moholy-Nagy, también en un camino de vuelta a los orígenes, intentará comprender la urbanidad propia de las ciudades históricas y de la que carecen los desarrollos modernos. Grecia se alzaría como la culminación de todo el saber urbano previo a través de la síntesis Helenística liderada por Alejandro Magno. Alguno de los conceptos formales que Sibyl identifica y que contribuyeron hacia esta acertada urbanidad son¹²:

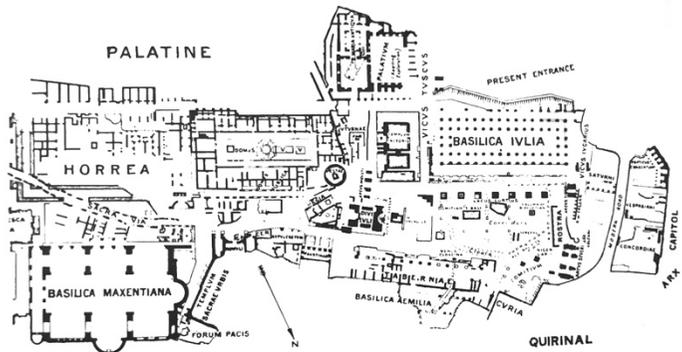
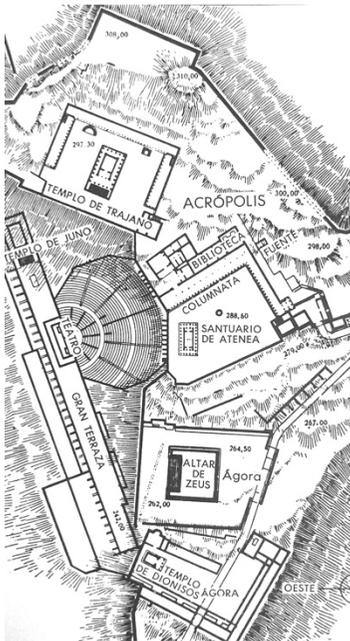
- Una jerarquía de calles según su función y como sistema estructural de la ciudad, que sirven al ciudadano para orientarse en relación con el terreno (mar, río, montaña ...) y entre la multiplicidad de actividades que la propia urbe ofrece.
- Relaciones planificadas entre los edificios. Definición arquitectónica de los espacios públicos.
- Descubrimiento perceptivo como neutralización de la linealidad ortogonal. Cambios de altura y proporciones mediante escalinatas, peldaños, rampas, terrazas, puntos focales a mayor o menor altura, obras de artes, fuentes y arbolado.

10 Moholy-Nagy, S. (1970) *Urbanismo y Sociedad. Historia Ilustrada de la Evolución de la Ciudad.* Blume Editorial, 11.

11 Heynen, H. (2019) Sibyl Moholy-Nagy. *Architecture, Modernism and its Discontents.* Bloomsbury Visual Arts. 159-165.

12 Moholy-Nagy, S. (1970) *Urbanismo y Sociedad. Historia Ilustrada de la Evolución de la Ciudad.* Blume Editorial, 120.

El especial interés por el entorno entendido desde una posición arquitectónica, que Sibyl venía desarrollando desde su primera publicación, encuentra aquí sus leyes fundamentales en los desarrollos urbanos de la Grecia helenística. La relación con la superficie terrestre, la orientación simbólica y física, el descubrimiento perceptivo y la importancia del espacio público ponen el foco sobre el conjunto de entorno natural y construido. Y no sobre el edificio aislado. Curiosamente para Moholy-Nagy, el imperio romano elaboró una inversión del ideal urbano griego, centrando su energía más en la magnificencia de los edificios que en la organización espacial de sus relaciones. Solo en la época del Renacimiento y Barroco, Roma volvió a la senda correcta.

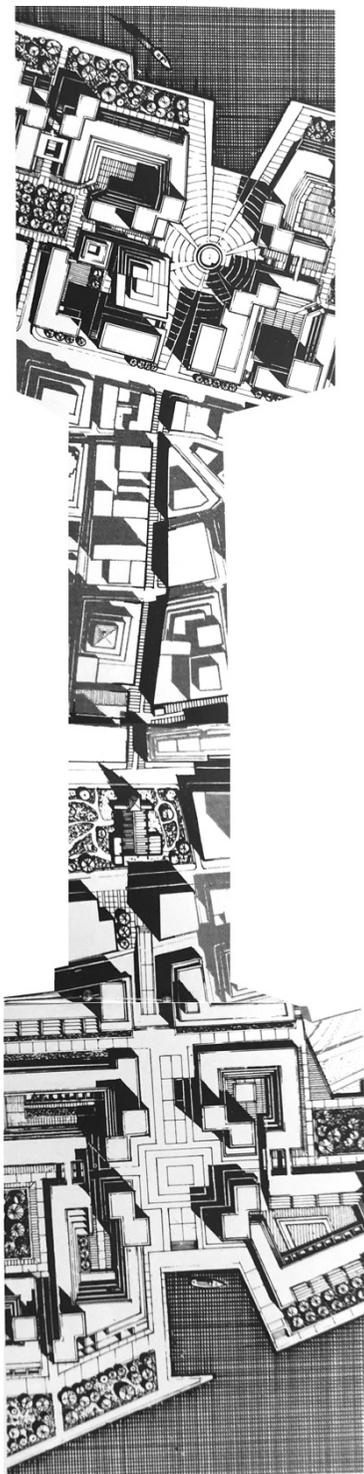


La Acrópolis de Pérgamo, es para Sibyl, el ejemplo perfecto de respeto por el orden y relaciones formales entre sus edificios y el entorno. Durante 500 años, toda generación fue fiel a este fin. En cambio, el Foro Romano, se presenta como un conglomerado sin ningún tipo de ordenación. Cada nuevo emperador derribaba parte de la ciudad para su monumento público. Solo Trajano consiguió establecer grandes espacios libres en su foro imperial, pero que quedaron aislados de cualquier conexión ambiental.

Izquierda: Acrópolis de Pérgamo / **Derecha:** Foro Romano original.

Fuente: Moholy-Nagy, S. (1970) Urbanismo y Sociedad. Historia Ilustrada de la Evolución de la Ciudad. Blume Editorial, 110, 127.

Una vez identificados estos valores primordiales condensados por los griegos, el relato de Sibyl analizara su repercusión, transformación, desaparición o recuperación en la numerosa sucesión de ilustraciones, épocas, civilizaciones, arquitectos y ciudades que analiza. Además, siempre añadirá a la ecuación el contexto teórico y social del que cree que surgen dichas manifestaciones físicas. Por ejemplo, el imperio Heleno representando por la figura de Alejandro Magno, comienza en la influencia de Aristóteles sobre el emperador en su juventud. A partir de aquí, la conquista de Babilonia (no solo de la ciudad, sino de su organización militar-administrativa) derivará en ese ideal de fraternidad universal perseguido por el imperio magno, que fusiona culturas, religiones y etnias bajo unos mismos valores éticos. La ciudad de Alejandría será su máximo exponente.



En un intento final por centrar las conclusiones de su investigación, que se difuminan en su enredado relato, termina su libro con un capítulo titulado *Opciones*. A través de proyectos recientes, clasificados en las mismas categorías del libro, intentará mostrar futuras estrategias de mejora para el entorno urbano de su época. Posiblemente, la más acertada de estas propuestas y que ejemplifica la complejidad de sus descubrimientos sea el Plan para Lower Manhattan (1965), redactado por Wallace, McHarg y Conklin. Este estudio, elaborado durante más de un año, proponía una meticulosa intervención en el centro de Nueva York priorizando al peatón, los espacios públicos, elementos naturales, aceras y comercios.

Pero, por lo general, estas últimas opciones arquitectónicas no son la parte más acertada de su relato. Volviendo a citar la crítica de Colin Rowe:

Matrix of a Man, sin embargo, tiene un capítulo final llamado *Options* en el que su autora no está exactamente en su mejor nivel de percepción. (...) La Sra. Moholy-Nagy, que ha sido consistentemente tan brillante como intencionada, de repente niega sus propios argumentos.¹³

Sibyl Moholy-Nagy por tanto, no proporciona una clara panacea frente a los desarrollos urbanos herederos de la Carta de Atenas, que aún proliferaban en tierras americanas. Aunque establece una amplia reflexión sobre los valores urbanos del entorno construido, que se basan en la relación de los individuos en un sentido comunitariamente formal y social del espacio público.

Avenida Wall Street. Propuesta dentro del Lower Manhattan Plan. Wallace, McHarg y Conklin (1965).

Fuente: Moholy-Nagy, S. (1970) *Urbanismo y Sociedad. Historia Ilustrada de la Evolución de la Ciudad*. Blume Editorial, 296.

13 Rowe, C. (1999) "Matrix of a Man" en *As I Was Saying* (Vol. 2). Mit Press, 46.

Las aldeas, las villas y las ciudades son el único testimonio continuo y visible de la condición humana. Únicamente dentro de su comunidad el hombre consigue reconciliar las contradicciones esquizofrénicas de su existencia con una gran multitud de soluciones.¹⁴

Esta condición humana que se reconcilia en la comunidad es una referencia indudable a la filosofía de Hannah Arendt. La contradicción del hombre viene dada por su doble condición, es igual que todos los demás y a la vez distinto (como ya explicamos en el capítulo 1.3), lo que genera una pluralidad infinita de individuos. Es esta pluralidad para Hannah Arendt, el condicionante básico de la acción y el discurso.

Si los hombres no fueran iguales, no podrían entenderse (...) Si los hombres no fueran distintos, es decir, cada ser humano diferenciado de cualquier otro que exista, haya existido o existirá, no necesitarían el discurso ni la acción para entenderse.¹⁵

Creo, que uno de los puntos donde mejor podemos entender la influencia de la filósofa en el trabajo de Moholy-Nagy es en la distinción que realiza entre tráfico y comunicación. El capítulo quinto estará dedicado a las ciudades lineales de mercaderes. *Para entender la calle "como elemento coordinador de la vida pública"*¹⁶ Sibyl explica que la calle principal típicamente comercial *que se desarrolló en Oriente Medio y Extremo Oriente* basa su virtud en el concepto de comunicación, y no en el tráfico.

El tráfico es el sistema por el que se transfieren personas o mercancías a través de un sector determinado utilizando el camino más corto. (...) La comunicación, por otro lado, se refiere a la interconexión de las actividades humanas por medio de calles o plazas.¹⁶

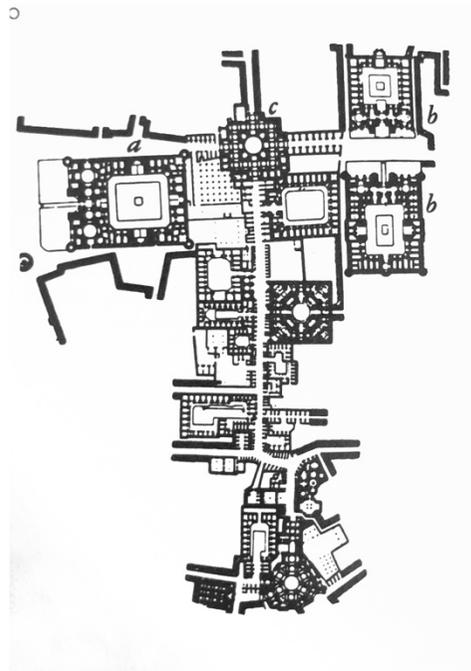
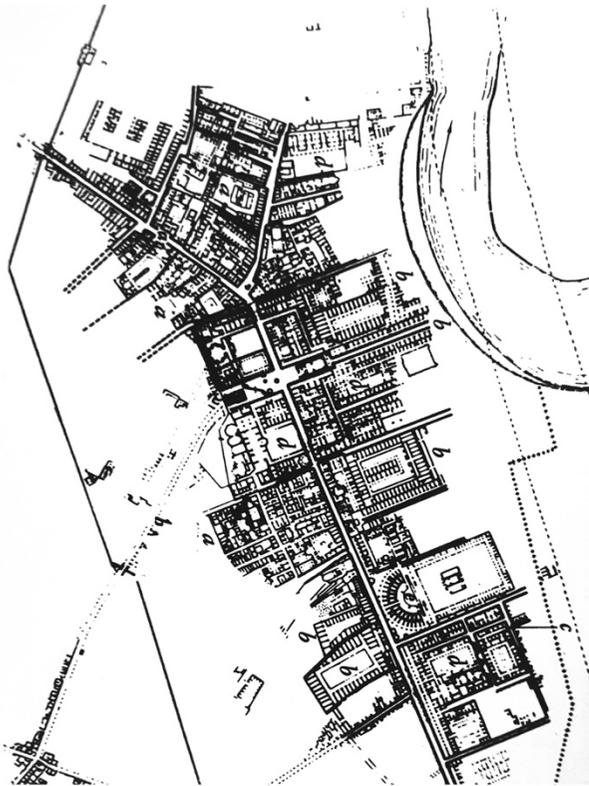
La importancia que adquiere aquí la comunicación, en definitiva, la capacidad de entenderse entre individuos distintos, se fundamenta en la *"interconexión de actividades humanas"*, que podríamos equiparar al habla y la acción. Además, la pluralidad del ser humano será evidente en ciudades típicamente mercantiles, que confrontaban distintas etnias y culturas. Una calle entendida como tráfico y una calle entendida como comunicación dan lugar a dos espacios totalmente distintos.

En la página contigua reproduzco la ilustrativa comparación que utiliza Sibyl para explicar esta diferencia. A la izquierda una planta de la ciudad romana portuaria de Ostia. Para la autora, aquí los edificios se distribuyen a lo largo de la calle principal *"según criterios funcionalistas"*, sin ninguna relación especial con este eje más allá de la rápida transferencia. En cambio, la ciudad centroasiática de Bukhara, reconoce la importancia de la comunicación. Su calle central, se llena de soportales de actividad, y desde esta se accede directamente a los patios de las mequitas y madrasas, en un contraste visualmente perceptivo.

14 Moholy-Nagy, S. (1970) *Urbanismo y Sociedad*. Blume Editorial, 120.

15 Arendt, H. (2016). *La Condición humana / Hannah Arendt* ; introducción de Manuel Cruz ; [traducción de Ramón Gil Novales] Paidós, 200.

16 Moholy-Nagy, S. (1970) *Urbanismo y Sociedad*. Blume Editorial, 198.



Izquierda: Planta ciudad de Ostia, Imperio Romano. **Derecha:** Planta ciudad de Bukhara. Imperio Selyúcida
Fuente: Moholy-Nagy, S. (1970) *Urbanismo y Sociedad*. Blume Editorial, 200.

La llegada del automóvil en la modernidad impondrá el tráfico descrito por Sibyl como el fundamento de la calle. No en vano, en los principios desarrollados por el CIAM en los años 30 las cuatro funciones urbanas básicas eran: vivienda, trabajo, ocio y circulación. La circulación pasó a ser una acción urbana autónoma, desligando la calle de todo su sentido histórico. El coche no favorecía ningún tipo de comunicación ni intercambio social, base para Sibyl de toda comunidad cívica.

Quién mejor ha entendido las implicaciones arquitectónicas de los argumentos que Hannah Arendt desarrolla en *La Condición Humana* (1958) ha sido George Baird, en su libro *The Space of Appearance* (1995). Su descubrimiento más importante es la definición del espacio público a través de los conceptos de pluralidad, acción y habla. Un espacio público arquitectónicamente entendido, como la característica urbana más importante de la ciudad. Así Arendt define público como:

Todo lo que aparece en público puede verlo y oírlo todo el mundo y tiene la más amplia publicidad posible. Para nosotros, la apariencia -algo que ven y oyen otros al igual que nosotros- constituye la realidad. (...)

En segundo lugar, el término «público» significa el propio mundo, en cuanto es común a todos nosotros y diferenciado de nuestro lugar poseído privadamente en él. (...) Vivir juntos en el mundo significa en esencia-que un mundo de cosas está entre quienes lo tienen en común, al igual que la mesa está localizada entre los que se sientan alrededor; el mundo, como todo lo que está en medio, une y separa a los hombres al mismo tiempo.¹⁷

Vivir juntos en el mundo (que podría ser la definición de una ciudad) significa que un *mundo de cosas*, (cosas entendidas como artefactos humanos, la arquitectura) está entre *quienes lo tienen en común y los une y separa al mismo tiempo*. La arquitectura define el espacio público de la ciudad, que es un lugar común, respondiendo a la doble necesidad de separar y unir. Además, ese espacio común tiene el potencial de fomentar la comunicación (la acción y el discurso mutuo) ya que lo que aparece en él *puede verlo y oírlo todo el mundo*. Cuando esto ocurre, se genera el espacio de aparición:

La acción y el discurso crean un espacio entre los participantes que puede encontrar su propia ubicación en todo tiempo y lugar. Se trata del espacio de aparición en el más amplio sentido de la palabra, es decir, el espacio donde yo aparezco ante otros como otros aparecen ante mí.

Creo que lo que Sibyl Moholy-Nagy intenta demostrar a lo largo de su libro, es que las ciudades que han conseguido ser paradigmas urbanos siempre cuentan con este lugar compartido que favorece la creación del espacio de aparición. En el caso de la Grecia Helenística, que es el mejor ejemplo urbano para Sibyl, sus aciertos se derivan de esta creación. Alejandro Magno supo superar las aisladas polis griegas y entender su imperio como una cosmopolis universal. Esto fue fruto sin duda de la pluralidad étnica y cultural que alcanzaron sus conquistas, y que derivó en la construcción de la lengua *koiné*. “*Koiné*” es el femenino de la palabra griega “*koinós*” que significa común, de todos. En gran logro de los helenos fue componer una lengua que se hablase a lo largo de todo el mediterráneo. Y por todos, desde nobles hasta esclavos. Este lugar común, una lengua para comunicarse, es lo que hizo que las ciudades de Alejandria o Pérgamo superasen a sus predecesoras pura y únicamente griegas, en favor de la fusión cultural. No en vano, la lengua *koiné* será la que utilice el apóstol Juan para escribir su evangelio en su ambición por hacerlo accesible al mayor numero de personas posible. Detectado este espacio de aparición, Moholy-Nagy identifica una serie de cualidades físicas asociadas. Ya sea la calle comercial de Bukhara o la excelente concadenación arquitectónica de los espacios públicos de Pérgamo. Pero, la raíz de su descubrimiento no es formal, sino conceptual y casi filosófica. De ahí, que cuando deba ofrecer opciones estas flaquen, por que carecen del respaldo histórico que demuestre si son capaces o no de crear este espacio de aparición.

17 Arendt, H. (2016). *La Condición humana*; introducción de Manuel Cruz ; [traducción de Ramón Gil Novales] Paidós, 62.

Siguiendo esta investigación sobre las implicaciones de lo público (y por tanto de la ciudad) en la arquitectura, George Baird introducirá en la discusión a uno de nuestros protagonistas. Charles Moore escribirá para la revista *Perspecta* en 1965 su referenciado *You have to Pay for the Public Life*. Si juntamos su título, *Tu tienes que pagar por la vida pública*, con el hecho de que el protagonista indiscutible de su artículo sea el parque temático de Disneyland; esto puede fácilmente malinterpretarse como una defensa de la privatización del espacio público.

Fue en Norteamérica de hecho, donde había surgido la mayor contribución tipológica de la suburbia urbana, el centro comercial. Victor Gruen es el principal ideólogo de esta invención. Su propio nombre nos da pistas sobre lo que realmente intenta imitar. El centro de las ciudades históricas donde se agolpaban los comerciantes. En su transliteración acogió la compraventa, el consumo, como característica básica de la vitalidad urbana. Pero posiblemente obvió todas las configuración físicas y formales que acompañaron, o fomentaron, esta vitalidad; y que en parte son las identificadas por Sibyl anteriormente. El centro comercial no hace ciudad, ya que se desliga totalmente de ella, nació como función básica para abastecer a las grandes superficies de viviendas unifamiliares que pueblan toda la periferia estadounidense. Es cierto que un edificio privado, con un propietario, puede contribuir a generar urbanidad cuando se abre al público. Pero ha de estar conectado a un espacio público de calidad y tener un acceso garantizado; si se me niega el acceso al centro comercial no me imagino disfrutando del gris aparcamiento de sus alrededores.



Típico desarrollo de un centro comercial en la suburbia estadounidense

Fuente: Moholy-Nagy, S. (1970) *Urbanismo y Sociedad*. Blume Editorial, 242.

Robert Stern, ejerce de editor de ese número de *Perspecta*, cuyo leitmotiv es la arquitectura monumental. Pide a Charles Moore que escriba sobre la arquitectura contemporánea de la Costa Oeste que cumpliera con esta calificación. Como ya vimos es las discusiones del simposio de Columbia, la monumentalidad se entendía en gran parte como la capacidad de un edificio de participar y contribuir en el espacio urbano. Así, la arquitectura que Moore intentará describir en su artículo es monumental y urbana. Y esto significa que:

Los dos adjetivos están estrechamente relacionados: ambos implican que el individuo ceda algo, espacio o dinero o prominencia o preocupación en favor del ámbito público.¹⁸

El edificio monumental, o urbano, no lo es por sus características formales (que es básicamente lo que analizan todos los textos que discuten sobre la monumentalidad en esta época) sino por su implicación con el espacio público. Este es el pago que Moore intenta explicar. No es necesariamente adquirir una entrada en un parque temático. La acción necesaria para poder crear un espacio acertadamente urbano, implica que cada uno de los individuos que lo comparten sacrifiquen algo de su propia individualidad y acepten la de otros. En palabras de Sibyl anteriormente citadas, *"ilimitada tolerancia de los valores individuales."* Así, la ciudad se define por:

En la ciudad, es decir, los lugares urbanos y monumentales, incluso la urbanidad y la monumentalidad en sí mismas, sólo pueden darse cuando la gente entrega algo a lo público.¹⁸

Moore, toma el encargo para hablar sobre arquitectura monumental, y lo reconduce hacia la dimensión que él considera verdaderamente urbana, que no es la del edificio, sino la del espacio público. Este espacio público urbano, efectivamente, muchas veces está connotado por el monumento. Esto ha llevado a la incorrecta asociación de los valores formales típicamente encontrados en los monumentos históricos con la capacidad de generar urbanidad. Pero la virtud de un monumento no es su imagen, sino su función de marcar un lugar. Para Moore este espacio público urbano se crea cuando la gente toma posesión de él y lo entiende simbólicamente como un lugar. Esta creación física y psicológica de un lugar, es la misma operación que Moore describía como labor fundamental de la arquitectura y la vivienda en *Toward making places* (1962) y *The place of houses* (1974, que ya analizamos en el capítulo anterior. Así si diseñar una casa es crear un lugar para su propietario, diseñar un espacio público también es crear una casa compartida, en la que estamos todos, es igualmente un lugar.

El acto de marcar es entonces un acto público, y el acto de reconocimiento un acto público esperable entre los miembros de la sociedad que posee ese lugar. (...) La monumentalidad, así considerada, no es producto de técnicas compositivas (como

18 Moore, C. (1965) You have to pay for the Public Life. *Perspecta* 9/10, 58.

la simetría sobre varios ejes), ni de la extravagancia de la forma, ni siquiera del conspicuo consumo de espacio, tiempo o dinero. Es más bien una función de la toma de posesión por parte de la sociedad o de un acuerdo sobre lugares extraordinariamente importantes de la superficie de la tierra.¹⁹

Este espacio público o monumental, como queramos llamarlo, por que a partir de aquí las palabras empiezan a ser intercambiables, se basa en dos acciones: el acto de marcar (un lugar) y el acto de reconocimiento. Desde aquí, entendemos mucho mejor por que Disneyland es un espacio público a tener en cuenta:

Disneyland, al parecer, es enormemente importante y exitoso solo porque recrea todas las oportunidades para responder a un entorno público. (...) **Permite la actuación, tanto para ser visto como para participar, en una esfera pública.**²⁰

Esta esfera pública, que es el espacio urbano, en la que se actúa, se es visto y se participa; recuerda al espacio de aparición de Hannah Arendt, definido como ya explicamos, por la acción y el discurso. Como vimos, este concepto de la filósofa también nos sirvió para comprender mejor el libro de Sibyl. Podríamos entonces asumir que los dos autores estarían de acuerdo en sus respectivas definiciones del espacio público. Esto nos lo confirma la reseña que Sibyl Moholy-Nagy escribe de este número de Perspecta para la revista *Progressive Architecture*, donde identifica perfectamente las intenciones de Moore:

hacer la excelente y muy necesaria sugerencia de que hemos desviado nuestra mirada del problema de la vivienda y la reurbanización, para considerar "*la arquitectura monumental como parte de la escena urbana*". En nombre del PUEBLO, los desarrollos de las ciudades modernas han sido despojados de "... el acto de 'marcar' ...en función de que la sociedad tome posesión o acuerde lugares extraordinariamente importantes en la superficie de la tierra."²¹

Sin embargo, será duramente crítica con la elección de Disneyland y la importancia fotográfica que se le otorga en el artículo. Pero sobretodo, lamentará que el momento de mostrar la arquitectura del propio Moore, ninguna de sus propuestas respalde su posición teórica antes expuesta.

Incluso el único proyecto de apartamentos urbanos que podría salvar la brecha entre las espléndidas teorías urbanas de Moore y su propia contribución al paisaje urbano sigue siendo un diagrama, que no da indicios de su contexto tridimensional.²¹

¹⁹ Moore, C. (1965) You have to pay for the Public Life. Perspecta 9/10,58.

²⁰ Ibid. 65.

²¹ Moholy, N- (1966) Architects without Architecture. Progressive Architecture. Abril, 240.

Nos encontramos pues ante una encrucijada. Tanto Moholy-Nagy como Moore han sido capaces de elaborar sendas teorías conceptuales sobre las características propias del espacio público y la ciudad. Pero parece que en su capacidad de proponer proyectos propios hayan sido igualmente desafortunados. Es cierto que los proyectos diseñados por la oficina de MLTW que acompañan al texto de Moore son en su mayoría casa individuales suburbanas que poco pueden aportar a esta discusión. Pero creo, que en el artículo de Moore subyace una herramienta metodológica y proyectual, que, aunque no se haga evidente en la arquitectura expuesta, si que lo ayudará en proyectos futuros. Cuando ha de definir la imagen de la arquitectura que se desarrolló en California durante los años veinte y treinta, y que defiende por su acertada urbanidad, escribe:

De esto salió una arquitectura que le debía algo a España, muy poco a la gente que estaba introduciendo el Estilo Internacional, **y mucho al ojo de la cámara de cine.**²²

Este *ojo de la cámara de cine*, influencia de Hollywood en tierras californianas, se relaciona directamente con ese análisis fotográfico sobre el terreno que caracteriza a Charles Moore. También con aquel “*descubrimiento perceptivo*” que Sibyl-Moholy Nagy descubría en la urbe helenística. O con las numerosas fotografías que ilustran la relación paisajística de los templos griegos en el libro de Vincent Scully. Sin duda, todos estos análisis están directamente influenciados la psicología perceptual enunciada por la teoría de la Gestalt. Además, la importancia que se da el edificio en su relación con el espacio público también es heredera de la publicación de los textos de Camilo Sitte en inglés, tras la Segunda Guerra Mundial.

En 1969 se inauguró en New Haven el proyecto de vivienda pública *Church Street South*, firmado por Charles Moore, William Turnbull, Marvin Buchanan y Donald Whitaker. Este conjunto residencial, poco estudiado, puede servirnos para entender mejor hasta que punto pudo Moore aplicar su teoría urbana en un caso práctico.

²² Moore, C. (1965) You have to pay for the Public Life. *Perspecta* 9/10, 60.

t e x t o s o r i g i n a l e s

1 Moholy-Nagy, S. (1957) Native Genius in Anonymous Architecture. Horizon Press, 23.

Rampant natural environment as the perpetual threat to man's self-willed order has been replaced by industrial environment which threatens the matrix of human life with the same forces of chaos and extinction as did jungle, sea, sky and volcano.

2 Moholy-Nagy, S. (1968) Matrix of Man. An illustrated History of Urban environment. Frederik A. Praeger Publishers, 11-14.

The stagnate and ultimately die under imposed standardization, homogenized equality, and a minimum denominator of man-made environment. (...) The technocratic illusion that man-made environment can ever be the image of permanent scientific order is blind to the historical evidence that cities are governed by a tacit agreement on multiplicity, contradiction, tenacious tradition, reckless progress, and a limitless tolerance of individual values (...) No other epoch has received more persuasive proof of the split between human content and ahuman objectivity than ours. The blind logic of science takes its course regardless of the effects of air, water, and food pollution, drugs, chemical and nuclear weapons, speed and the combustion engine. (...) The city is the symbolic configuration of a place in history and a place on the surface of the globe.

5/9/13 Rowe, C.(1999) "Matrix of a Man" en As I Was Saying-Recollections and Miscellaneous Essays (Vol. 2). Mit Press, 43

Matrix of a Man is not, in any conventional sense, so much a history of the city as an attempt to exemplify the importance of certain values which the author conceives to be of permanent significance.

The result is stimulating (...) It is an important book and an impressive one. Between its covers a good many fireworks are exploded.

Matrix of a Man, however, has a final chapter called Options in which its author is not exactly at her perceptive best. (...) Mrs Moholy-Nagy, who has been so consistently both brilliant and pointed, is suddenly denying her own arguments.

Moore, C. (1965) You have to pay for the Public Life. Perspecta 9/10, 58.

The two adjectives are closely related: both of them involve the individual's giving up something, space or money or prominence or concern to the public realm.

In the city, that is to say, urban and monumental places, indeed urbanity and monumentality themselves, can occur only when something is given over by people to the public.

The act of marking is then a public act, and the act of recognition an expectable public act among members of the society which possesses that place. (...) Monumentality, consider this way, is not a product of compositional techniques (such as symmetry about several axes), or flamboyance of form, or even of conspicuous consumption of space, time or money. It is rather, a function of the society's taking possession of or agreeing upon extraordinarily important places on the earth's surface.

Disneyland, it appears, is enormously important and successful just because it recreates all the chances to respond to a public environment. (...) It allows play-acting, both to be watched and to be participated in, in a public sphere.

What came of this was an architecture that owed something to Spain, very little to the people who were introducing the International Style, and a great deal to the movies camera's eye.

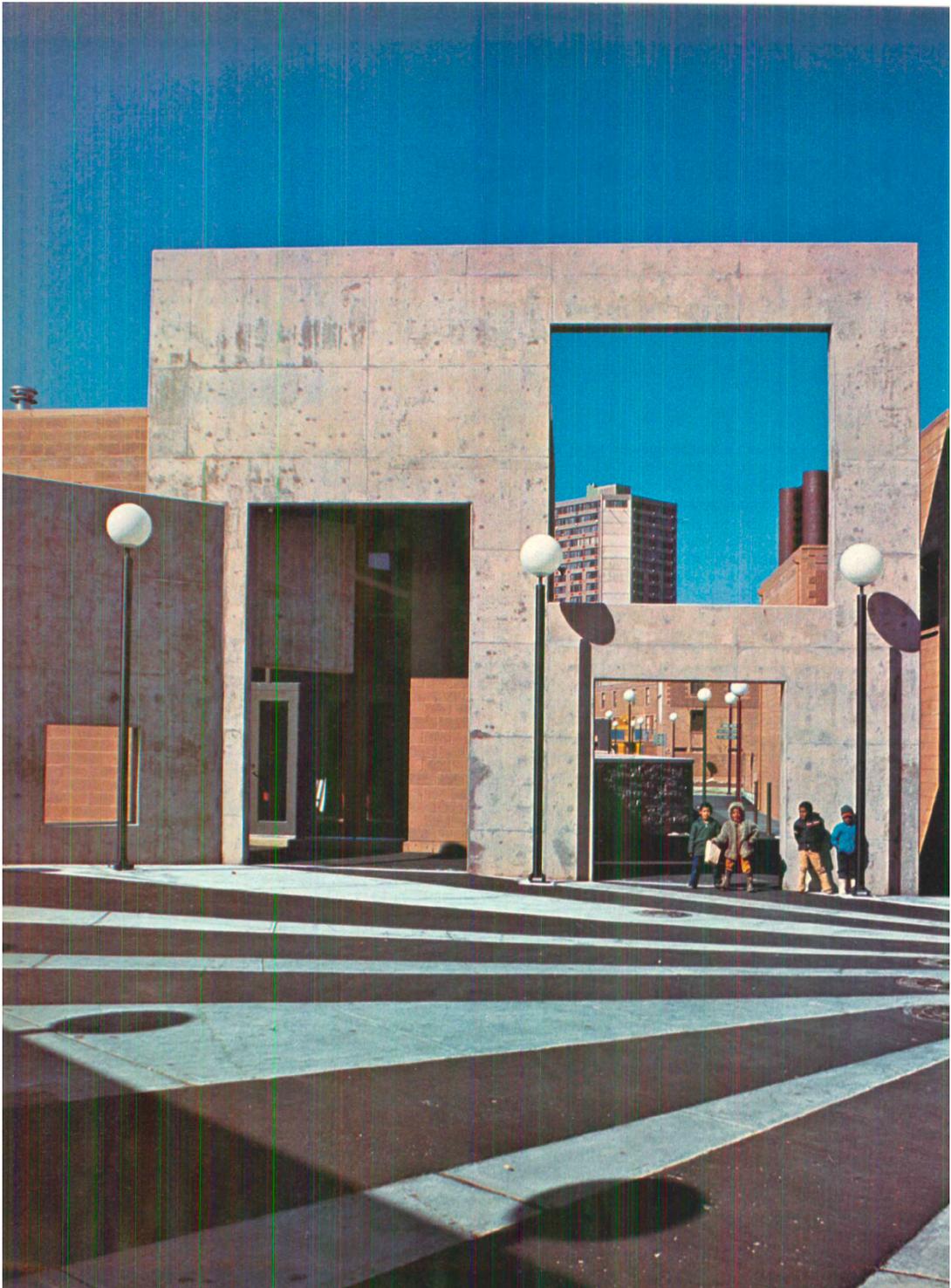
21 Moholy, N- (1966) Architects without Architecture. Progressive Architecture. Abril, 240.

This imprudent exhaustion of the reader's patience by overstatement is even more deplorable in Charles Moore's contribution, "You Have To Pay for the Public Life." He appropriates 29 columns of fine print and 62 illustrations, in addition to a 17-page portfolio, to make the excellent and much-needed suggestion that we avert our gaze from the housing and redevelopment problem to consider "monumental architecture as part of the urban

scene." In the name of THE PEOPLE, modern city developments have been robbed of "... the act of 'marking'... as a function of society's taking possession of or agreeing upon extraordinarily important places on the earth's surface, and of the society's celebrating their pre-eminence."

The split deepens with a selection of executed work by Moore's office. Here are the same grounded attics, hanging like bird cages from the California slopes; they are the unmodified descendants of Harvard's Snake Hill colony of 30 years ago. Even the one urban apartment project that could bridge the gap between Moore's splendid urban theories and his own contribution to the urban landscape remains a diagram, giving no hint of its three-dimensional context.

3 ¿Dónde? Lugar, espacio público y ciudad.



3.3 Ciudad. Church Street South. Charles

Antes de adentrarnos en el análisis del proyecto de vivienda de *Church Street South*, vale la pena poner el foco sobre una contribución previa de Charles Moore, que muestra ese *ojo de la cámara de cine* trasladado a la arquitectura. Esta asociación es más que evidente en un pequeño artículo que el arquitecto publica en *Architectural Forum* en el verano de 1965. La revista dedicó su especial de Julio-Agosto a la *vivienda en la ciudad*. “*Qué la vivienda urbana es el problema arquitectónico más crucial para la calidad física de la ciudad*”¹. Esta afirmación vertebraba la argumentación de este volumen. Se enuncia junto con otros dos puntos de vista clave: la vivienda como producto sujeto a la ley del libre mercado, y, como la herramienta social necesaria para mejorar la vida de los más necesitados. La revista pretendía reconciliar estos tres axiomas a lo largo de más cien páginas con argumentos de dispares colaboradores.

Es importante anotar aquí, que esta interesante síntesis de los problemas, tanto legislativos como arquitectónicos, que plantea la vivienda en la ciudad se debe probablemente a un cambio de financiación. Como ya se comentó en el primer capítulo, hasta 1964 el dueño de la revista había sido Henry Luce, empresario director de la compañía editorial *Time Inc.* Bajo su dirección se encontraban importantes publicaciones como *Time* o *Fortune*. A partir de 1965 en cambio, tras decidir Henry que la revista ya no era de su interés, Peter Blake² conseguirá que *Urban American INC*, una organización sin ánimo de lucro, sea la nueva propietaria del magacín. Esta asociación, formada pocos años antes, pretendía concienciar a la sociedad americana para la mejora del espacio urbano. Un cambio de óptica que se veía también respaldado por la política estadounidense. Tras el asesinato de Kennedy, el mandato del demócrata Lyndon B. Johnson (1963-1969) estuvo caracterizado por una fuerte inversión social, con la vivienda como uno de sus puntos clave, y avances importantes en los derechos de la sociedad afroamericana (Ley de Derecho al Voto de 1965). Henry Luce, miembro y financiador del Partido Republicano, de fuerte carácter conservador, nunca hubiese permitido que en su revista se publicasen ideales como los de Charles Abrams. Este abogado y urbanista se cuestiona en su artículo como “*guiar, organizar o controlar*”³ el mercado privado inmobiliario si fuese necesario.

Es dentro de este contexto político donde encontramos el escrito de Charles Moore. La editorial de la revista había pedido a alguno de sus colaboradores que defendiesen un proyecto contemporáneo, que plantease una alternativa frente a los ya identificados como erróneos bloques de vivienda al estilo de *Pruitt-Igoe*. Moore escoge hablar del complejo residencial *Golden Gateway*, diseñado por el despacho *Wurster Bernard i & Emmons-DeMars & Reay*, en la ciudad de San Francisco. Lo que más sorprende de la reseña de Moore, en comparación con los otros seis proyectos de vivienda que aparecen en la revista, es que no proporciona ni una sola planta ni dibujo técnico para explicarlo.

1 Canty, D.(1965) Housing in the city: Is this the best we can do? en *Architectural Forum* 123, 33.

2 Blake, P.(1993) No place like utopia: Modern architecture and the company we kept. Este libro del propio Peter Blake explica este periodo de transición de la revista entre la corporación de Henry Luce y *Urban American Inc*, así como su cierre en 1974.

3 Abrams, C. (1965) Housing policy: It must offer a way out of despair? en *Architectural Forum* 128, 34.

En cambio, acompaña su descripción de estas viviendas de un extenso reportaje fotográfico que contextualiza los edificios con esa característica sensibilidad perceptiva del entorno. Si repasamos las imágenes parecen un catálogo de localizaciones para una película, o una secuencia cinematográfica. Desde lejos, desde cerca, desde abajo, paseando entre los pórticos, en el salón de la vivienda, desde el balcón de la torre, mirando a las montañas, al puerto. Uno puede imaginarse a los actores en cada uno de estos lugares. Tomaré aquí una palabra prestada, empatía, y que ha sido magníficamente identificada como concepto en la arquitectura de Moore por Raúl Martínez.⁴



Alguna de las fotografías, no todas, que Moore utiliza en su artículo.

Fuente: Moore, C. (1965) "In San Francisco, civic pride goeth before a disappointment". *Architectural Forum* Vo.123, 58-63

4 Martínez, R. M. (2013). Arquitectura y empatía: Charles W. Moore (1925-1993). *ZARCH: Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism*, (2), 146-157.

Su argumentario es mucho más elaborado y descubre la conexión del concepto psicológico de *Einfühlung* desde Theodor Lipps hasta el análisis arquitectónico de Geoffrey Scott. Pero en mi propia simplificación lingüística, empatía, es la capacidad de ponerse en el lugar del otro, para comprender que está sintiendo. Moore es capaz de ponerse en todos los “lugares” de este proyecto, intentado entender que emociones suscita cada uno de estos en aquel que los visita. También comprender las características formales de todo estos “escenarios”. Esta herramienta analítica se convertirá en una herramienta de diseño. Sabiendo esto, vemos ahora cuál es la respuesta de Charles Moore a la vivienda urbana.

Church Street South es un complejo residencial construido con fondos federales. El propio alcalde de New Haven, Richard Lee, encargó el proyecto a Charles Moore en su etapa como decano de Arquitectura en Yale. En 1965, justo antes que Moore, Mies van der Rohe había sido contratado para diseñar este mismo solar. Según la revista *Progressive Architecture*, que publicó el proyecto en 1972, Mies abandonó el encargo al no poder llegar a un acuerdo con el promotor por el bajo coste del presupuesto. Todo edificio de vivienda sufragado por los fondos federales y dedicado a familias con bajos recursos tenía de hecho una partida presupuestaria muy reducida, 18 dólares por metro cuadrado. Este fue el primer encargo de gran escala para el despacho MLTW/Moore-Turnbull. El diseño de Mies y el del equipo de Moore contrastan drásticamente, dos visiones antagónicas de entender la ciudad. La ordenación del alemán responde a los estándares típicamente modernos. Alterna tres torres clásicamente simétricas con varios bloques horizontales sobre pilares, dejando la mayor parte del emplazamiento como espacio libre.



Imagen superior:

Propuesta de Mies para Church Street South

Imagen derecha:

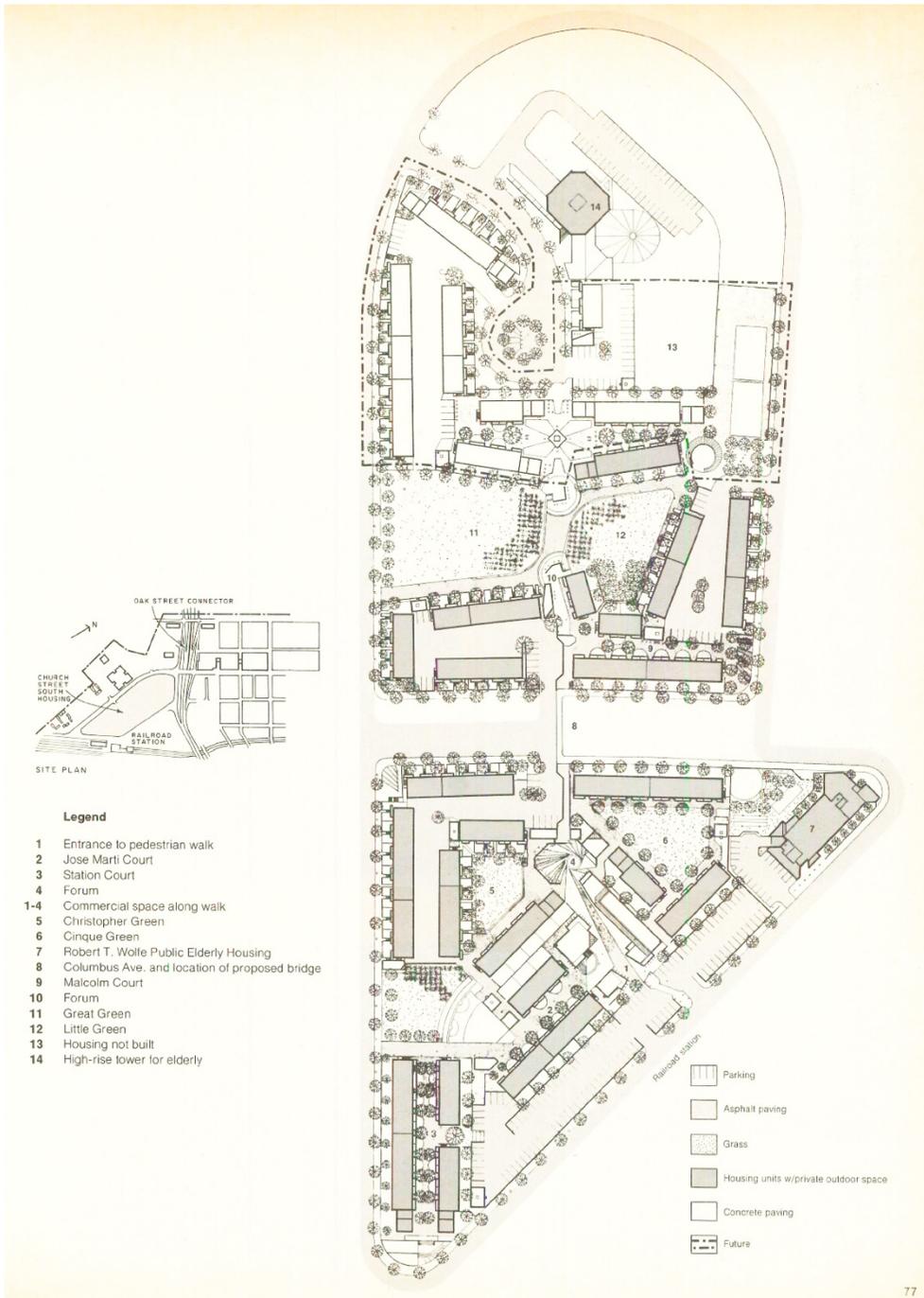
Foto aérea del proyecto de MLTW en construcción



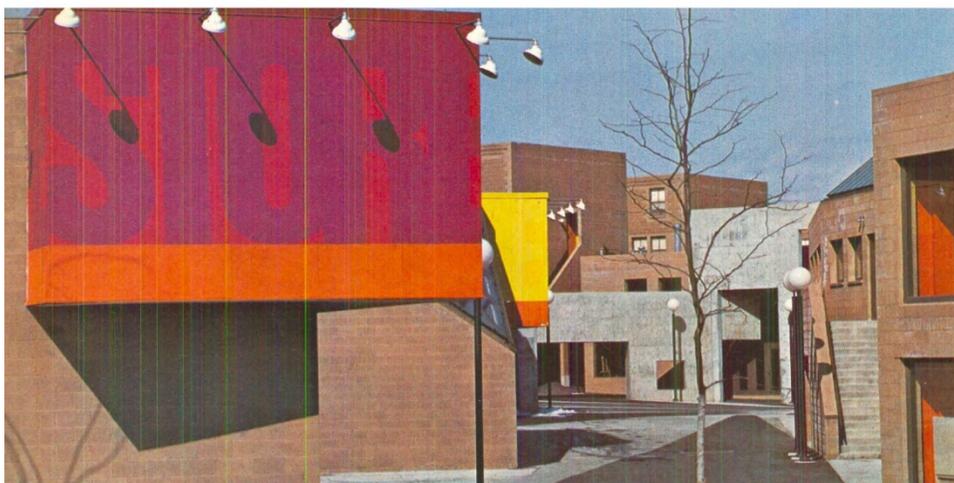
Imagen página 132: Planta del proyecto de MLTV

Fuente: (1972) Low Moderate Baroque. *Progressive Architecture*, Mayo.

En cambio, la propuesta de MLTW se preocupa por aportar una escala conscientemente humana, agrupando las viviendas adosadas en bloques de tres y cuatro alturas, generando espacios acotados y pavimentados entre las edificaciones. Además, el encargo también incluía una torre octogonal de veinte plantas en la zona norte que alojaba a personas mayores de bajos ingresos, miembros del Congreso Comunitario Judío. Y otro bloque de siete plantas en el sur, una residencia pública de ancianos.



Aún estado muy cerca del centro de la ciudad, el emplazamiento estaba desconectado en su mayor parte de la trama urbana, debido a las grandes vías de tráfico que lo rodean. Al sur, se encuentra la estación de tren y la barrera que supone todo el sistema ferroviario que le corresponde. El proceso de diseño no fue fácil, y los arquitectos tuvieron que presentar treinta y dos propuestas de ordenación distintas frente a la agencia de urbanismo de la ciudad, hasta que esta dio el visto bueno. Además, los recortes presupuestarios llegaron justo antes de comenzar la construcción. Los materiales previstos tuvieron que cambiarse en el último momento por bloques de hormigón para abaratar costes. Y las cien unidades de viviendas para familias con mayor poder adquisitivo previstas en la zona norte nunca se edificaron. Aún así, el proyecto se llevó a cabo respetando la idea original del esquema. La columna vertebral de la ordenación es un eje peatonal que comienza visualmente desde la estación de tren. A partir de aquí se van sucediendo lugares de estar, de paso, plazas, grandes letreros de colores; y la previsión de tiendas, un supermercado, una guardería, una lavandería, un pequeño centro de salud y oficinas. Toda esta concatenación de espacios públicos tiene una configuración formal muy estudiada, con una variedad constante en los tamaños y formas de los edificios. Moore intenta crear estos “escenarios” para las actividades, con algunos de los recursos que Sibyl había identificado en la arquitectura helenística: *cambios de altura y proporciones mediante escalinatas, peldaños, mayor o menor altura, obras de artes, fuentes y arbolado.*



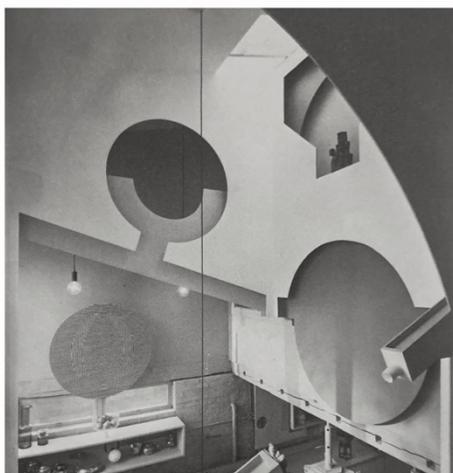
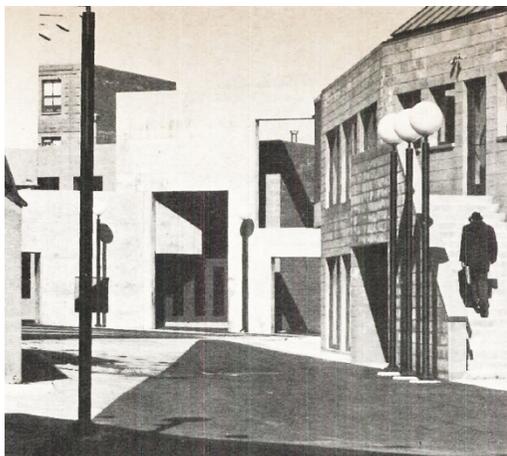


Imagen superior: Desde el foro mirando a la estación. **Imagen inferior:** Desde la estación mirando al foro.

▲ **Página 133 / Página 134** ▼

Izquierda: Foro, a la derecha escaleras que llevan al edificio de oficinas. **Derecha:** Foro y viviendas al fondo.

Fuente: Lyder, R. (1972) Low-moderate Baroque. *Progressive Architecture*. Mayo, 75-83.

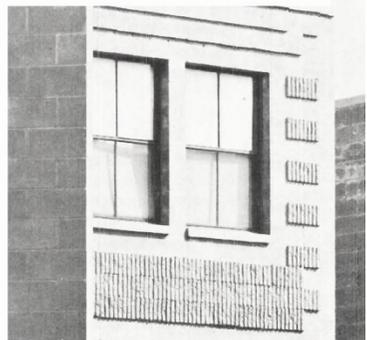
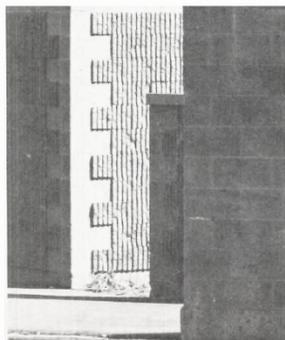
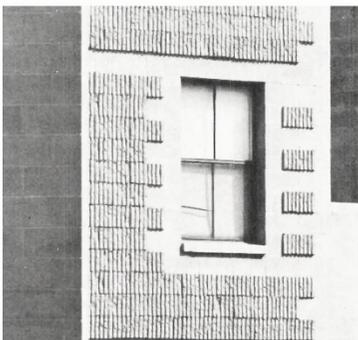
Izquierda: Interior cocina, New Haven Moore's House (1966) **Derecha:** Kresge College, California (1966-74)

Fuente: Littlejohn, D. (1984) *The Life and Work of Charles W. Moore*. Holt, Rinehart and Winston.

De hecho, las dos plazas centrales que se generan reciben el nombre de foros, al estilo de los espacios cívico de la Antigua Roma, aunque poco tiene que ver formalmente. Se refuerza su centralidad a través del dibujo del pavimento, y unos planos abstractos de hormigón visto que enmarcan los alrededores. Este escultórico recurso, que encuadra el paisaje, le permite desarrollar un lenguaje escenográfico, casi parecen cartulinas que se doblan y recortan a su antojo. Estos encajes aparecen recurrentemente en su obra durante los sesenta y setenta. El cúter ha saltado desde la maqueta, al interior de su casa en New Haven (1966), y hasta el exterior del Kresge College en la Universidad de California en Santa Cruz (1966-1974).

En su afán por significar los numerosos lugares que genera a lo largo de la propuesta nombrará todos los vecindarios: Jose Marti Court, Station Court o Christopher Green. Además, cada uno de estos barrios se pintará con un esquema de colores diferente en un intento de distinción. Este barato recurso ya fue una solución utilizada en el interior de la casa de baño del Sea Ranch, cuando Barbara Stauffacher ingenió un económico sistema de señalización a base de grandes letras y colores saturados. El periodista C.Ray Smith fue quien bautizó esta destreza del diseño con el nombre de *Supergraphics*. Aquí, esta técnica marca con grandes carteles los espacios de comercio y decora las entradas de las viviendas.

Mas allá de esto, los elementos decorativos serán escasos y mayormente abstractos, lejos de cualquier lenguaje historicistamente posmoderno. La fachada de las viviendas, se organizará en un sutil juego entre bloques de hormigón lisos y otros con una textura rugosa y acanalada. Invertiendo el esquema típico, los bloques más pesados se extienden por la fachada, y las esquinas y ventanas se remarcan por su ausencia. Por el resto, la distribución de las viviendas será muy sencilla, aunque óptimamente funcional. Las generosas terrazas y el banco semicircular que precede a cada entrada se conforman como agradables lugares desde los que participar en el espacio público.



Fuente: Lyder, R. (1972) Low-moderate Baroque. *Progressive Architecture*. Mayo, 75-83.

Visto hoy en día este proyecto sorprende. Primero, por que siendo un proyecto de vivienda protegida realizado en los años sesenta contrasta con cualquier otro proyecto subvencionado de la época. La mayoría aún seguían reproduciendo los esquemas típicos de los años cuarenta y cincuenta, eminentemente monótonos y con espacios intermedios verdes sin mayor planificación, incrementado la América suburbana. Aquí en cambio Moore, genera un espacio interior pavimentado y protegido del tráfico de las grandes carreteras que rodean el emplazamiento. Viendo las fotografías poco después de la inauguración, llenas de niños aprovechando este espacio, parece haber sido un rotundo acierto. Su apuesta por un lugar prioritariamente peatonal, con multitud de servicios accesibles a pie de calle, recuerda las tendencias actuales en defensa de la *ciudad de 15 minutos* heredadas de Jane Jacobs.

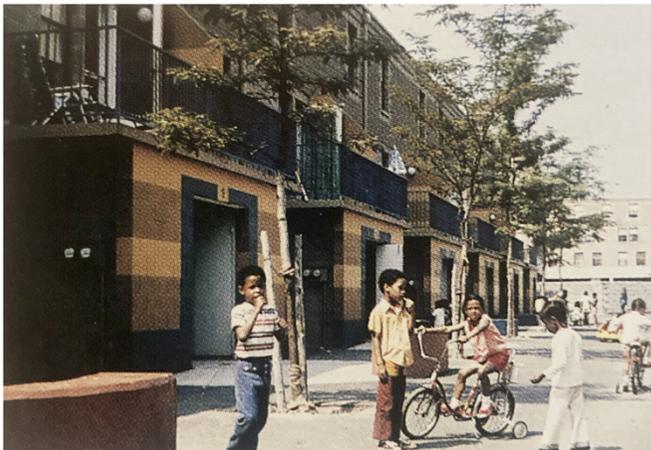
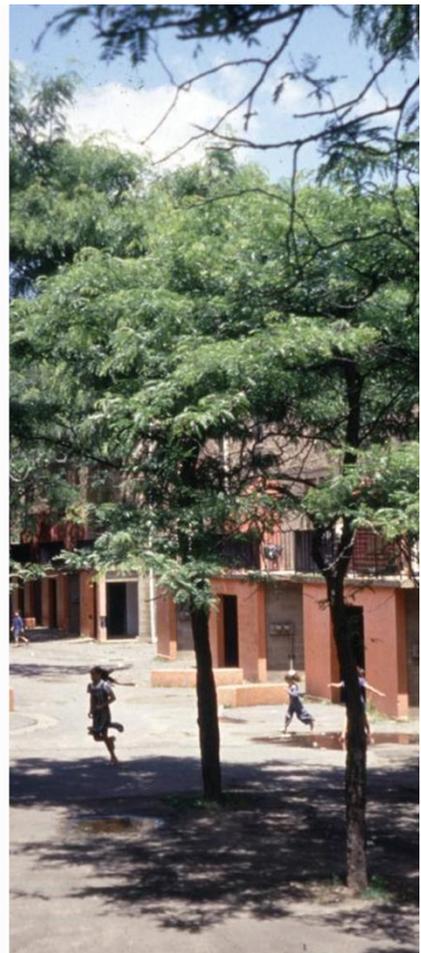
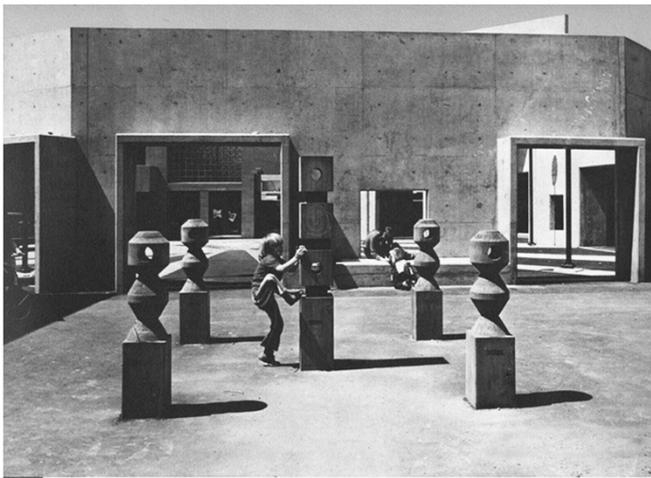


Imagen superior: Niños jugando entre las esculturas del espacio adyacente al foro. (1973) Sin autor.

Fuente: New Haven Redevelopment Agency

Imagen inferior: Niños ocupando el espacio de uno de los patios centrales de viviendas (1970) Norman McGrath.

Fuente: Keim, P. K. (1996) *An Architectural Life. Memoir & Memories of Charles Moore*. Bulfinch Press Book, 142.

Imagen derecha: Niños jugando en otro de los patios de vivienda. Sin autor, sin fecha.

Fuente: Hopkins, J. (2018) *Redevelopment: The History of church Street South*. Exhibition at Yale University.

Segundo, por que ha sido recientemente demolido.⁵ El barrio se configuró finalmente como un gueto, desconectado del resto de la ciudad a causa de las infraestructuras circundantes. La multiplicidad de usuarios y servicios prevista nunca llegó a conseguirse. Las viviendas que aún restaban por construir en la zona norte, junto a la torre, que debían albergar a personas con mayor poder adquisitivo y continuar el eje peatonal, nunca se construyeron. La guardería y muchos de los otros servicios proyectados no llegaron a funcionar. De hecho, el promotor abandonó el proyecto en 1969 sin terminarlo. Además, a partir de ese año Richard Nixon entró en el poder, recortando mucho del presupuesto para vivienda pública y cambiando sus condiciones. Toda esta sucesión de desdichas, los baratos materiales utilizados, y la falta de mantenimiento contribuyeron a su declive. David Littlejohn, visitó el vecindario en 1984 y describe así sus sensaciones:

Lo miré, lo rodeé y (aunque Charles Moore desaconsejó esto) lo caminé. Debo admitir que no entrevisté a ningún residente. De alguna manera, la idea de un profesor blanco, que vive en su propia casa en California, preguntando a los residentes negros de un proyecto subvencionado en New Haven qué piensan de su casa me pareció desagradable, tal vez incluso como si buscara problemas. (...) El barrio está lleno de niños, una gran fuente de color y vitalidad, pero también lo hacen muchos barrios del centro de la ciudad. La animada escena pública al aire libre que Moore imaginó simplemente no se ha materializado.⁶

En sus palabras esta claro el estigma que sufrían los habitantes del barrio, en su mayoría negros y latinos, abandonados a su suerte también por las administraciones. Charles Moore puso muchos esfuerzos por que este proyecto fomentase la vida urbana y comunitaria que había detectado en *You Have to Pay for Public Life*. Su implicación pensando en quién viviría allí, e intentado dotarles de su lugar individual en el mundo fue máxima. Durante el proceso de diseño preguntó a la Agencia Federal de Vivienda cual era el perfil tipo de la gente que residiría en el vecindario. Llegó a la conclusión de que se necesitarían viviendas con hasta cinco habitaciones, aún cuando estas no estaban contempladas dentro del presupuesto. El quinto dormitorio fue finalmente clasificado como “otra habitación habitable”, para así poder ser incluida dentro del margen monetario de los otros cuatro dormitorios. Todos sus esfuerzos parecen ser que fueron en vano, y podemos asumir que acabó terriblemente entristecido con la deriva del proyecto, incluso aconsejando a Littlejohn que no lo visitase.

Sin embargo, este proyecto evidencia la preocupación de Charles Moore por diseñar un espacio residencial urbano basado en su entendimiento del espacio público. Este escenario que fomente la participación de los ciudadanos que lo comparten. Las tiendas con sus escaparates mirando a la calle, los bancos en las entradas de las viviendas, las ventanas de las oficinas a la altura de las casas, el alumbrado, el arbolado o las esculturas demuestran una visión de la arquitectura

⁵ O’Leary, M (2018) New Have begins demolition of Church Street South. New Haven Register. Accedido en <https://www.nhregister.com/news/article/New-Haven-begins-demolition-of-Church-Street-South-13024792.php>

⁶ Littlejohn, D. (1984) *The Life and Work of Charles W. Moore*. Holt, Rinehart and Winston, 245.

plenamente humanista; al margen de categorías estilísticas y experimentos autónomamente formales. La ausencia final de la diversidad proyectada, los recortes económicos, los prejuicios raciales y los problemas sociales difícilmente estaban bajo el control del arquitecto. Este proyecto podría haber marcado un interesante camino hacia la dignificación del diseño de la vivienda pública. Pero su posterior administración por una compañía privada que no se interesó por su mantenimiento ni por su consolidación, terminó por desvirtuarlo. Completando el análisis que Littlejohn dejó a medias, reproduzco aquí las recientes palabras de una antigua residente tras la demolición:

Mi familia y yo residimos allí desde 1977 a 1997. Fue allí donde aprendí a amar, a saltar a la comba y a abrazar otras culturas. El nuestro era un vecindario diverso y aunque había plagas y defectos, lo amamos aún más. Vergüenza para quienes redujeron nuestro vecindario al crimen y “La Selva” con el propósito de destruir nuestra memoria.⁷

Estas palabras de cariño hacia su vecindario no resuelven los problemas que acontecieron, y pueden estar fundadas en la nostalgia de la infancia perdida. Pero desde luego ponen en el punto de mira en las experiencias de quienes vivieron allí. Una constante a lo largo del trabajo de Charles Moore, es la importancia de quien habita esos lugares. Sus casas individuales siempre habían nacido desde los deseos de sus clientes, no desde una aproximación formal o estilística. David Littlejohn recupera unas palabras de Moore publicadas en el semanal *Newsweek*:

He realizado trabajos de vivienda para personas de bajos ingresos patrocinados por el gobierno y es como trabajar en la oscuridad. No sé quiénes serán las personas que vivirán allí.⁸

Para el arquitecto, no conocer a la persona para quién se esta proyectando lo sumerge en las tinieblas. Quizás sea esta la causa del declive de *Church Street South*. La arquitectura de Moore no puede entenderse sin la implicación de las personas en ella. Durante su carrera, siempre estuvo explorando maneras de involucrar a la gente en su arquitectura, ya sea como colaboradores en los numerosos estudios que fundó, o como los habitantes de sus espacios. Cuando recibió la Medalla de Oro de parte del Instituto Americano de Arquitectos, en su discurso de agradecimiento sentenció:

Para que un edificio esté adecuadamente dotado de energía humana, muchas personas, los arquitectos, los constructores, los banqueros y especialmente los habitantes, tienen que invertir sus energías. Esto habla urgentemente de

⁷ Tiffany R Jackson, accedido en <https://newhavenurbanism.wordpress.com/new-haven-architecture/renewing-church-street-south-housing/>

⁸ Moore, C. citado por: Littlejohn, D. (1984) *The Life and Work of Charles W. Moore*. Holt, Rinehart and Winston, 242.

colaboración, para que la mayor cantidad posible de personas se involucren en la construcción y el cuidado de un edificio.⁹

Esta es la razón de ser de la arquitectura de Moore, no ninguna etiqueta estilística o posmoderna. No puede haber una manera de proyectar más conscientemente compartida que la de Charles Moore. Dos proyectos que desarrolló durante los años setenta muestran lo alejado que estaba de cualquier discurso heroico o personalista.

Para empezar, el increíble experimento televisivo que protagonizó con Chad Floyd en el año 1980, para diseñar un espacio público en el río Miami a su paso por Ohio. Su antiguo compañero en *CenterBrook*, ideó un método participativo televisado para definir las necesidades del nuevo espacio. Los seis programas que incluyeron este proceso, recibieron el nombre de *Desing-A-Thons*, a modo de maratón televisivo, donde Moore y otros arquitectos diseñaban en directo a partir de las sugerencias que los telespectadores les hacían por línea telefónica.

Al mismo tiempo, la Iglesia Episcopal de St. Matthes (1979-1983) basó todo su diseño en un proceso participativo que incluía a los parroquianos. La propia congregación de la Parroquia contrató al despacho *Moore, Ruble, Yudlle* con la condición de que al menos dos tercios de los feligreses votaran a favor de la propuesta. Moore y sus compañeros asumieron que la única forma de conseguir tal acuerdo era que los propios usuarios diseñaran la iglesia. La influencia para llegar a este punto se remontaba a la colaboración de Moore con el paisajista Lawrence Halprin con quién trabajó en el Sea Ranch. Anna Lawrence (bailarina y coreógrafa), influenciada por las performances en el espacio público de Merce Cunningham y John Cage, organizó eventos interactivos en la calle en los que la actuación final dependía de la implicación de la audiencia. Lawrence, su marido, aplicó esta metodología escénica a su trabajo diseñando espacios públicos, estimulando la participación de los usuarios a través de talleres y acciones in situ. Llamó a este método *The Take Part Process*. Charles Moore explica como Jim Burns, que había trabajado con Lawrence en estos talleres, fue clave para organizar el proceso participativo de la Iglesia de St. Matthes.¹⁰

La arquitectura de Charles Moore, bebe de múltiples referencias y se diluye entre múltiples colaboradores. Allá donde proyecta, toma el lugar en el que se encuentra como punto de inicio. Y se construye a partir de quienes comparten dicho lugar, tanto en la mesa de dibujo proyectándolo, como en los deseos de quien quiere habitarlo.

9 Discurso de aceptación de Moore de la AIA Gold Medal, sacado de: Keim, P. K.(1996) *An Architectural Life. Memoir & Memories of Charles Moore*. Bulfinch Press Book, 271.

10 Keim, P. K.(1996) *An Architectural Life. Memoir & Memories of Charles Moore*. Bulfinch Press Book, 161.



Fotografías del programa televisivo en el que participó Charles Moore.

Fuente: Dodd, S. Architecture made for TV. Canadian Center for Architecture.



Fotografías de las jornadas participativas durante el diseño de la Iglesia Episcopal de St. Matthes

Fuente: Keim, P. K.(1996) An Architectural Life. Memoir & Memories of Charles Moore. Bulfinch Press Book, 159.





Imagen espacio interior Iglesia Episcopal de St. Matthwes (1979-1983)

¿Posmoderno?

No alcanzo a ver ni una columna clásica, ni una sola referencia histórica directa.
Este edificio, resultado del co-diseño con los parroquianos, ganó un premio de la AIA.

Fuente: Hursley, T. (1983) en

Keim, P. K.(1996) *An Architectural Life. Memoir & Memories of Charles Moore*. Bulfinch Press Book, 164.



Imagen de la Piazza d'Italia desde dentro (1975-1978)

Cuando uno mira desde detrás esta obra de Moore,
la decoración histórica desaparece,
ya solo aparece la acción humana en el escenario.

Fuente: Karchmer, A. (1978) en
Littlejohn, D. (1984) *The Life and Work of Charles W. Moore*. Holt, Rinehart and Winston.

t e x t o s o r i g i n a l e s

6 Littlejohn, D. (1984) *The Life and Work of Charles W. Moore*. Holt, Rinehart and Winston, 245.

I looked at it, drove around it, and (although Charles Moore advised against this) walked through it. I did not, I must admit, interview any residents. Somehow the idea of a white professor, who lives in his own house in California, asking black residents of a rent-subsidized project in New Haven what they think of their home struck me as distasteful, perhaps even as asking for trouble. (...) The neighborhood swarms with children – a great source of color and vitality, but so do many inner-city neighborhoods. The lively public outdoor scene Moore imagined has simply not materialized.

7 Tiffany R Jackson, accedido en <https://newhavenurbanism.wordpress.com/new-haven-architecture/renewing-church-street-south-housing/>

The real tragedy is the dehumanization of generations of families who lived there. My family and I resided there from 1977-1997. It is there where I learned to love, to jump double dutch, and embrace other cultures. Ours was a diverse neighborhood and although there were blights and blemishes, we loved even more. Shame on those who reduced our neighborhood to crime and “The Jungle” for the purposes of destroying our memories.

8 Moore, C. citado por: Littlejohn, D. (1984) *The Life and Work of Charles W. Moore*. Holt, Rinehart and Winston, 242.

I’ve done government-sponsored low-income housing work, and it’s like working in the dark. I don’t know who the people living there will be.

9 Discurso de aceptación de Moore de la AIA Gold Medal, sacado de:

Keim, P. K.(1996) *An Architectural Life. Memoir & Memories of Charles Moore*. Bulfinch Press Book, 271.

Thank you! My talk today is not as an architect’s talk would have been some decades ago- it’s not a manifesto which proposes a new order, or a new style, or a new anything to replace what we have with the opposite – we’ve been treated to too many manifestos in our century. I propose rather an arrangement like, I understand, Goldilocks had. She could note that something was too hot or too large or too hard and that something else was too cold or too small or too soft. Then she could discover a set of things in between that there were just right. The underlying impulse which helps determinate what is just right for architects was pointed out to me years ago by Donlyn Lyndon. He noted that every building is a repository of human energy. Building that had enough human energy and care and love pay us back like the biblical bread cast upon waters. If a building hasn’t been adequately endowed with human care and energy it remains inert and we are unsatisfied.

What follows from that perception is the realization that no one, not even an architect, can do it alone. For a building to be endowed with human energy many people – the architects, the builders, the bankers, and specially the inhabitants – have to invest their energies. This speak for urgent collaboration, so that as many people as possible get involved with making a building and with caring for it. How to encourage that? My most frequent message to students is to relax enough to open themselves up to other people’s visions and dreams as well as be special to their special places: winsome or willy or shy or dazzling or silly.

What also follows is an inversion of the great Mies van der Rohe announcement my generation was brought up to – “I don’t want to be interesting, I want to be good”. Which is not to say that I am not advocating being good, but it is to say that I think it is an important part of the architect’s role to try to be interesting, to enlist all those other people to care about their buildings.

4 Una última conclusión.

Espero que las páginas de este trabajo sirvan para ilustrar alguno de mis intereses sobre los años sesenta en Norteamérica, y ayuden al lector a comprender mejor esta época. Lejos de la atención que todos los focos pusieron en la obra de Robert Venturi, como se ha intentado demostrar, existían otros discursos igualmente críticos con la Arquitectura Moderna. Nuestras tres personas protagonistas manifiestan posturas a favor (Scully), complementarias (Moore) e incluso contrarias (Moholy-Nagy). También que, la enorme influencia que generó el manifiesto de Venturi propició una deformación del análisis histórico de muchos de sus contemporáneos, incluso de su propia obra. La arquitectura de Charles Moore ha sido categóricamente clasificada como posmoderna, simplificando su contribución muchas veces a la Piazza d'Italia en Nueva Orleans. Que precisamente no es un edificio, sino una fuente, una escultura, una plaza. También, se asume la gran importancia del Condominio del Sea Ranch, aunque por su fecha previa a *Contradicción y Complejidad en la Arquitectura* parece quedar fuera del hechizo de Venturi. Incluso en interpretaciones más recientes, como la de George Baird en *The Space of Appearance* (1995), él identifica las que cree son las dos derivas de la teoría de Robert Venturi. El *historicismo literal* de Robert Stern, Thomas Gordon Smith o Quinlan Terry. Y el *posmodernismo consumista* liderado por Charles Moore.¹

Esta etiqueta del posmodernismo como simplemente forma de consumo, se separa muchas veces del compromiso humanista de la arquitectura de Moore. Sus bases no cambiaron desde el diseño de *Sea Ranch*, sino que evolucionaron y aprendieron de los distintos proyectos y personas con las que diseñó a lo largo de su carrera. Seguramente, la experiencia fallida de *Church Street South* fue un episodio clave que contribuyó a su entendimiento de la arquitectura como *repositorio de la energía humana*. Esta definición, que utiliza en su discurso de aceptación de la Medalla de Oro de la AIA (y que debe a Donlyn Lyndon) explica su arquitectura más allá de cualquier discurso formal o estilo histórico. Su arquitectura, consciente del lugar en el que se levanta, ya sea este geográfico, psicológico o social, debe contemplarse como una contribución personal y distinta a la corriente posmoderna.

Además, quien lleve las gafas violetas puestas, seguro se ha dado cuenta de las numerosas mujeres que aparecen a lo largo de las páginas de este trabajo. Ciertamente, una de nuestras protagonistas es una mujer. Alguien malintencionado podría deducir que Sibyl Moholy-Nagy está incluida en este relato por el simple hecho de serlo. Pero esta deducción es totalmente errónea, y va en contra de todos los valores del feminismo, que no son sino aquellos del sentido común, la igualdad y la justicia.

Lo que nos han enseñado las feministas es que el borrado y silenciado sistemático de sus voces por las personas que sustentan las posiciones de poder y los discursos hegemónicos ha hecho enormemente complicado que pudiéramos escucharlas y aprender de sus experiencias. También nos han enseñado las virtudes de estar al margen. No siempre por no estar dentro de la norma surgirá una reflexión interesante, pero en la mayoría de ocasiones aportará un punto de vista

1 Baird, G. (1995) *The Space of Appearance*. MIT Press, 288.

distinto al que lleva gobernando nuestra sociedad desde siglos atrás. Y son evidentes las crisis derivadas de este gobierno en nuestro mundo actual. Este trabajo intenta escuchar. Escuchar aquello que posiblemente no ha sido escuchado, quizás oído, pero no comprendido. Del mismo modo que Sibyl se paró atentamente a escuchar por primera vez la arquitectura anónima americana. O como Vincent Scully intentó por primera vez escuchar aquello que el paisaje contaba de los templos griegos. O incluso cuando Charles Moore, sin prejuicio alguno, escuchó el espacio público que generaba el parque temático de Disneyland. Parafraseando a Ursula K. Le Guin, contar es escuchar. Solo escuchar con atención sirve para saber si lo que alguien dice es de interés. Comprender y descubrir esta aportación interesante es una de nuestras herramientas fundamentales para inspirarnos hacia un futuro mejor.

Creo, que una de las personas que mejor ha sabido escuchar en el mundo académico de la arquitectura es Colin Rowe. Ha sido un personaje que ha ido apareciendo recurrentemente en esta investigación, respaldando en numerosas ocasiones las deducciones de Sibyl Moholy-Nagy. El mejor ejemplo de lo interesante que puede ser entender bien la aportación de Sibyl, y a la vez comprender la invisibilización que sufren las mujeres, lo encontramos en la reciente edición de Daniel Naegele de la correspondencia de Colin Rowe. En una carta fechada en Febrero de 1977 dirigida a L. N. Haywood, el diseñador gráfico de la editora Warehouse Publishing (a la que la publicación de *Collage City* estaba comprometida en un inicio) Rowe habla de las referencias que están utilizando para su próximo libro. Cita expresamente dos obras: *Mechanization* de Sigfried Giedion (1948) y *Matrix of a Man* de Sibyl Moholy (1968). Cualquiera que tenga delante *Collage City* (1978) y ojee sus páginas a la vez que ojea las de *Matrix of a Man*, verá múltiples similitudes. Es cierto que Sibyl no aparece mencionada en ninguna de las citas o referencias del libro, pero como ya vimos *Matrix of a Man* carece casi de toda justificación académica. Incluirla en un libro que aspiraba a tanto rigor universitario parece demasiado arriesgado. La triste sorpresa la encontramos en el índice del libro donde esta carta está publicada. Esta referencia a Sibyl aparece englobada dentro de *Moholy-Nagy, László* 105-106, 198.² Rowe escribe en su carta literalmente “Sibyl Moholy”, y este error que luego la clasifica dentro de la figura de su marido, se debe a alguien que oye, pero no escucha.

2 Naegele, D. J. (2016). *The Letters of Colin Rowe: Five Decades of Correspondence*. Artifice books on architecture. 557.

Bibliografía

Libros (en orden alfabético)

- Arendt, H.** (2016). *La Condición humana*; [traducción de Ramón Gil Novales]. Paidós.
- Arendt, H.** (2017). *Verdad y Mentira en la política. Recopilación de ensayos*. Página Indómita S.L.U
- Baird, G.** (1995) *The Space of Appearance*. MIT Press.
- Blake, P.** (1998). *No place like utopia: Modern architecture and the company we kept*. Alfred A.Knopf.
- Berman, M.** (1988) *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Siglo XX Editores.
- Colomina, B.** (2010). *Clip, Stamp, Fold: the radical architecture of Little Magazines, 196X to 197X*. Actar Publishers.
- Flint, A.** (2009) *Wrestling with Moses. How Jane Jacobs took on New York's master builder and transformed the American city*. Random House.
- Laurance, P.I.** (2016) *Becoming Jane Jacobs*. University of Pennsylvania Press
- Littlejohn, D.** (1984) *The Life and Work of Charles W. Moore*. Holt, Rinehart and Winston.
- Hagg Bletter, R. & Ockman, J.** (2014). *The Modern Architecture Simposia, 1962-66. A Critical Edition*. Yale University Press.
- Haraway, D.** (1995) *Ciencia, cyborg y mujeres*. Trad: Manuel Talens. Ediciones Cátedra S.A
- Heynen, H.** (1999). *Architecture and Modernity: a critique*. MIT Press
- Heynen, H.** (2019) *Sibyl Moholy-Nagy: Architecture, Modernism and Its Discontents*. Bloomsbury Visual Arts.
- Keim, P. K.** (1996) *An Architectural Life. Memoir & Memories of Charles Moore*. Bulfinch Press Book.
- Moholy-Nagy, S.** (1957) *Native Genius in Anonymous Architecture*. Horizon Press.
- Moholy-Nagy, S.** (1968) *Matrix of Man. An illustrated History of Urban environment*. Frederik A. Praeger Publishers
- Moholy-Nagy, S.** (1970) *Urbanismo y Sociedad. Historia Ilustrada de la Evolución de la Ciudad*. Blume Editorial.
- Moore, C. & Pyle, N.** (1974) *The Yale Mathematics Building Competition*. Yale University Press.
- Moore, C. W., Allen, G., & Lyndon, D** (1976) *La casa: forma y diseño*. Gustavo Gili S.A.

Moore, C. W. (2001) *You have to pay for the public life / selected essays of Charles W. Moore*; edited by Kevin Keim. MIT Press.

Placeck, A. (1970) *Four Great Maker of Modern Architecture*. Da Capo Press.

Stern, R. A. (1986). *Pride of place: Building the American dream*. Houghton Mifflin.

Scully, V. (1961) *The Earth, The Temple and The Gods: Greek Sacred Architecture*. Yale University Press.

Scully, V. (1969). *American Architecture and Urbanism*. Frederik A. Praeger Publishers.

Scully, V., & Levine, N. (2003). *Modern architecture and other essays*. Princeton University Press.

Capítulo de libro

Moholy-Nagy, S. (1961) Has “Less is more” become “Less is Nothing”? *Four Great Makers of Modern Architecture*. De Capo Press, 118-122.

Ockman, J. (2014) “Looking Back at the 1960s Looking Back: History and Historiography at the Modern Architecture Simposia”. *The Modern Architecture Simposia, 1962-66. A Critical Edition*. Yale University Press.

Ockman, J. (2019) “Robert Venturi and the Idea of complexity in Architecture circa 1966”. *Complexity and Contradiction at Fifty: On Robert Venturi's" Gentle Manifesto*, 78-95.

Petit, E. (2019) “Rowe, Scully, Venturi: Two Forms of Corbusianism”. *Complexity and Contradiction at Fifty: On Robert Venturi's" Gentle Manifesto*, 158-168.

Rowe, C. (1999) “Matrix of a Man” *As I Was Saying-Recollections and Miscellaneous Essays (Vol. 2)*. Mit Press, 43-46.

Scully, V. (1966) “Introduction.” *Complexity and Contradiction in Architecture*. The Museum of Modern Art.

Artículo Revista

Arendt, H. (1964) “Eicham in Jerusalem I”. *The New Yorker*. 8 Febrero.

Abrams, C. (1965) “Housing policy: It must offer a way out of despair?” *Architectural Forum* 128, 34-39.

Berkeley, E.P. (1967) “Yale: A building as a teacher.” *Architectural Forum*. Julio-Agosto, 47-52.

- Blessing, H.** (1956). "Mies' Enormous Room." *Architectural Forum*. Agosto, 107.
- Canty, D.** (1965) "Housing in the city: Is this the best we can do?" *Architectural Forum* 123, 31-32.
- Freedman, L.** (1953). "Art Gallery and Design Center." *Progressive Architecture*. Mayo, 93.
- Giedion, S.** (1944) The Need for a New monumentality. *Architectural Review*. Septiembre, 117-128.
- Hill, J.** (1963) "Grisworld's building years at Yale." *Architectural Forum*. Junio, 87-93.
- Huxtable, A.** (1963) "Farewell to Penn Station". *New York Times*, 8 Octubre.
- JSAH.** (1965) "Sunday Session." *Journal of Society of Architectural Historian*. March Volume.
- Lee Rider, S.** (1972) "Low Moderate Baroque". *Progressive Architecture*. Abril, 74-84.
- Lowry, L.** (1963) "Le Corbusier completes his first U.S. building." *Architectural Forum*. Marzo, 81.
- Mailer, N.** (1963) "The Big Bite". *Esquire Magazine*, nº 33, 20-22.
- Martínez, R. M.** (2013) "Arquitectura y empatía: Charles W. Moore (1925-1993)". *ZARCH: Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism*, (2), 146-157.
- McQuade, W.** (1963) "The Building Years of a Yale Man." *Architectural Forum*. Junio, 88.
- Moholy-Nagy, S.** (1955) "Environment and Anonymous Architecture." *Perspecta*. Vol.3, 2-7.
- Moholy-Nagy, S.** (1959) "Brasilia: Majestic concept or Autocratic Monument?". *Progressive Architecture*. Octubre, 85-89
- Moholy-Nagy, S.** (1961) "The Future of the Past." *Perspecta* Vol. 7,65- 76.
- Moholy-Nagy, S.** (1964) "The Measure." *Architectural Forum*. Febrero, 77-81.
- Moholy-Nagy, S.** (1965) "The diaspora". *JSAH*. March Volumen, 25.
- Moholy-Nagy, S.** (1966) "Book Review Perspecta 9/10: Architects without Architecture." *Progressive Architecture*. Abril, 254.
- Moore, C.** (1962) "Toward Making Places." *Landscape*. Otoño, 31-41.
- Moore, C.** (1963) "Review of the Earth, The Temple and The Gods." *Landscape*. Otoño, 35-38.
- Moore, C.** (1965) "You have to pay for the Public Life." *Perspecta* Vol. 9/10, 57-87.
- Moore, C.** (1970) "Mathematics at Yale: Readers Respond." *Architectural Forum*. Octubre, 64-66.
- Moore, C.** (1976) "Conclusion." *Oppositions* nº6, 20-21.
- Robinson, C.** (1964) "Art and Architecture Building." *The Architectural Review*. Mayo, 328
- Rowe, C.** (1976) "Robert Venturi and the Yale Mathematics Building Competition." *Oppositions* nº6, 11-19.

Scully, V. (1963) "Mailer vs. Scully". *Architectural Forum*, Vol 120, 96-98.

Scully, V. (1964) "Art and Architecture Building" *The Architectural Review*. Mayo, 324-332.

Scully, V. (1965) "Doldrums in the Suburbs." *JSAH*. March Volume, 38.

Scully, V. (1976). The Yale Mathematics Building: Some Remarks on Siting. *Oppositions* n6, 22-23.

Smithson, A.& P. (1957). Cluster City. *The Architectural Review*. Noviembre, 333-336.

Archivos

Architectural Forum - <https://usmodernist.org/>

Yale Daily News Historical Archives - <https://ydnhistorical.library.yale.edu/>

Más agradecimientos

Y ahora, tengo que agradecer al final, a todo aquellos que han estado soportándome sin rechistar, mientras pasaba largas horas frente al ordenador. Ya fuese en mi piso compartido, en mi casa de Cantabria, o durante las vacaciones. Y en especial a Conchi, que miró con ojo atento parte de este texto para embellecerlo.