

# ARQUITECTURA

REVISTA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID

# ARQUITECTURA

REVISTA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID

Núm. 282. Enero-Febrero 1990  
Año LXXII IV Epoca

## Edición, Dirección y Redacción

Sara de la Mata  
Fuensanta Nieto  
Enrique Sobejano

## Producción y Diseño

Luis Miguel Gibert  
Borja Ramilo

## Documentación

Dolores Palacios

## Secretaría

- Redacción  
Lourdes Arrillaga
- Administración  
Nuria García  
Angel Soto

## Corresponsales

Barcelona: Octavio Mestre  
Palma de Mallorca: Martín Lucena  
Pamplona: Miguel Angel Alonso  
Sevilla: Antonio Tejedor  
Berlín: Bernd Albers  
Milán: Carmen Murúa  
Nueva York: Warren James  
París: Charles Poisay  
Roma: Antonello Mónaco

## Publicidad

Olga Ortega & Asociados, S. A.  
Joaquín M.<sup>a</sup> López, 23 - 4.º D 28015 MADRID  
Tel.: 243 61 48 - 243 57 88 Fax: 544 75 70

Delegación Cataluña  
Muntaner, 233 - 2.º-2.ª 08021 BARCELONA  
Tel.: 414 22 56 Fax: 414 38 05

Delegación Levante  
Amparo Navarro  
Avda. del Cid, 31 - 5.º 10 46018 VALENCIA  
Tel.: 325 80 71

## Distribución

Barquillo, 12 28004 MADRID  
Tel.: 521 82 00 - 532 54 99

## Talleres gráficos y fotocomposición

artes gráficas palermo, s.l.  
c<sup>o</sup> de hormigueras, 175 naves 11-7  
28031madrid  
Tel.: 777 67 12\*

Depósito Legal: M-617-1958

## Fotomecánica

Zescan, S. A.  
Nicolás Morales, 38-40 28019 MADRID

Precio IVA incluido: 1.600 ptas.  
Suscripción anual (6 números): 9.600 ptas.  
Extranjero: 120 \$ USA.

Ejemplares atrasados:  
50 ptas. más del precio de portada más IVA.

El Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria es copatrocinador de la edición de la revista, en cuanto mantiene suscripciones para todos los colegiados residentes. Los criterios expuestos en los artículos son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión del equipo director de la revista. La dirección de la revista se reserva el derecho de la publicación de los originales enviados. Se autoriza la reproducción total o parcial de los textos y originales gráficos siempre que se cite la procedencia. Las reclamaciones caducan a los cuatro meses.

Portada: Sede Social de Enresa, 1989.  
Jerónimo Junquera, Estanislao Pérez-Pita.  
Foto: J. Azurmendi.



## UN PROYECTO INACABADO

*La modernidad, un proyecto inacabado*, el concepto sugerido por Berthold Lubetkin con motivo de la entrega de la Royal Gold Medal de 1982, dio lugar entonces a una posterior publicación con aquel título en la que diversos autores planteaban una reflexión en defensa del carácter abierto, no lineal, vivo, del proyecto moderno. En efecto, con frecuencia la arquitectura *moderna* ha sido calificada como cuerpo cerrado, etiquetada en unos límites precisos, y definida por unos parámetros adscritos a unos dogmas dentro de los que adquiriría su condición. Sin embargo, cada vez menos pensamos hoy que las enormes posibilidades que se encerraban en el discurso moderno acabaran en las indiscutibles propuestas de los grandes maestros, o quedarán agotadas cuando en esta última década la arquitectura heredera del Movimiento Moderno sufrió sus más duras críticas.

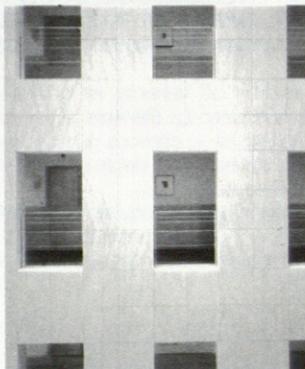
Volver la vista hacia la obra de ciertos arquitectos que no habiendo ocupado los lugares estelares en las distintas historias de la arquitectura, mantuvieron posiciones personales dentro del marco del Movimiento Moderno y produjeron una arquitectura no limitada a los estrictos dogmas, supone sin duda la posibilidad de apreciar la multiplicidad de aproximaciones que la arquitectura moderna

es capaz de englobar.

Las figuras de Berthold Lubetkin y Luigi Moretti, pese a constituir casos sin duda distintos, con diferentes orígenes y caminos a veces opuestos, se encuadran sin embargo en una generación común como autores de una arquitectura que responde a las permanencias de las fuentes modernas. Si Lubetkin fue un firme defensor de la razón como concepto generador de una arquitectura motivada por su acción política y compromiso social. Moretti, en su irregular y cambiante carrera basó en la búsqueda formal y espacial el desarrollo de su obra.

Revisitar hoy la Piscina de Pingüinos o las viviendas de la Cooperativa ASTREA, por ejemplo, permite reflexionar sobre conceptos que bien podrían incorporarse al debate disciplinar contemporáneo.

La línea editorial de esta revista, en su atención a la arquitectura de un pasado reciente, pretende recuperar en toda su dimensión el discurso teórico y práctico de una modernidad —aún *inacabada*— con el convencimiento de que el debate arquitectónico actual se enriquece al revivir inquietudes y certezas que lo motivaron en décadas anteriores y que todavía hoy, aunque en condiciones distintas, se vuelven a reproducir.



- 5
- 6 **Noticias.**
- 8 **Libros.**
- 12 **Concursos.**
- 20 **De nuevo en la cocina.**  
M. Angel Alonso
- 28 **De forma; De espacio. La idea de superficie en la obra de Luigi Moretti.**  
Pedro Feduchi
- 43 **Luigi Moretti, arquitecto.**  
**Edificio para la Cooperativa Astrea. Roma.**  
**Edificio Girasol. Roma.**  
**Complejo del Corso Italia. Milán.**
- 64 **La Espiral y la Cariátide: Berthold Lubetkin.**  
J. M. Otxotorena
- 79 **Berthold Lubetkin, arquitecto.**
- 80 **Viviendas adosadas. Londres.**
- 82 **Inmueble Highpoint One. Londres.**
- 86 **Inmueble Highpoint Two. Londres.**
- 88 **Gorilla House. Regent's Park. Londres.**
- 90 **Piscina para pingüinos. Regent's Park. Londres.**
- 94 **Elephant House. Zoo de Whipsnade. Londres.**
- 98 **Dudley Zoo. Worcestershire.**
- 104 **Sede Social de ENRESA. Madrid.**  
Estanislao Pérez Pita y Jerónimo Junquera.
- 114 **Edificio de Viviendas en Tres Cantos, Madrid.**  
Enrique Alvarez-Sala, Carlos Rubio, César Ruiz Larrea
- 122 **Biblioteca y Departamentos. Universidad Politécnica Barcelona.**  
José Llinás

## EUROPAN, II EDICION

Después del éxito obtenido en su primera edición, EUROPAN convoca una segunda con el tema: *Vivir en la Ciudad-Recuperación de Zonas Urbanas*.

El concurso tiene dos fases; la primera de ellas consiste en desarrollar una idea basada en zonas urbanas seleccionadas por la nación participante. Esta fase está abierta a jóvenes arquitectos y será fallada por un jurado compuesto por miembros de la propia nación. La segunda fase contempla el problema de la ejecución de estos proyectos.

El tema EUROPAN prolonga la reflexión sobre la evolución de los modos de vida y los espacios habituales hacia un contexto más amplio, que comprende las implicaciones urbanas.

El objetivo es provocar esta reflexión acerca de las posibilidades de reestructuración urbana partiendo de unas nuevas estrategias en las que el hábitat juega un papel fundamental; recuperar los barrios céntricos de acuerdo con las necesidades de las nuevas formas de vida.

Cada nación eligió la pasada primavera entre cinco y diez zonas urbanas donde actuar, entre las que los concursantes pudieron decidir donde desarrollar su proyecto.

La apertura oficial del concurso será en septiembre de 1990; la entrega de proyectos, en febrero de 1991; el jurado decidirá en mayo y los ganadores de la competición, se anunciarán oficialmente en junio de 1991. Posteriormente, en diciembre, se celebrará una exposición con los trabajos premiados.

## V SEMINARIO DE ARQUITECTURA Y PERIODISMO

El pasado mes de Mayo tuvieron lugar las jornadas de encuentro con los medios de comunicación que, anualmente, celebra el Colegio de Arquitectos de Madrid en la localidad de El Pualar.

La cita de este año convocó a un numeroso grupo de representantes de los medios de comunicación, reflejo del afianzamiento de la iniciativa emprendida por el Colegio y el interés con que ha sido acogida entre los profesionales de la información.

En esta ocasión, los encuentros han contado con la presencia de un escogido plantel de representantes de la profesión, así como de otros colectivos implicados: Luis del Rey, Decano del C.O.A.M.; Javier Cavajal, J. I. Abalos, Juan Herberos, Pedro Moleón, Pedro Galligo, Carlos Rubio, Jesús Fortea y César Ballester. El Seminario fue coordinado por José Flores López.

La junta del gobierno del C.O.A.M. estuvo presente.

Los debates y sus contertulios encauzaron su interés hacia el desarrollo de la ciudad y la evolución de los modos de vida y la mutua repercusión entre éstos y las nuevas incorporaciones, tanto conceptuales como modernas capacitaciones tecnológicas en el campo de la Arquitectura. Desembocando en un debate sobre la validez del urbanismo del movimiento moderno y la capacidad de las respuestas alternativas y de las piezas arquitectónicas y su carácter de hito.

En la última jornada se desencadenó un disputado coloquio para dirimir quien debe ejercitar la crítica de arquitectura en los medios de comunicación no especializados, y, por tanto, responsabilizarse de la divulgación al gran público, finalidad última de estos seminarios.

## CONCURSO INTERNACIONAL DE PLANEAMIENTO DEL AMBITO DE PIAZZALE ROMA EN VENEZIA. UNA PORTA PER VENEZIA

El Ayuntamiento de Venecia, en colaboración con el Ente Autónomo *La Biennale di Venezia* — Sección Arquitectura—, convoca un concurso internacional de planeamiento del ámbito de Piazzale Roma en Venecia.

La participación en el concurso está abierta a los arquitectos e ingenieros inscritos en las Corporaciones Profesionales correspondientes de cada estado.



El Jurado que estará compuesto por el Director de la Sección de Arquitectura de la *Biennale di Venezia*, con funciones de presidente; el Asesor a la Urbanización del Ayuntamiento de Venecia; un representante de los colegios de arquitectos e ingenieros italianos; un representante de la UIA; los arquitectos James Stirling, Rafael Moneo, I. M. Pei; el profesor Kurt Forster y dos componentes más, uno de ellos designado por la Biennale y otro por la Junta del Ayuntamiento de Venecia, fallará el concurso antes del 8 de diciembre de 1990.

El vencedor recibirá un premio de 15 millones de liras; y los nueve proyectos, que serán destacados con una mención especial, percibirán cinco millones.

El plazo de inscripción al concurso finaliza el día 15 de septiembre de 1990. Para mayor información, dirigirse a Concorso di progettazione *Una Porta per Venezia*. Secretaría del Concurso. Sector Arquitectura del Ente Autónomo. La Biennale de Venezia. Ca' Giustinian-San Marco 30124 Venecia.

## PREMIOS FAD DE ARQUITECTURA E INTERIORISMO

El pasado mes de Junio, el jurado, compuesto por los arquitectos Pep Alemany, J. A. Martínez Lapeña, Fco. J. Sáenz de Oiza, los diseñadores Fernando Salas y Damián Sánchez y el filósofo Xavier Rubert de Ventós, falló los galardones de Arquitectura e Interiorismo del FAD.

Entre los 29 proyectos seleccionados como finalistas, predominaron los temas que trataban los espacios públicos y las obras concebidas en el

contexto de renovación arquitectónica de Barcelona de cara al 92.

El premio de Arquitectura fue para la sede del Banco de España en Gerona de los arquitectos Lluís Cotet e Ignacio Paricio; el de Interiorismo para el bar barcelonés Zsa-Zsa de Daniel Freixes y Vicent Miranda.

En el apartado de rehabilitación, el jurado premió, *ex-aequo* la reforma del Palau de la Música de Barcelona, de los arquitectos Oscar Tusquets y Carlos Díaz y la rehabilitación del Estadio Olímpico de Federico Correa, Alfonso Milá, Joan Margarit, Carlex Buixadé, Vittorio Gregotti y Pedro Ibáñez.

En el apartado de parques, plazas, jardines e intervenciones urbanas configuradoras de paisaje, el proyecto ganador fue la urbanización de la avenida de Río de Janeiro de Barcelona, de Carles Teixidor y Paloma Bardají. En cuanto a rehabilitaciones interiores, el jurado premió, por unanimidad, la remodelación interior del Centro Cultural de la Caixa de Pensions en Barcelona, de Jaume Bach y Gabriel Mora.

## Premios Delta Fad 1990

Por otro lado, se ha convocado la XXII edición de los premios DELTA FAD 1990, a los que podrán acceder todos los diseñadores o empresas con productos que no hayan sido presentados en anteriores convocatorias. Estos productos deberán presentarse físicamente, tal y como se comercializan. El período de presentación será del 10 al 25 de septiembre.

El jurado, compuesto por los arquitectos Achille Castiglioni, Norberto Chaves y Beth Galí y por los diseñadores Josep M. Mtz. Serra, Santiago y Santiago Miranda fallará el concurso en cada una de sus secciones, el día 8 de Noviembre en un acto que tendrá lugar en el Salón Tinell de Barcelona.

Se concederán un Delta de oro y tantos deltas de plata como el jurado considere oportuno para cada uno de los sectores representados.

## APERTURA DEL CENTRO SUPERIOR DE ARQUITECTURA. FUNDACION ANTONIO CAMUÑAS

Con motivo de la puesta en marcha del Centro Superior de Arquitectura (C.S.A.), dirigida a arquitectos españoles no mayores de cuarenta años, y, con objeto de poder ofrecer una panorámica de la obra de las jóvenes generaciones de la arquitectura española, la Fundación Antonio Camuñas ha convocado la I Muestra de Jóvenes Arquitectos Españoles que recoge una colección de documentos, fundamentalmente gráficos, que corresponden a trabajos llevados a cabo por los equipos de arquitectos que resultaron seleccionados entre los setenta y cinco que concurren a la convocatoria.

El jurado compuesto por Antonio Fernández Alba, José M.<sup>a</sup> García de Paredes, José Luis Iñiguez de Onzoño, Fernando Ripollés Díaz y Ramón Vázquez Molezún, seleccionó los trabajos presentados por José Ignacio Abalos y Juan Herreros; Gabriel Allende; Enric Batlle y Juan Roig; Javier Cenicacelaya e Iñigo Saloña, Primitivo González, Enrique de Teresa y Juan J. de Echeverría; Andrés Lozano, Fco. Javier Mangado; Ignacio de la

Peña; Javier Salazar y Vetges Tu i Mediterrania, S.L.

Hay que destacar en esta muestra la diversidad en la temática de las obras, —ordenación del antiguo cauce de un río, rehabilitación de un centro histórico, sede de un parlamento autonómico, etc.— así como la diferente ubicación geográfica de los trabajos presentados por los concurrentes, que, podría decirse, están repartidos por las distintas Comunidades Autónomas.

El CSA, pretende ser un lugar de encuentro, donde los recién postgraduados puedan profundizar sus conocimientos, y tratará de dedicar una especial atención a la aplicación de las Nuevas Tecnologías en la Arquitectura. El programa académico 1990-1991, de Septiembre a Junio, incluye cuatro cursos master en ingeniería de sistemas para la edificación, en intervención y restauración arquitectónicas, en proyectos arquitectónicos y en diseño urbano.

El Consejo Rector de este centro lo componen J. A. Camuñas, Fco. Coello, José Calavera, Julio Cano Lasso, Javier Carvajal, Fdo. Chueca Goitia, Antonio Fernández Alba, Rafael de la Hoz, Juan Navarro, Salvador Pérez Arroyo, Alejandro de la Sota y Ramón Vázquez Molezún.

## I JORNADAS DE CONSERVACION Y RESTAURACION DE BIENES CULTURALES EN ANDALUCIA

La Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, a través de la Dirección Gral. de Bienes Culturales y la Demarcación en Sevilla del C.O.A.A.O., organizaron las jornadas a las que nos referimos, celebradas del 5 al 20 de Junio en la sede del Colegio de Sevilla.

El acto inaugural contó con la presencia del Director Gral. de Bienes Culturales, D. José Guirao y del Presidente de la Demarcación de Sevilla del C.O.A.A.O., D. Gabriel Campuzano.

Las jornadas tomaron como referencia el ámbito de la Comunidad Andaluza y el período de competencias autonomías (1985-90) e incluyeron ponencias, tanto de carácter práctico como teórico.

A lo largo de diez sesiones se estudiaron, entre otros las restauraciones en la Alcazaba de Almería, la Mezquita-Catedral de Córdoba, San Isidro del Campo (Santiponce, Sevilla), el Teatro Romano de Itálica, el Monasterio de Santa Paula. Sevilla, la Curia Eclesiástica y Palacio Arzobispal de Granada. En estas ponencias participaron los arquitectos Ramón Torres, Pablo Diáñez, Gabriel Ruiz Cabrero, Gabriel Rebollo Puig, Antonio G. Córdón, Víctor P. Escobano, Alfonso Jiménez, Fco. J. Montero, I. Solá-Morales, F. Guerra-Librero y Pedro Salmerón.

Posteriormente tuvo lugar una mesa redonda moderada por Eduardo Mosquera, coordinador de las Jornadas en la que se trató el tema *¿Conservar o restaurar?*

Las jornadas tuvieron como marco la exposición *Obras y proyectos de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, esta muestra permaneció abierta hasta el pasado seis de Julio.

La coordinación y diseño correspondieron a Antonio Tejedor, corresponsal de esta revista; José L. Daroca Bruño estuvo al cargo de los contenidos.

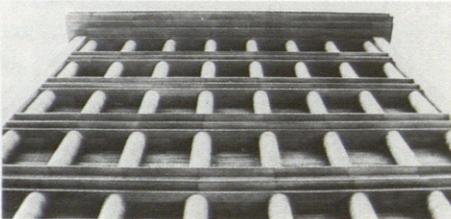
## ALDO ROSSI, PREMIO PRITZKER 1990

Aldo Rossi, ha sido galardonado este año con el Premio Pritzker 1990.

En los últimos 12 años, 13 arquitectos han conseguido este premio, ya que en 1988, y con motivo de su décima edición, el Pritzker fue concedido a dos arquitectos: Niemeyer y Bunshaft.

El premio que consiste en 100.000 dólares y una medalla fue entregado el pasado 16 de junio en el transcurso de una ceremonia que tuvo lugar en el Palazzo Grassi de Venecia y a la que asistió Jay A. Pritzker, presidente de Hyatt Foundation.

Rossi, arquitecto milanés, se graduó en 1959 por la Universidad Politécnica de Milán. Su actividad profesional ha sido reconocida internacionalmente no sólo en el aspecto de la práctica sino como autor de ensayos de arquitectura y urbanismo.



En los últimos años, ha realizado proyectos como el Toronto Lighthouse Theatre en Canadá, el Palazzo Hotel and Restaurante Complex en Japón y la School of Architecture for the University de Miami, así como centros comerciales, teatros, museos, escuelas y otros centros públicos en Italia. Ha publicado entre otros ensayos, *La Arquitectura de la Ciudad* (1966) y *Una Autobiografía científica* (1981).

## FERNANDEZ DEL AMO ACADEMICO DE SAN FERNANDO

José Luis Fernández Amo fue elegido, el pasado mes de Junio, miembro de la Real Academia de San Fernando. Como arquitecto, su etapa más conocida está ligada a la construcción de los llamados *pueblos nuevos* en los años 50; fue también creador de *Equipo 70*, un taller de arquitectura especializado en construcción de viviendas sociales. A comienzos de los años 70 fue profesor de la Cátedra de Proyectos de la E.T.S.A.M.

Paralelamente a su actividad arquitectónica, ha sido un gran promotor del arte moderno; fruto de esta pasión, creó en 1952 el Museo de Arte Contemporáneo.

## CONCURSO PARA LA CREACION DE UN CENTRO CULTURAL EN SAMARCANDA

La ciudad de Samarcanda convoca un concurso Internacional de Ideas para la creación del centro cultural Ulugh Beg. Esta convocatoria está patrocinada por la Unión de Arquitectos de U.R.S.S., el Aga Khan Trust for Culture y la Unión de Arquitectos de Uzbeks. El promotor de este concurso es el Comité Ejecutivo del Consejo de Diputados del Pueblo de Samarcanda.

El objetivo de la convocatoria es seleccionar las mejores ideas para la creación de este centro, así como rehabilitar el centro histórico de Samarcanda. Se trata no solo de proveer a la ciudad de un centro cultural de acuerdo con las necesidades

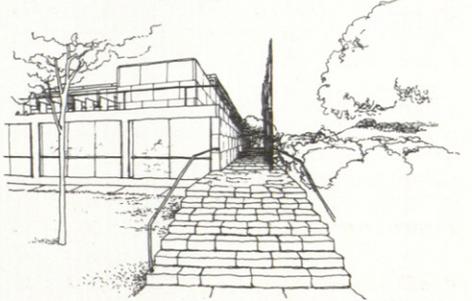
de la población, sino de integrar esta construcción dentro de un plan de urbanización y rehabilitación más amplio en el que está incluido la recuperación de una de las zonas más interesantes de la arquitectura islámica en el Asia Central.

El jurado estará compuesto por S. R. Adilov, Charles Correa, Abdelwahed el-Wakil, Yuri Gndovski, Zaha Hadid, Arata Isozaki, Yuri Platunov, Nematjan Sadikov y Ismail Sarageldin.

Podrán participar en el concurso todos los arquitectos o urbanista colegiados en sus respectivos países. el premio, que consistirá en 150.000 dólares, será repartido entre los cinco ganadores que, posteriormente, tendrán acceso a una segunda convocatoria para realizar la totalidad del proyecto o una de las partes.

Para mayor información pueden dirigirse a Secretariat du Concours de Samarcande, 32, Chemin de Cres-de-Pregny 1218 Grand-Saconnex, Geneve, Suisse.

## EXPOSICION DE CARLOS PUENTE Y LOPEZ COTELO EN LA SALA CARLOS DE MIGUEL DEL C.O.A.M.



La Sala de Exposiciones Carlos de Miguel del C.O.A.M. fue escenario entre el 10 de Mayo y el 8 de Junio de una muestra de los últimos proyectos de Carlos Puente y Víctor López Coteló.

La exposición contenía los siguientes proyectos: concurso de anteproyectos para el Palacio de Congresos y Exposiciones de Salamanca, Biblioteca de Ciencias de la Universidad de Salamanca, Centro de Salud de Móstoles (Madrid), Concurso de anteproyectos del nuevo Palacio de Justicia de Bilbao, Proyecto de rehabilitación del Pabellón Español en la Bienal de Venecia (Italia) y Propuesta de rehabilitación del Palacio de Linares (Madrid).

La muestra incluía, planos, ilustraciones y maquetas.

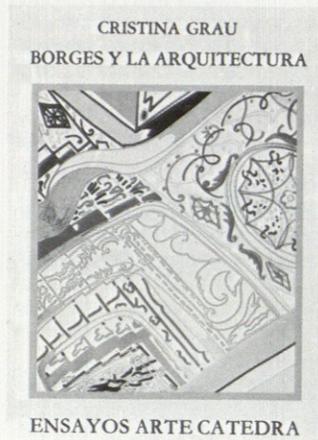
## PREMIO INTERNACIONAL DE ARQUITECTURA ANDREA PALLADIO 1991

Promovido por la Caoduro y en colaboración con el Presidente de la República italiana, el del Consejo de Europa y el Ayuntamiento de Vicenza, se convoca el Premio Internacional *Andrea Palladio* 1991. A concurso pueden presentarse todos los arquitectos o ingenieros menores de 40 años, con una obra finalizada antes del 1 de Enero de 1990.

Las propuestas deberán ser entregadas antes del 31 de Enero de 1991.

El jurado, compuesto por Francesco Dal Co, Rafael Moneo, James Stirling y Manfredo Tafuri, fallará antes del 15 de Octubre los trabajos presentados.

El premio se entregará en el curso de una ceremonia que se celebrará en el Teatro Olímpico de Vicenza. Para mayor información pueden dirigirse a Caoduro S.p.A., Via Chiuppese, 15. 36010 Cavazzale/Vicenza-Italia.



BORGES Y LA ARQUITECTURA  
Cristina Grau  
Ed.: Ensayos, Arte y Cátedra  
186 págs.

**N**ace este libro de la conjunción de dos mundos, el de la Literatura y el de la Arquitectura en la obra del escritor argentino Jorge Luis Borges.

Intenta la autora, con este estudio meticuloso, abundante y delicado, reconstruir los espacios descritos tan literariamente por Borges, en términos de arquitectura.

Desde el primer párrafo, la autora se entrega apasionadamente a esta tarea que, siendo muy personal, es capaz de envolver al lector.

Tanto en la poesía como en la prosa de Borges, se describen, de una forma casi cinematográfica, los escenarios de momentos de su vida. Son retratos tan fieles a su original, que nos resultan fácilmente reconocibles.

*La catedral es un avión de piedra que puja por romper las mil amarras que lo encierran*

*la catedral sonora como un aplauso o como un beso.*

Es la Catedral de Palma de Mallorca.

Este fragmento de poema pertenece a una primera época — 1921—, en la que Borges reside en España. De esta forma, el libro va recorriendo la biografía de Borges, de la mano de sus poemas, sin necesidad de resumir en ese típico capítulo los acontecimientos más relevantes de su vida. Y es que, es importante subrayar, la condición de trabajo de investigación e interpretación que diferencia a este libro de un libro biográfico.

La autora ha seleccionado esos textos del Borges urbano, atento a la fisonomía de las calles y de *las esquinas* de Buenos Aires. Es un agudo observador de los detalles, de los sonidos, de todo aquello que conforma, en definitiva, un espacio arquitectónico. Son las tapias, los pavimentos con sus cambios de ritmo y textura sutilmente localizados, las rejas que encierran los patios refrescantes cuajados de color.

*Los patios agarenos llenos de ancestralidad y eficacia, pues están cimentados en las dos cosas más primordiales que existen: en la tierra y el cielo.*

Aparecen aquí, numerosas citas de los poemas de Borges, que nos invitan a emocionarnos con esta particular visión de la Arquitectura.

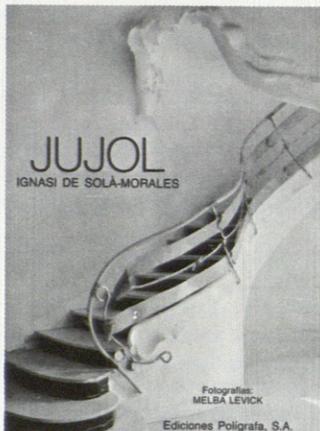
La sensibilidad del escritor, para captar en dónde reside la bondad de un espacio, nos induce a pensar que hubiera sido un gran arquitecto. Personalmente, leyendo estas citas magistrales, pienso en otro maestro, Luis Barragán.

Se alternan con los textos, fotografías en blanco y negro de los lugares recorridos por Borges y entrevistas realizadas por la autora.

Centrándose en los temas eminentemente borgianos, Cristina Grau conversa con el escritor. Los laberintos de Borges, de vía única se traducen en términos arquitectónicos en proyectos como el museo de crecimiento ilimitado de Le Corbusier; los laberintos generados por subdivisiones infinitas llevados a la literatura se convierten en el cuento dentro del cuento, o en nuestro terreno, la arquitectura dentro de la arquitectura.

En la descripción de estos espacios, confluyen los mundos de Piranesi, Thomas de Quincey y Kafka.

En torno a los laberintos soñados por Borges y sus interpretaciones, gira este particular trabajo del que el mismo Borges dice: *es como ilustrar un libro.*



JUJOL  
 Ignasi de Solà-Morales  
 Fotografías: Melba Levick  
 Ed.: Ediciones Polígrafa, S. A.  
 Formato: 21.5 \* 30.  
 127 págs.

**N**os presenta este libro gran parte de la obra del singular arquitecto catalán Josep María Jujol (1879-1949).

La estructura de este libro consiste en la concentración, en las páginas iniciales, del texto, seguido de una selección de fotografías de esmerada ejecución, algo reiterativa en los motivos decorativos, y, sin embargo, limitada en imágenes espaciales de la obra arquitectónica de Jujol. Un resumen cronológico separa ambas partes como si entre ellas no existiese relación alguna. Al final, un índice de ilustraciones, si se quiere localizar de una forma rápida alguna obra en particular.

Esta separación tan estricta de texto y documentos gráficos dificulta, a mi modo de ver, la lectura ágil y fluida que todo libro debe procurar. Tanto más, cuanto, como en este caso, la literatura es descriptiva y precisa para su mejor comprensión y la confirmación de cuanto se señala, de la presencia de las imágenes, de las fotografías.

Pero dejando a un lado cuestiones que sólo tienen que ver con la edición y no, con el contenido del libro, pasamos a analizarlo.

En primer lugar, considero necesario agradecer al autor, el arquitecto Ignasi de Solà-Morales, la labor de recuperación del personaje de Jujol. Es Josep María Jujol, un arquitecto casi desconocido, y, en el peor de los casos, mal conocido. Su trabajo en los estudios de dos figuras tan relevantes como fueron Lluís Domènech i Montaner y Antonio Gaudí, en el período modernista, definen claramente su formación como arquitecto.

Aduce Solà-Morales como una de las razones que ha fomentado el desconocimiento de la personalidad de Jujol, la condición de discípulo de Gaudí.

Un discípulo obediente, tutelado por el magisterio brillante de Gaudí. Esta ha sido la opinión que muchos autores han mantenido y que Solà-Morales rechaza al descubrir una relación maestro-discípulo de colaboración, confianza y libertad creativa. Ejemplos como el de F. L. Wright, discípulo de Sullivan, o Mies van der Rohe de Peter Behrens, son manejados por el autor para defender ese tipo de relación en la que el discípulo no permanece oculto, y la creatividad de éste enriquece, matiza y estimula la obra del maestro.

En esta relación simbiótica, la faceta de excelente dibujante y conocedor de las técnicas artesanales —la cerámica, el esgrafiado, la forja del hierro...—, le permite actuar con gran autonomía en la decoración de la casa Batlló, la casa Milá, y el Parque Güell de Gaudí.

La obra personal de Jujol, daría comienzo en el mismo estudio de Gaudí, compatibilizando ambas actividades. Algunos encargos, de hecho, provenían del mismo Gaudí o de clientes suyos.

Gran parte de los trabajos realizados por Jujol consistían en la transformación de edificios existentes; viejas masías que necesitaban *quitarle a la casa el aspecto descuidado que presentaba y ennoblecerla*. Solà-Morales define estas intervenciones de Jujol como un conjunto de operaciones puntuales, cada una de ellas con plena autonomía dentro de un todo.

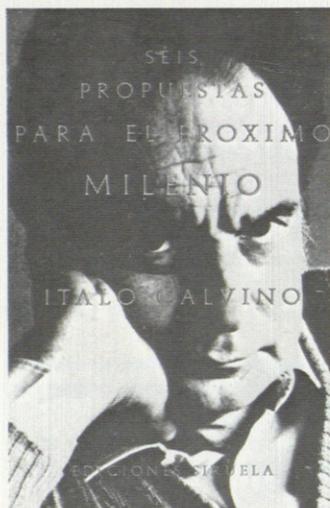
La arquitectura de Jujol se superpone a una arquitectura ya dada, que actuaría, en palabras del autor, como *plataforma inicial de despegue de todo el proceso*. Este sistema de superposición se acentúa aún más en el período de construcción de la obra. Algunas de sus obras necesitaron de más de 10 años para culminar su ejecución. Y aún así, la obra, entendida por Jujol como un proceso constante, pudiera parecerse inacabada.

En general, las transformaciones de Jujol, acometían unos puntos singulares, característicos. Una vez resueltos estos, la transformación había sido realizada. En la mayoría de los casos, se producía una transformación total del núcleo de comunicación vertical, la escalera; alguna sala principal era realzada con miradores o torreones; actuaba sobre el mobiliario, los pavimentos, los huecos de las fachadas; modelaba con las piezas de hierro las barandillas que constituyen ya en sí mismas un elemento básico de la transformación; con los materiales de acabado esculpía literalmente los espacios.

Encargos como la casa Planelles, le ofrecen la posibilidad de defender su crítica a la uniformización de la vivienda urbana. La unidad residencial es para Jujol y en esto es fiel a su maestro Gaudí, única y distinta. *Debe ser violentada en su estandarización*. Esta singularidad se traduce en las formas sinuosas de las fachadas, los grandes ventanales, la grandilocuencia de la escalera, y la decoración superpuesta.

El concepto de decoración de Jujol y de los gaudinianos alberga sus orígenes en la tradición clásico albertiana. Siguiendo esta definición se trataría de la contribución de la Arquitectura a la dignidad de la vida social. Dicho concepto, tan amplio, podía abarcar desde el más ínfimo detalle hasta la estructura general del edificio. Esa dignidad buscada debía surgir de una monumentalidad que sólo una estructura lógica y coherente con las formas puede conseguir. Es en los edificios públicos donde esta preocupación por la estructura como desencadenante de la forma se hace más evidente.

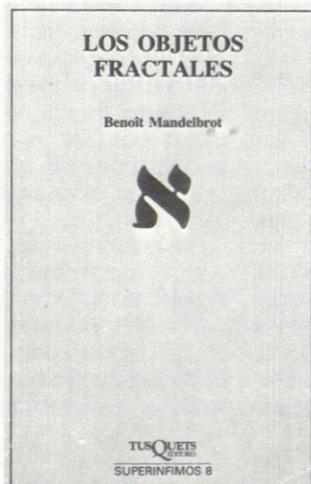
En el último apartado del texto, denominado conclusiones, el autor analiza aquellos rasgos o inquietudes que mejor caracterizan la aportación jujoliana, desde la propia historia de Jujol, su entorno y sus influencias. Solà-Morales critica con esto *el intento de trazar paralelismos sectoriales con los que poder decir que Jujol se anticipa al collage, al surrealismo, al arte povera o al deconstructivismo. Son ejercicios que pueden hacerse ensayísticamente, pero que en vez de iluminar, confunden*.



SEIS PROPUESTAS PARA EL PROXIMO MILENIO  
Italo Calvino  
Ediciones Siruela  
Madrid, 1989.



COMPOSICION DE LUGAR. LA ARQUITECTURA ENTRE EL ARTE Y LA CIENCIA  
Juan Daniel Fullaondo  
Hermann Blume  
Madrid, 1990.



LOS OBJETOS FRACTALES  
Benoît Mandelbrot  
Tusquets Editores  
Barcelona, 1987.

Habría que ser capaz de superar las tentaciones de los libros de citas. Los libros de parábolas que excusan proyectos. Del uso y la fascinación por los libros de imágenes tomadas como viñetas meramente iluminísticas, en el doble sentido de la palabra. Porque, se esta sustituyendo aquel academicismo simbolizado en el *Compendio de lecciones de arquitectura* de Durand por otro catálogo paralelo de textos e iconos tácitos. Sería el momento para dejar reposar las visitas a las exposiciones retrospectivas. Y las historias sencillas. En cierto modo significa cerrar los ojos.

El acercamiento del milenio, el agotamiento de los maestros, el desfondamiento de las esperanzadas revalorizaciones, o las posturas defensivas que se nos obliga, cada vez en mayor medida, a tomar, parecen ser algunas de las razones particulares que justifican la necesidad de sedimentar y posicionar los valores ciertos de nuestra cultura actual.

Así la falta de utopías, ideologías, o momentos críticos con los que hemos sobrevivido en este último tercio de siglo, y no interesa tanto conocer las causas de ese desvanecimiento cultural cuanto reconocer en su profundidad el patrimonio descubierto por aquellas intuiciones del Momento Moderno, va siendo sustituida, no por imposibles teorías generales, sino por personales suaves manifiestos *a favor de*.

En cualquier caso con todas estas experiencias diversas, de intereses unas veces paralelos, otras opuestos, con cualquiera de los textos reflexivos que últimamente renacen se puede aventurar un recorrido que se revela paralelo, recurrente, siempre circular, orbitando alrededor del hecho arquitectónico. Sin llegar a rozarlo, controlarlo o dominarlo en su esencia. Por ello sin llegar a esa definición tajante, propia de las épocas de certidumbres. Las facetas de ese prisma puro, pero inexistente, van a mostrarse fragmentariamente. Son casi siempre las mismas: adjetivaciones sobre unos sustantivos-base que describen los miembros de las producciones artísticas. Forma, materia, significado, historia, disciplina, razón artística. La cualificación bajo la luz de aquellas experiencias básicas que cada autor considere fundamental, o desde aquellos valores modernos a los que no pueden renunciar, será la que establezca las diferencias entre unos y otros. En este panorama de adjetivaciones comunes que parecían conformar algún valor constante en el supuesto eclecticismo imperante. (Frente a las divergencias cabe también nuestra propia divergencia).

Así releendo el último discurso barroco de Italo Calvino sobre los valores más preciados que hubiese querido trasladar a su escritura durante el próximo milenio (levedad, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad, consistencia), reconoceríamos una ambigua teoría estética que quedaría descrita al menos por la renuncia a la consistencia material de las formas potenciando la ingravidez de su estructura; la economía de expresión, ciñéndose a la acción antes de recrearse en el lenguaje; el rigor como barrera frente a la pérdida de la disciplina; la fantasía o la invención como único bagaje contra la tradición o más precisamente entendida, la imaginación como memoria histórica; la consistencia de la obra aupada a sistema de sistemas, método de conocimiento al tiempo que red de conexiones entre los hechos y entre las personas; y junto a ello, necesariamente la unidad lógica del conjunto, ¿Cuánto de ello podría haber quedado expresado en los vectores determinantes que Fullaondo recrea en su libro? ¿Cuántos de ellos son contradictorios?

Pensamiento serial, grado cero, indeterminado, expresionismo surrealista, fisión semántica, interciencia, son los epígrafes que Fullaondo arriesga. Negar la forma como estructura preexistente, única, anterior a la convención (cada mensaje pone en duda al mismo sistema que los genera); el no-estilo, estilo-oral, la escritura blanca, que lleva al conocimiento del vacío; el principio de indeterminación de la física traspasado a un entendimiento de la ambigüedad y la incertidumbre; el desmontaje de la tradición como lenguaje, (ya sólo queda como un *arcano indescifrable*); la descontextualización de los signos y su inserción en nuevos contextos regenerando la estructura y recargándola de significado. En suma, el hombre fraccionado de hoy, inseguro en su *sensación de caída*, atraído por el múltiple y complejo sistema de sistemas

de conocimientos.

Algo puede superponerse de ambos discursos. Hay piezas que coinciden. Otras se desplazan ligeramente. Son menos las que se distancian, incluso puede hacerse un juego de sinónimos y antónimos entre los seis epígrafes adelantados en el principio del párrafo respectivamente con las seis palabras mágicas de Calvino.

Llegados a este punto prefiero arriesgarme, y antes que desglosar unas lecturas, o describir más aún el cuadro de correspondencias, lanzar otras palabras-valor, que a lo mejor son también las mismas. Pero para ello, por una elección que revela el sentido último que del momento actual, daremos un salto acrobático, una voltereta; hoy ya sólo nos queda conocer al negar las cosas. Del mismo modo que en matemáticas donde hay teoremas cuya única demostración se enuncia por reducción al absurdo, estableciendo premisas contrarias a las reales y comprobando su supuesta inviabilidad (aquí se revelarían exactas, y el absurdo queda enclavado en este texto). O al igual que Reinhart cuando habiendo llegado a la imposibilidad de la pintura, redacta en el manifiesto *12 reglas para una nueva academia* de 1957 las características que no deberá tener el arte del futuro (ni textura, ni caligrafía, ni dibujo, ni forma, ni preparación, ni color, ni luz, ni espacio, ni tiempo, ni dimensión, ni movimiento, ni materia) vamos a denunciar nuestras seis carencias. Los objetos arquitectónicos que nos interesan se construyen sin escala, sin detalles, sin gestos, sin imagen, sin bordes, sin normas.

Sin escala, como objetos fractales. Cualquier pedazo microscópico tiene los mismos rasgos genéricos que el conjunto, y viceversa. Con ello el significado de lugar transforma la arquitectura analógica, de imitaciones y deudas, en arquitectura de homotecias en cascada.

Sin detalles, último reducto hoy de la expresión personal, eliminando el lenguaje redundante que se reelabora con deleite en cada pequeña articulación del proyecto. Estas son ahora meras yuxtaposiciones evidentes de las piezas, acciones sencillas de juntar o acumular.

Sin gestos o sentimientos gratuitos. Es escasez de medios y es un sentido de inmovilidad instantánea.

Sin imagen, es decir, sin estilo. La pérdida de la tradición no va a quedar sustituida por tipos visuales, icónicos, ni por aplicar la imagen de otras artes o ciencias extrañas a la arquitectura. Las condiciones actuales de nuestro mundo todavía invisible irá modelando progresivamente su propia forma.

Sin bordes, sin fin y sin principio. Trozos que no significan ruinas, ni textos inacabados, sino fragmentos unitarios cuya fragilidad proviene de la ausencia de significados completos en cada instante.

Sin normas. Me gusta observar un diagrama de bifurcaciones o la gráfica de una ecuación irresoluble representada en un espacio de fases. Son figuras que revelan un orden distinto de los sistemas multi-complejos y que parecen revelar una lógica propia y superior en estas funciones que hasta hoy se consideraban caóticas. En esa línea de transformar las coordenadas con que se estructuran las formas de conocimiento se entendería la aparente falta de leyes convencionales.

En realidad lo que importa es que antes de aceptar unas palabras se pongan en cuestión. O al menos que se tengan. En ese sentido, ahora me siento más interesado con las teorías que hablan de fractales, bifurcaciones, intermitencias, atractores extraños, cristales aperiódicos, difeomorfismos de toallas dobladas o de diagramas de fideos doblados.

Federico Soriano

## LIBROS RECIBIDOS

EUROPEAN COMMUNITY DESIGN  
PRIZE 1990  
Edita: Comission of the European  
Communities  
Barcelona, 1990, 147 pp.

PLURAL DESIGN  
Edita: Asociación de diseñadores  
profesionales  
Barcelona, 1989, 190 pp.

LA CASA DE UN SOLO MURO  
Juan Miguel Hernández León  
E. Nerea.  
Madrid, 1990, 216 pp.

LA CASA RURAL EN EL PIRINEO  
ARAGONES  
Carmen Rabanos Faci  
Edita: Diputación de Huesca  
Huesca, 1990, 339 pp.

SOUTO DE MOURA  
Introducciones de Wilfried Wang y  
Alvaro Siza  
Ed. Gustavo Gili  
Barcelona, 1990, 96 pp.

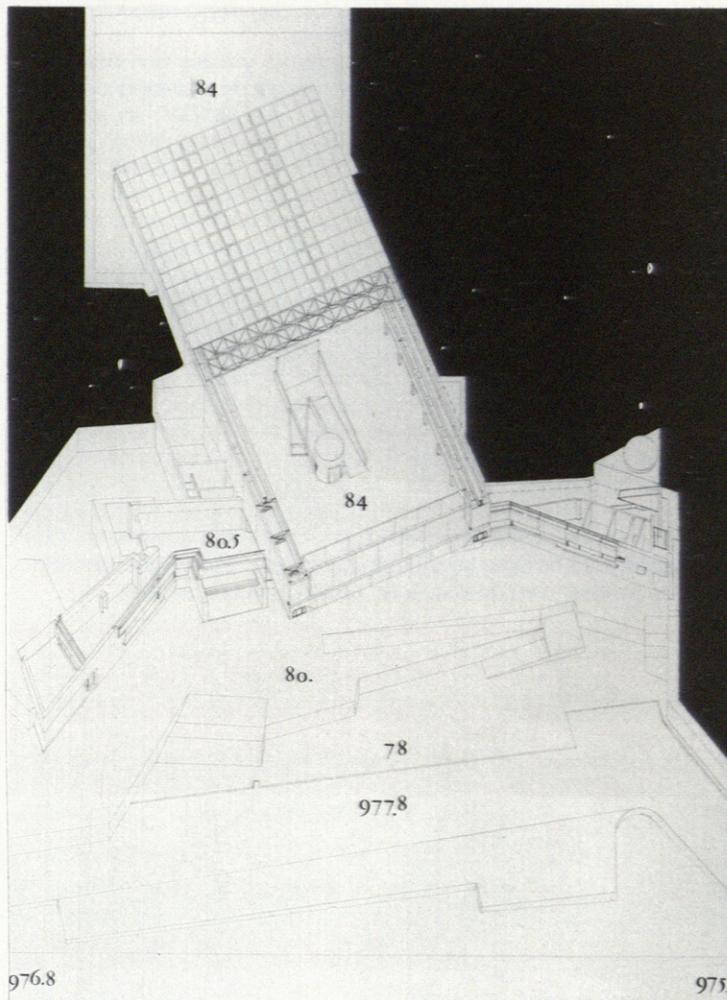
# CONCURSOS

12

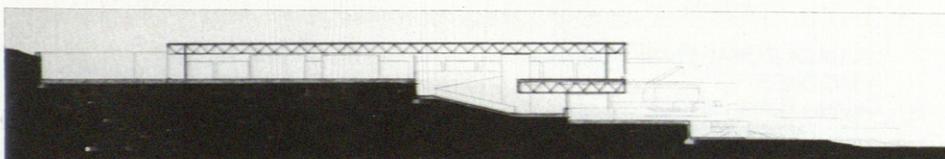
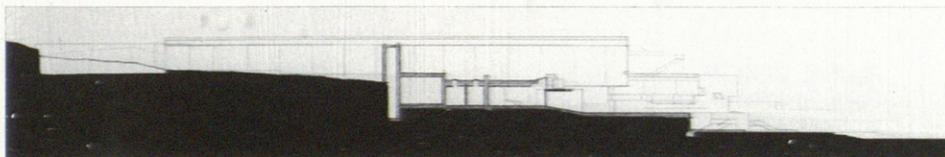
## CONCURSO DE ANTEPROYECTOS MUSEO DEL ESPACIO EN MADRID

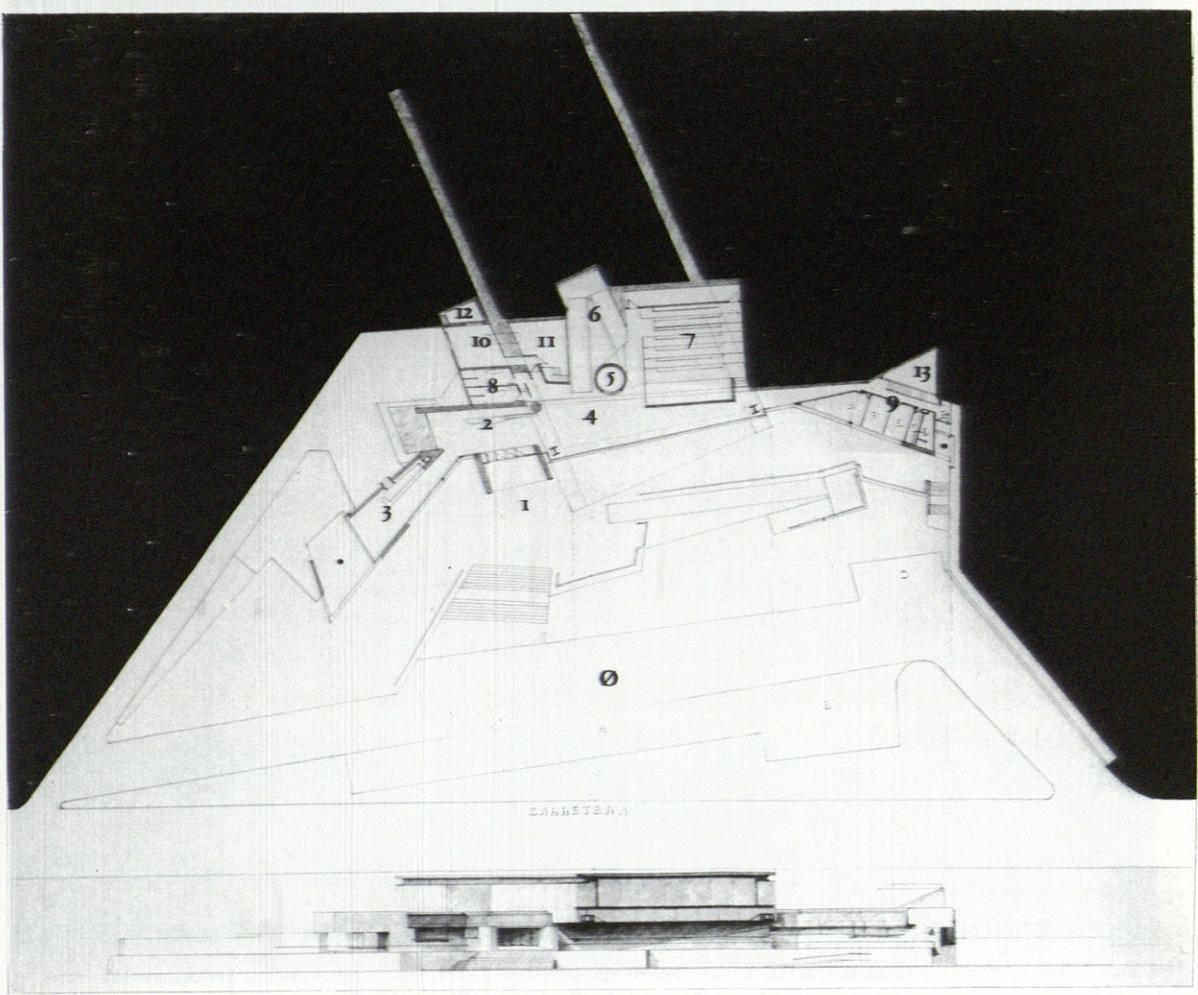
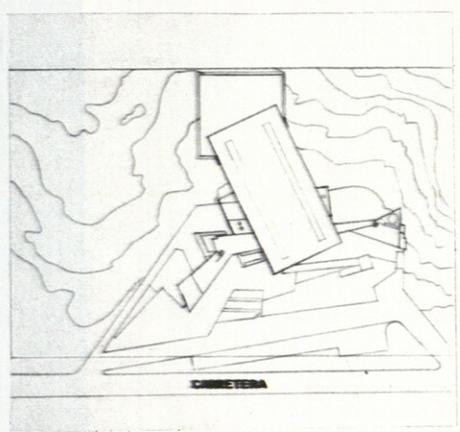
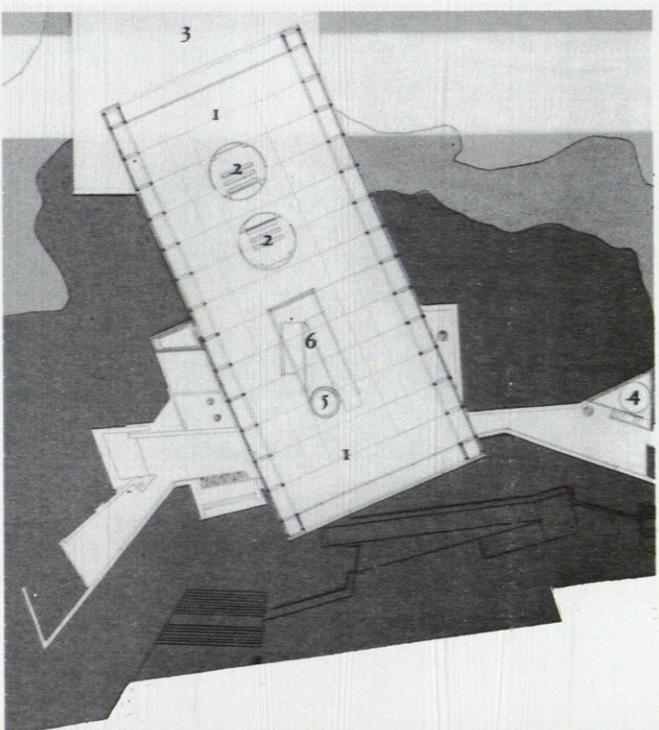
DICIEMBRE 1989

JURADO: Araceli Pereda, Armando García, José M.<sup>a</sup> Quintana, José Iglesias, Luis del Rey, Antonio Fernández Alba, Javier Carvajal, Julio Fernández, Antonio Huestamendía.

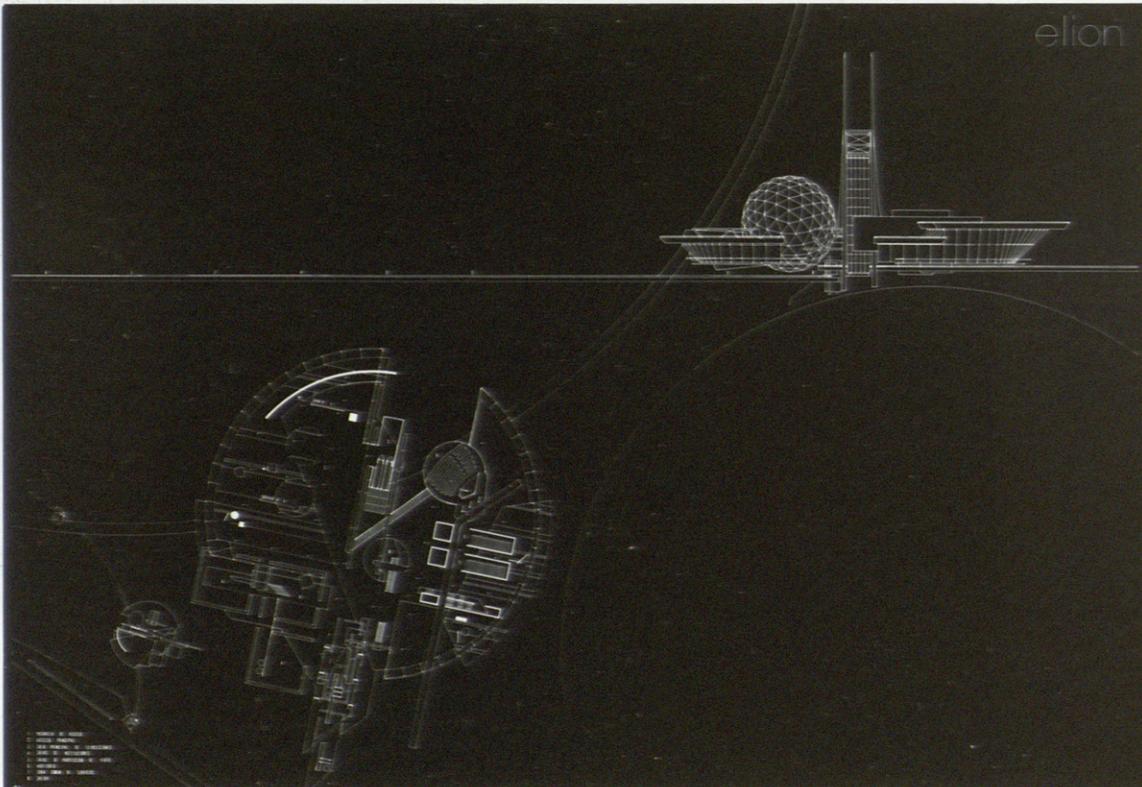
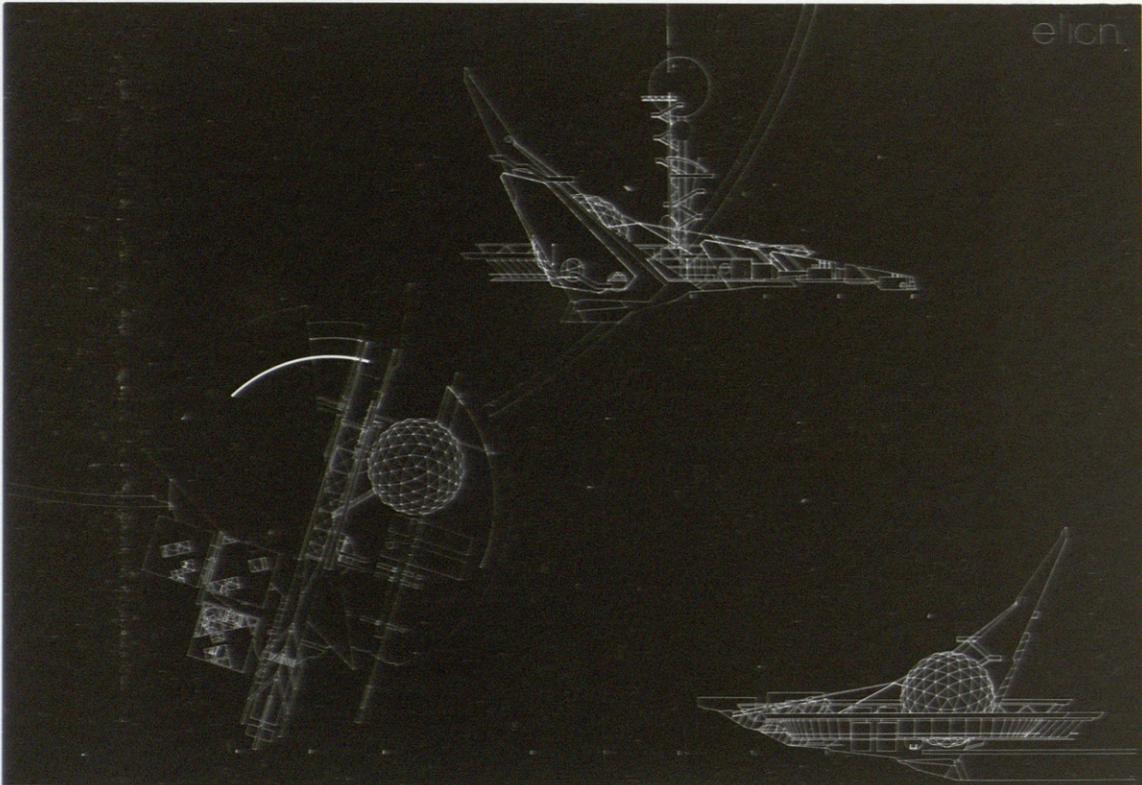


PRIMER PREMIO: Manuel J. Fernández Iglesias  
Adolfo Sánchez de la Blanca





SEGUNDO PREMIO:  
Julián Rodríguez Henche  
Venancio Trabada Gijarro  
Javier Parro Cuesta



**TERCER PREMIO:**

**Luis P. Carnicero de la Fuente**

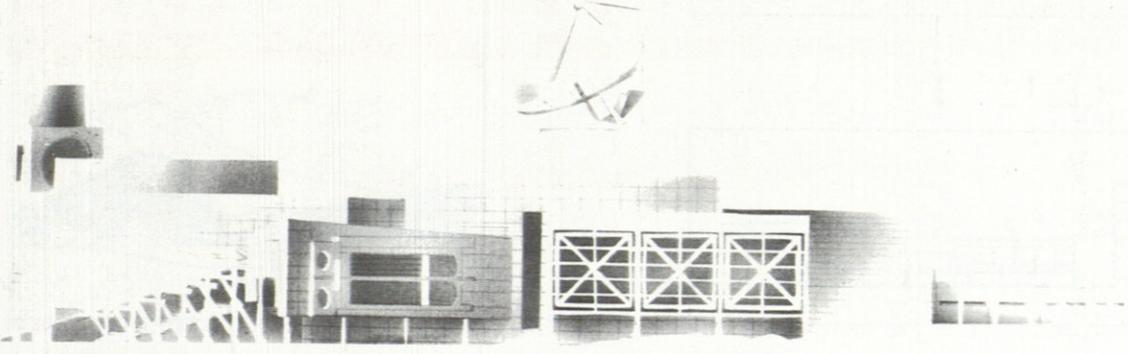
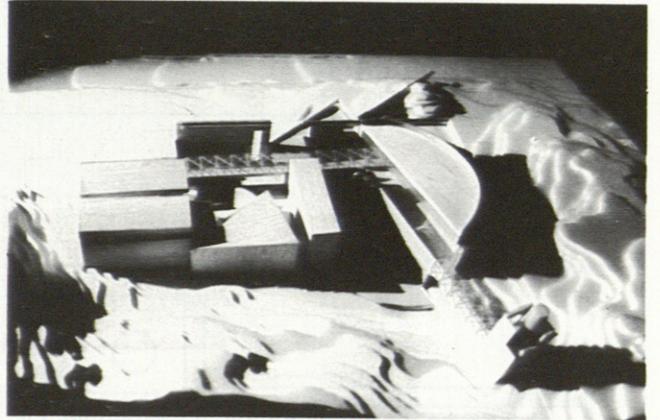
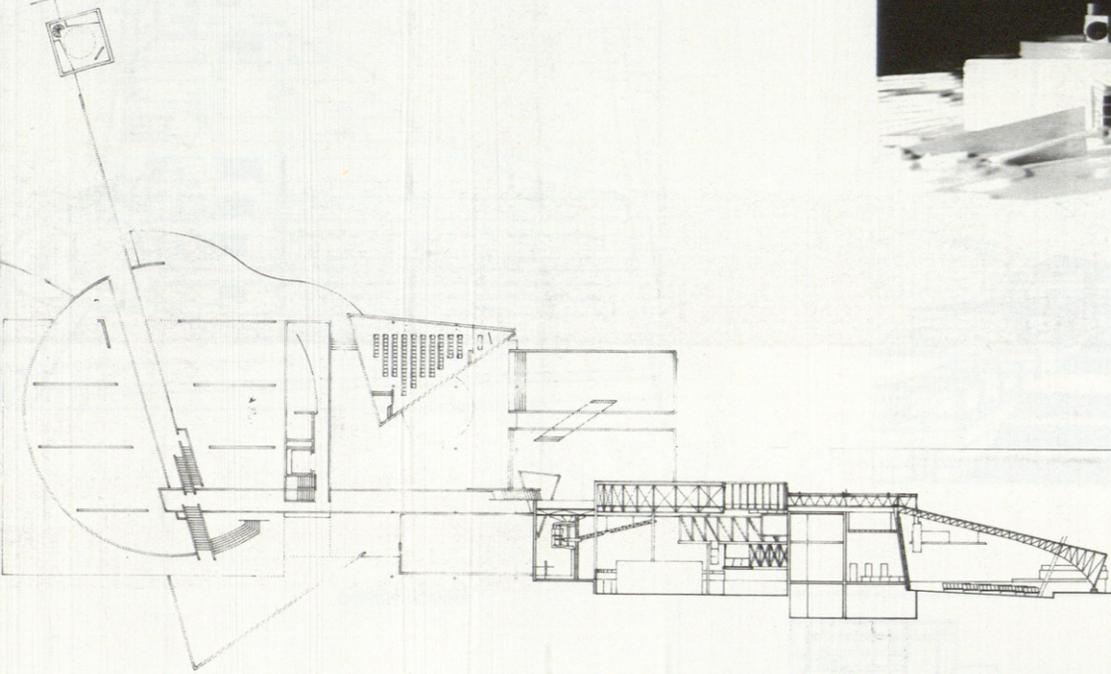
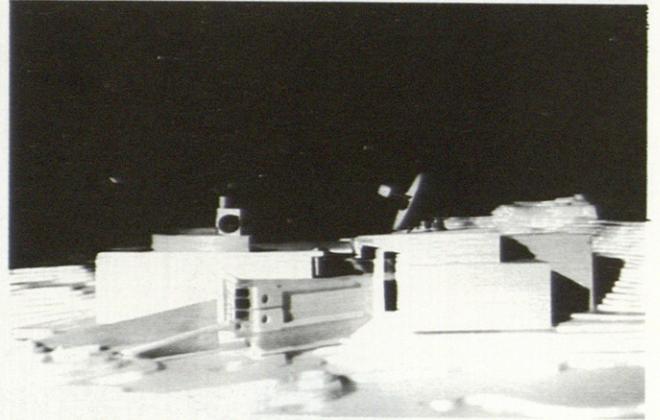
Colaboradores:

**Susana Celis**

**F. Mel (est.)**

**F. Mercado (est.)**

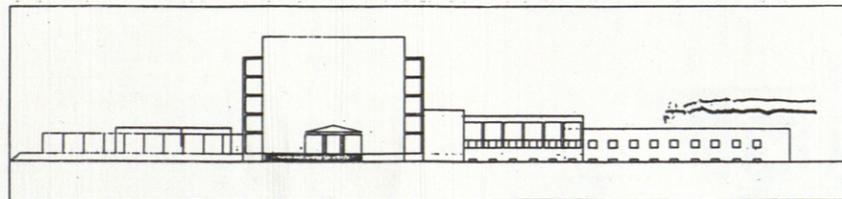
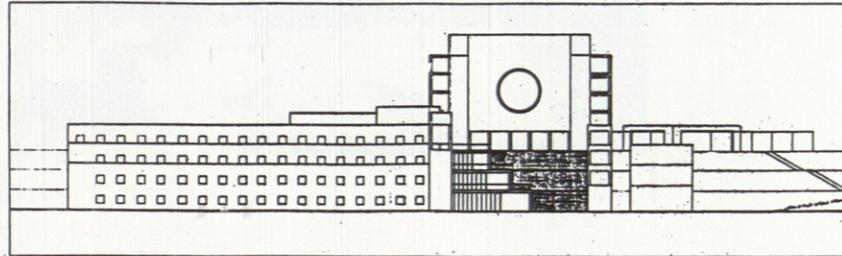
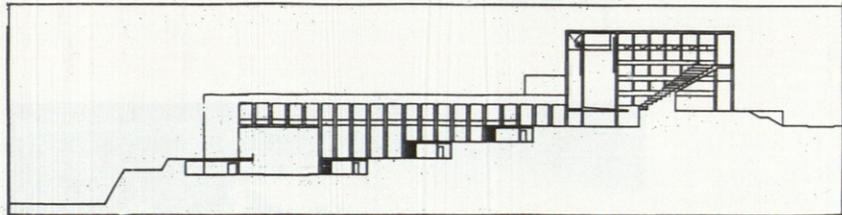
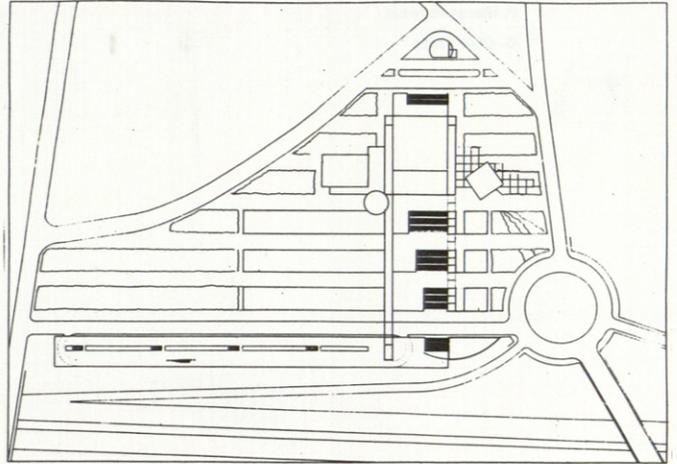
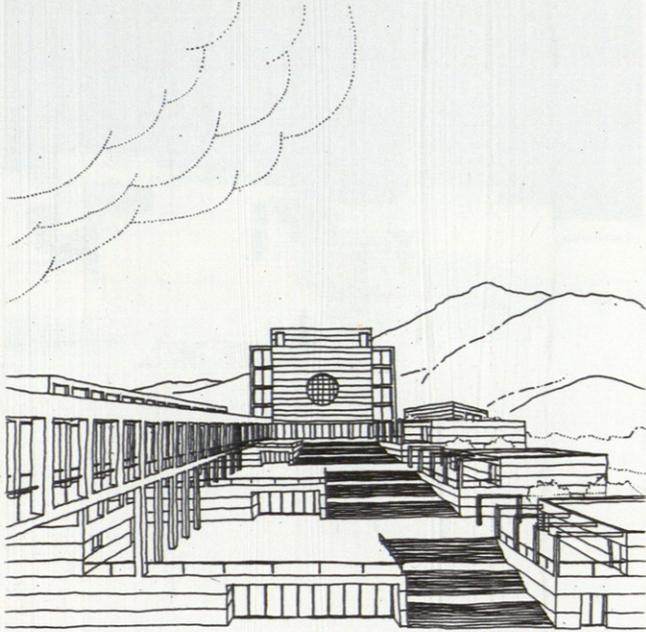
**C. Olivé (est.)**



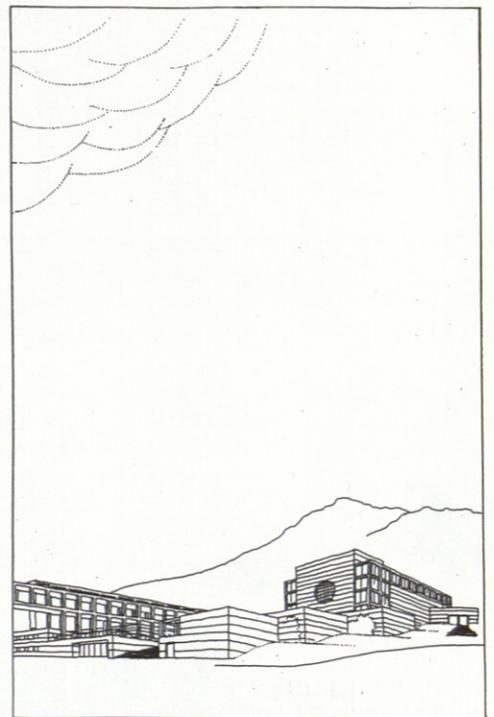
**PRIMER PREMIO:** Angel F. Pérez Mora  
**SEGUNDO PREMIO:** Salvador Moreno Peralta  
**TERCER PREMIO:** Manuel Matoses Rebollo

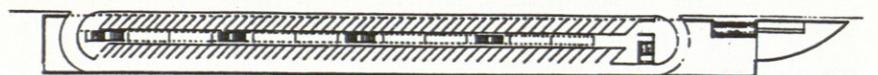
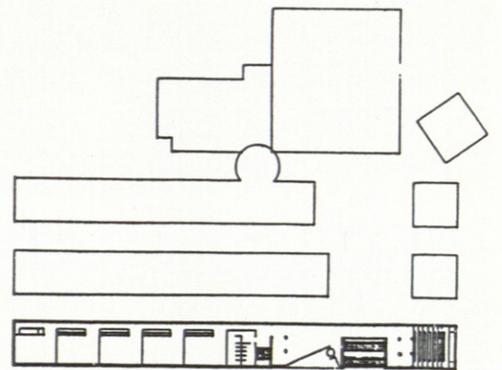
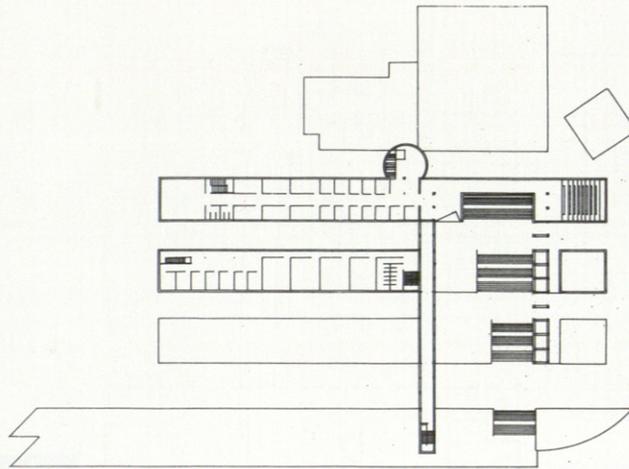
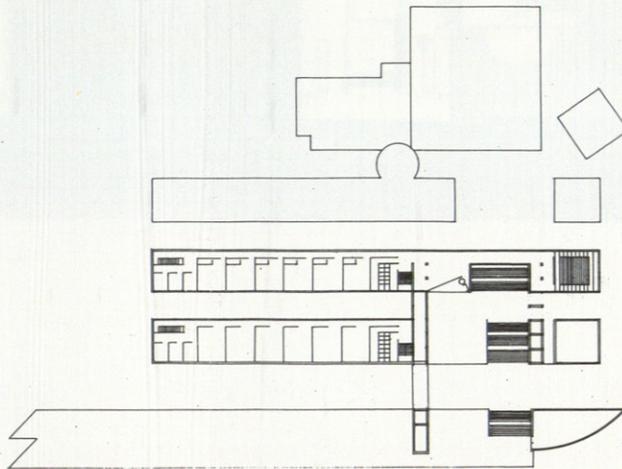
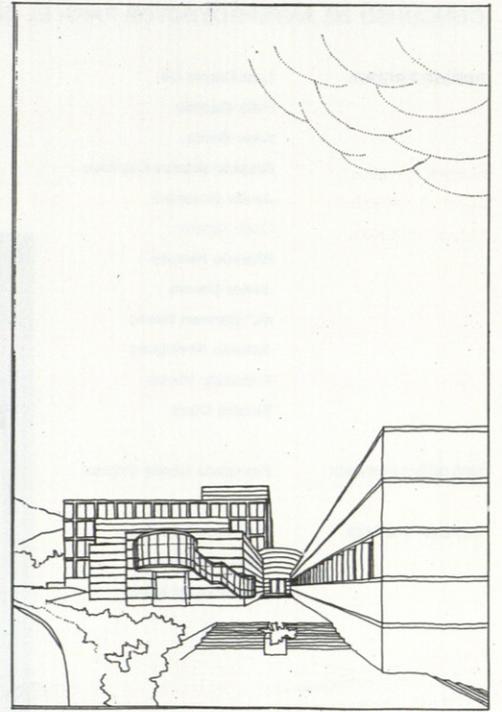
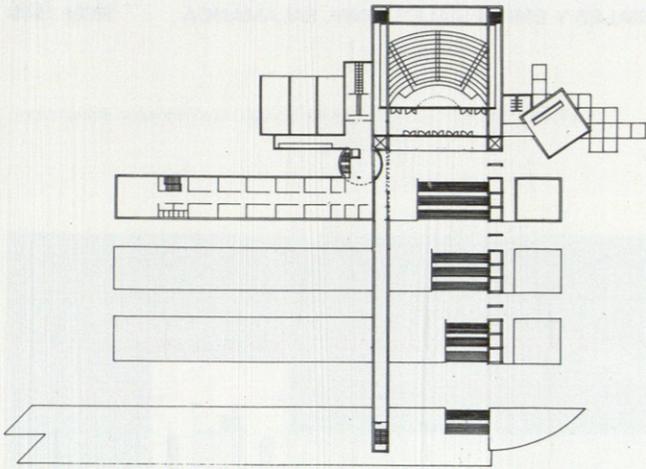
**JURADO:** Francisco J. Sáenz de Oiza  
José M. García de Paredes  
Ana Rojo  
Francisco Merino  
Pedro Aparicio  
Silvestre Puertas

16



**PRIMER PREMIO**

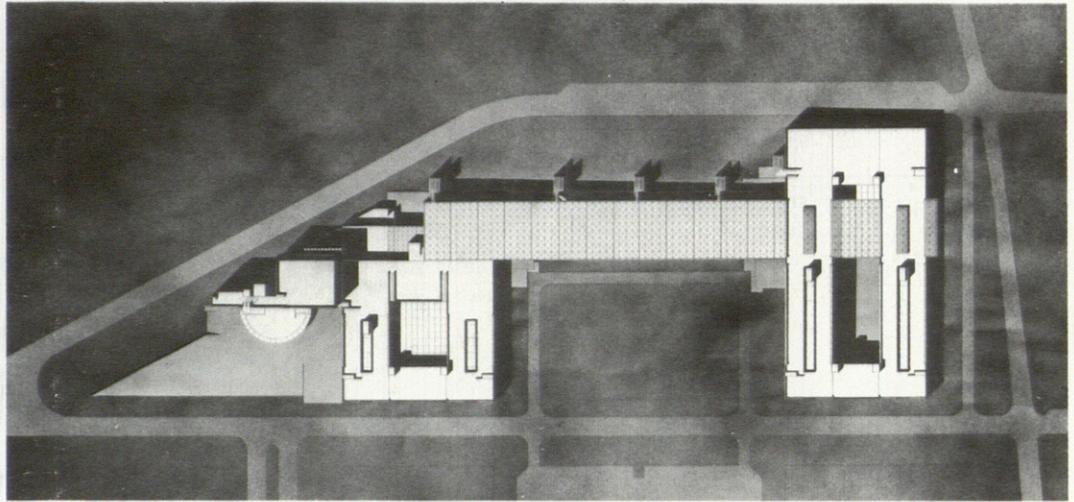




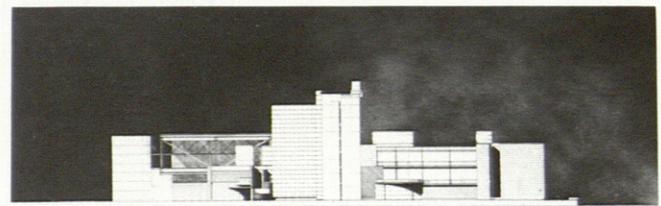
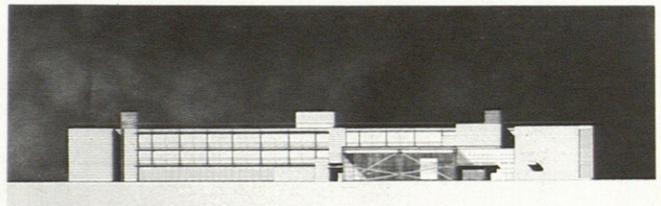
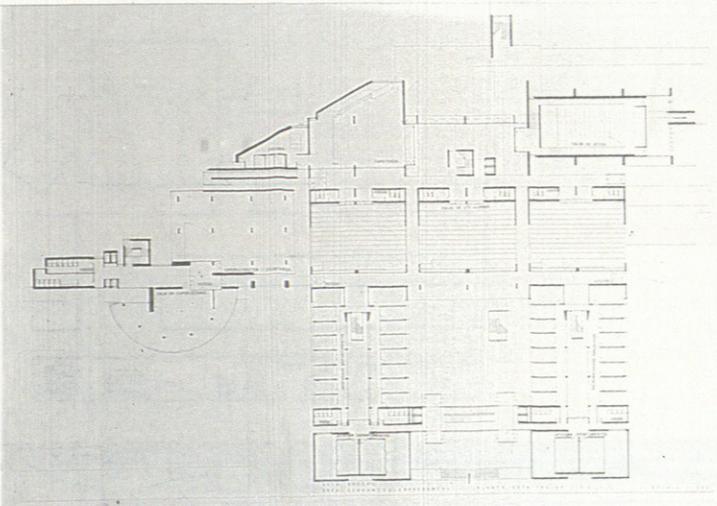
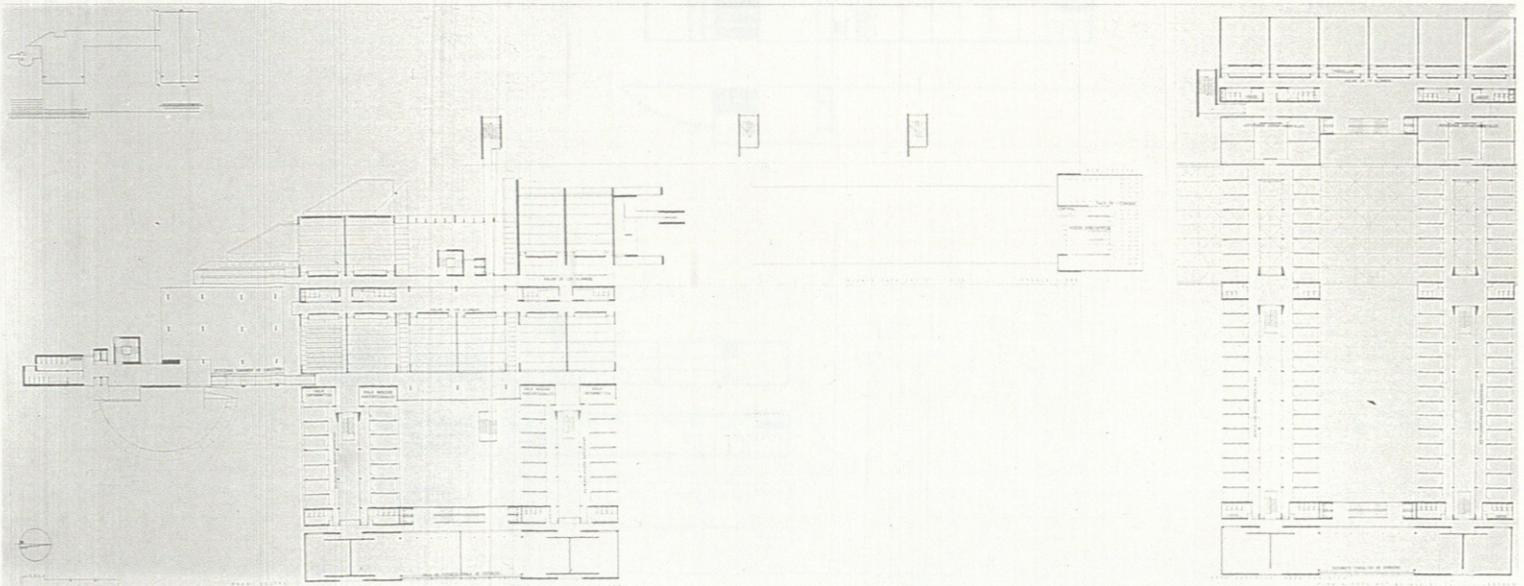
PRIMER PREMIO:

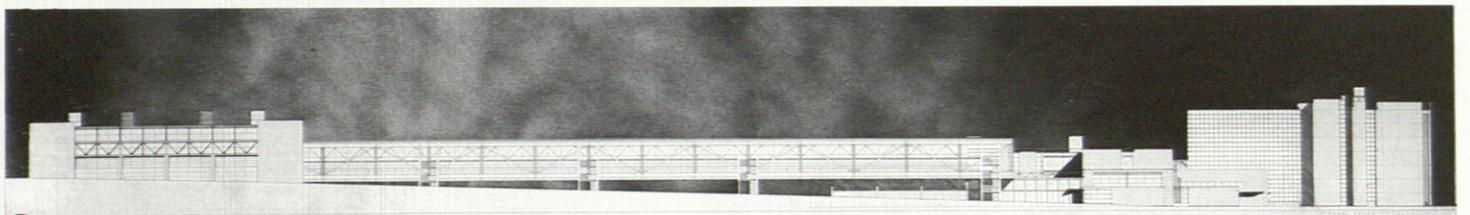
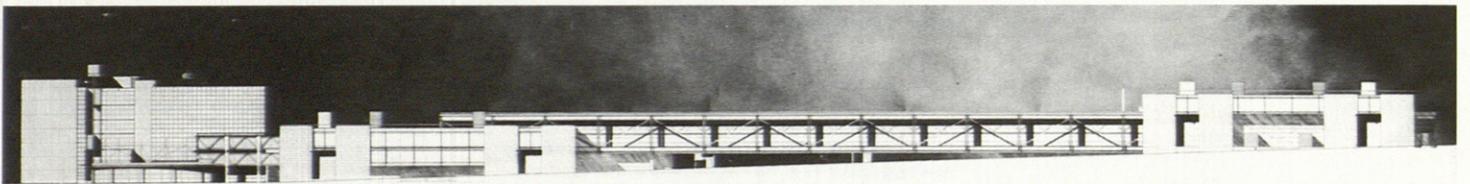
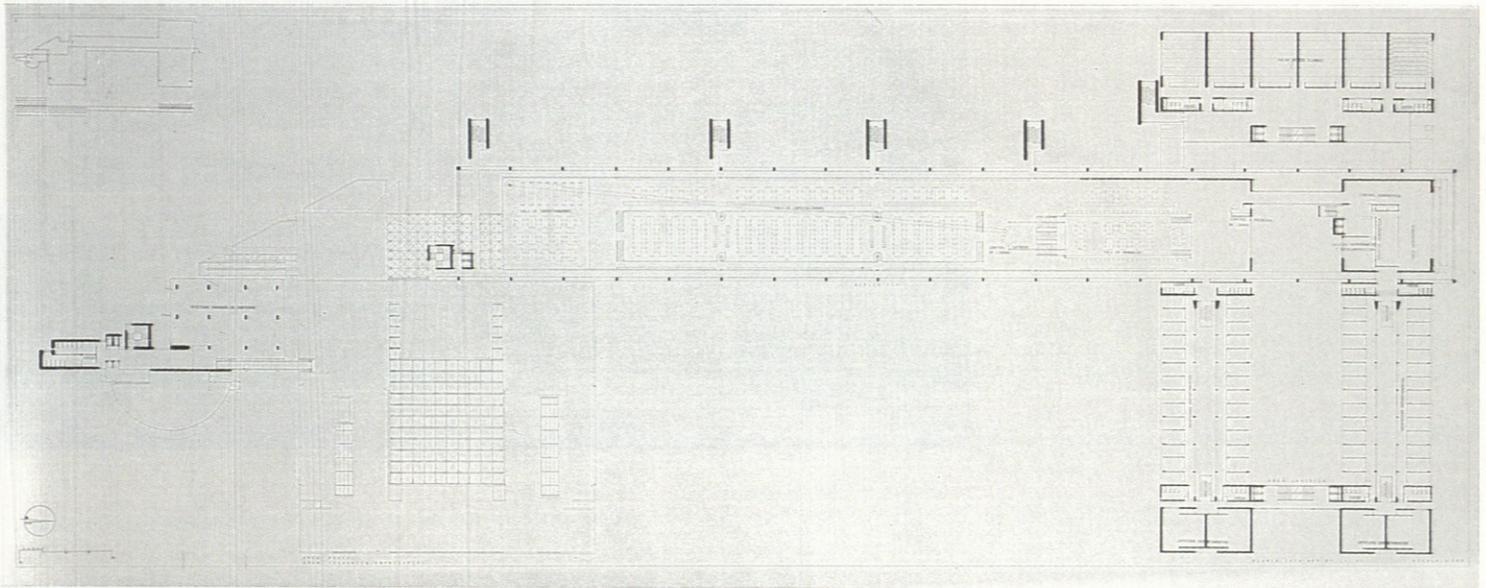
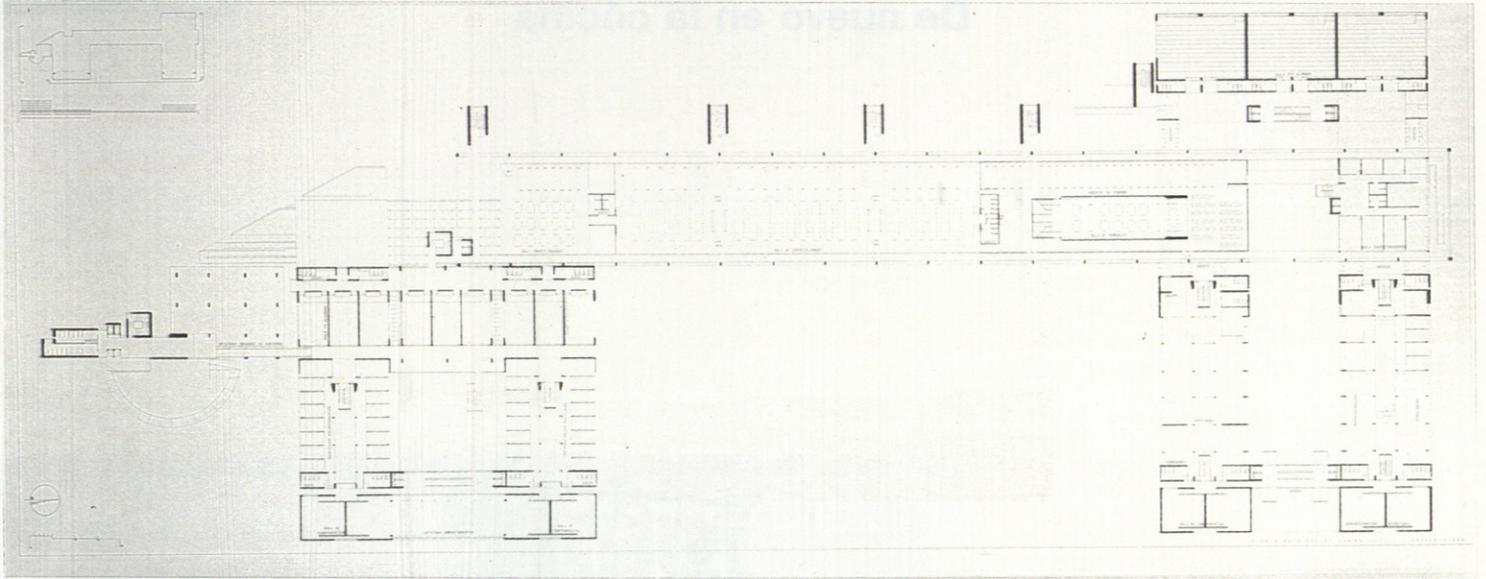
Luis García Gil  
Felix Garrido  
Aitor Goitia  
Ricardo Gómez-Cardoso  
Javier Gorostidi  
Colaboradores:  
Ricardo Ferrero  
Javier García  
M.ª Carmen Navas  
Antonio Rodríguez  
Fernando Vasco  
Sandra Otera

JURADO: Julio Ferrero, Eduardo Butler, Manuel Carlos Palomeque, Ricardo López,  
Fermin Quero, Ricardo Pérez



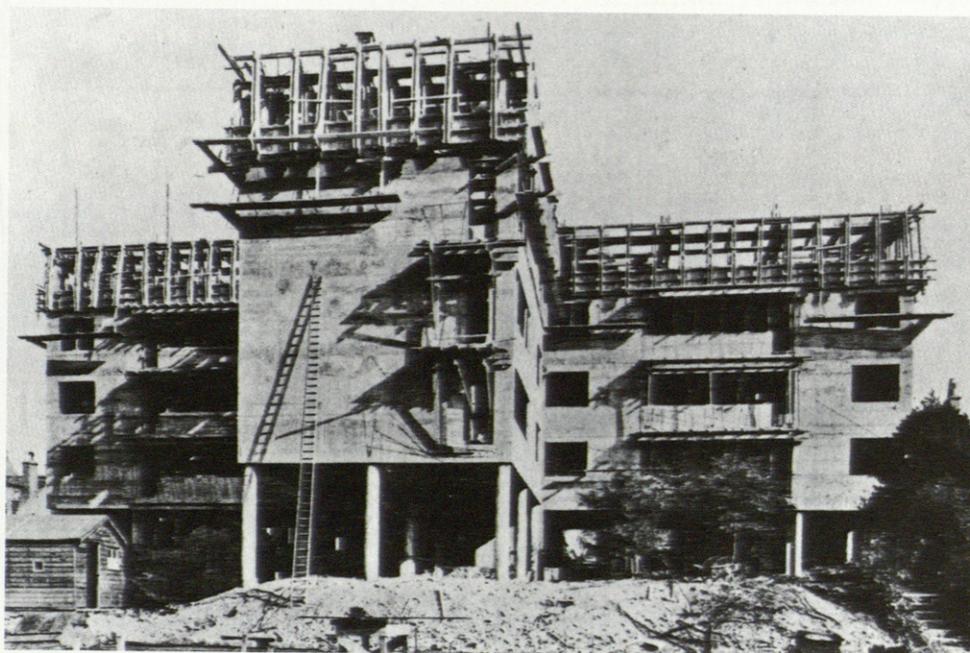
PRIMER PREMIO





## De nuevo en la cocina

Miguel A. Alonso del Val



1. Edificio de viviendas Highpoint I durante su construcción (1933).

### Back in the kitchen

*After half a century, we are back in the kitchen. B. Lubetkin, Royal Gold Address, 1982.*

Over half a century ago, two architects of quite different origins were completing two crucial works in their careers. Luigi Moretti (1907-73) was starting to show, in his Fencing Academy (1934-36) in the Foro Italico, the autonomous values which were to characterize his career within the traditionalist environment of Rome, city where he set his vital experience until the estrangement he imposed upon himself in the sixties with his work in Montreal and Washington (Moretti is the author of the world famous Watergate Complex in the American capital). To the contrary, Berthold Lubetkin (1901- ), a cosmopolitan wandering Russian whose vital experience sheltered the memory of the modern avant-gardes, produces with the Tecton Group a series of works among which the Highpoint I Block (1933-35) stands out at London's Highgate, and who later disappeared voluntarily in the fifties from the British and world architectural panorama.

To mark the award in 1982 of the Royal Gold Medal to Lubetkin, he rescued from the memory of those present at the act, the concept, so common today, of modernity *an unfinished project*, thanks to which successive credit has been granted to works produced in moments certainly not so brilliant in the history of modern architecture, but which correspond to those in which Lubetkin and Moretti projected their best works. With this need to recapitulate and reconsider the options of the legacy of modernity, nothing is quite as suggesting as discovering the value of certain heterodox attitudes.

Curiously, both architects remained in the sidelines during the fifties for one or another reason, which saw the splendor of the *International Style* in architecture. But maybe, more important than their personal vicissitudes is the value acquired today by works which did not signify the mimetic following of formal principles, but rather the clairvoyant intent of granting new dimensions to the architecture of the Modern Movement in two environments which were certainly *marginal* to the movement, as were London and Rome at the start of the thirties.

"After half a century, we are back in the kitchen"

B. Lubetkin, Royal Gold Address, 1982.

**H**ace más de medio siglo que dos arquitectos de orígenes bien distintos estaban completando dos obras cruciales en su carrera. Luigi Moretti (1907-73) comenzaba a mostrar en su Academia de Esgrima (1934-6) del Foro Itálico los valores autónomos que habrían de caracterizar su carrera dentro del tradicionalista ambiente romano, ciudad donde radicó su experiencia vital hasta el extrañamiento que él mismo se impuso en los años sesenta con sus obras en Montreal y Washington (Moretti es el autor del mundialmente famoso Watergate Complex de la capital norteamericana). Por el contrario, Berthold Lubetkin (1901- ) un ruso cosmopolita y errante que en su experiencia vital guardaba la memoria de los vanguardias modernas, produce con el grupo Tecton una serie de obras entre las que sobresale el bloque Highpoint I (1933-5) en el Highgate londinense, para luego desaparecer voluntariamente en los años cincuenta del panorama arquitectónico británico y mundial.

Con ocasión de la concesión en 1982 de la Royal Gold Medal a Lubetkin, éste rescató de la memoria de los asistentes el concepto hoy tan común de la modernidad como *un proyecto inacabado*, gracias al cual se ha ido otorgando sucesivo crédito a las obras producidas en unos momentos ciertamente no brillantes según la historiografía clásica de la arquitectura moderna, pero que corresponden a aquellos en los cuales Lubetkin y Moretti proyectaron sus mejores obras. En esta necesidad de recapitular y reconsiderar las opciones del legado de la modernidad nada resulta tan sugerente como descubrir el valor de ciertas actitudes heterodoxas.

Curiosamente ambos arquitectos se marginan, por unas u otras razones, en los años cincuenta que vieron el esplendor de la arquitectura del *International Style*. Pero tal vez más importante que su peripecia personal es el valor que hoy adquieren obras que no significaban un seguimiento mimético de principios formales sino el intento clarividente de otorgar dimensiones nuevas a la arquitectura del Movimiento Moderno en dos entornos ciertamente *marginales* del movimiento como eran Londres y Roma a principios de los años treinta.

Sus nombres podrían integrarse dentro de la larga lista de personajes secundarios de la historia de la arquitectura de este siglo cuya

labor hoy se percibe fundamental para mostrar las enormes posibilidades de pluralidad que se encerraban en el discurso moderno pero que fueron radicalmente agotadas en polémicas críticas alrededor del Estilo Internacional, del Funcionalismo frente al Organicismo, del origen y genealogía del Movimiento Moderno, de los fervores populistas y las superestructuras sociales, etc. En estas batallas, que resultaron más empeños personales de críticos que problemas disciplinares, la riqueza de los desarrollos posibles de aquella fue agostándose en la medida en que las recetas sustituyeron a las búsquedas y el estilismo al movimiento.

Quizá en estas bases comunes parecen acabarse las coincidencias entre Lubetkin y Moretti; Lubetkin se ha manifestado siempre como un defensor de la razón como argumento central del desarrollo de la arquitectura moderna, para él un argumento todavía hoy viable ante la confusión que parece presidir el actual panorama arquitectónico de las búsquedas fragmentarias. Moretti, en cambio, parecía definirse a sí mismo en su revista *Spazio* cuando en el número 1 de 1950 colocó un frontón dórico para presidir una búsqueda histórica de las *superficies expresivas* que son capaces de expresar las estructuras internas del proyecto sin referirse directamente a ellas.

La educación en la vanguardia que recibió Lubetkin a través de Ernst May en Alemania y Melnikov en París, el conocimiento del hormigón armado a través del estudio de Perret y su trabajo con Jean Ginsberg en Francia complementaron sus estudios iniciales en el Wkhutemas y Svomas alrededor de figuras como Rodchenko, Tatlin y Vesnin. Con tan importante currículum, Lubetkin pudo tomar en 1931 un papel central dentro de la vanguardia inglesa notablemente reforzada con arquitectos emigrados desde el continente lo cual le llevó a implicarse sucesivamente en los grupos Tecton, Mars y Ato, donde la acción política y el compromiso social eran inseparables del trabajo arquitectónico.

Evidentemente desde esta postura parece muy difícil cualquier conexión con la obra de Moretti que, a pesar de su opuesta vinculación política, siempre se mantuvo en los niveles del discurso culturalista y en gran medida elitista que se empeñaba en la constante interrelación de las artes a través de las comunes raíces matemáticas y en el desarrollo de las propuestas a través de la convivencia

Their names could join the long list of secondary personalities in the history of architecture in this century, whose task today is considered fundamental for showing the enormous possibilities for plurality comprised in modern development but which were radically exhausted in the polemic criticism surrounding international Style, Functionalism against Organicism, the origins and genealogy of the Modern Movement, of populist fervor and social superstructures, etc. In these battles, which were more the personal commitments of critics than problems of discipline, the wealth of possible developments started to wane as recipes substituted search and stylism substituted movement.

Maybe in these common bases seem to end all coincidences between Lubetkin and Moretti. Lubetkin has always shown himself as a defender of reason as the central argument in the development of modern architecture, an argument to him still today feasible before the confusion which seems to govern over the present architectural panorama of fragmentary searches. Moretti however, seemed to define himself in his magazine *Spazio*, when in volume 1, 1950 he placed a Doric gable

presiding over the historical search for expressive surfaces capable of defining the internal structures of the project without referring directly to them.

The avant-garde education that Lubetkin received through Ernst May in Germany and Melnikov in Paris, the knowledge on reinforced concrete through the Perret study, and his work with Jean Ginsberg in France complemented his initial studies at the Wkhutemas and Svomas around the figures of Rodchenko, Tatlin and Vesnin. With such an important resumé, Lubetkin was able to take in 1931 a central role within the English avant-garde, notably reinforced with emigrant architects from the continent, which lead him to get successively involved in the Tecton, Mars and Ato groups, where political action and social compromise were inseparable from architectural work.

Evidently, from this position, it seems quite difficult to have any connection with Moretti's work, who notwithstanding his opposed political position, kept himself always at culturalist development levels, in a great measure elitist, persisting in the constant interrelation of the arts through common mathemati-

cal roots and in the development of proposals though living together with the large production groups of which he tried to become part as real estate promoter.

After ascertaining different historical realities and personal experiences, it is more interesting to discover that for both architects, the Modern Movement is an extraordinarily effective framework in which to develop an architecture which surpasses the limits of strict functionalism and rational objectivity in the search for organisms where formal rhetoric is fully coherent with the functional order of the proposal. All of this is colored with a Baroque taste for space which at the end becomes the great protagonist for Lubetkin and Moretti.

In 1933, Lubetkin and the Tecton group had left a sample of architecture whose programmatic clarity, ease of formal development and concise constructive resolution is still admirable today. The penguin pool at the London Zoo represents a direct dialogue with the architectural problem beyond the stylistic keys, although in formalization we can see a greater interest in Corbusier forms than in those specifically constructivist, even though the elementarist stresses of Moholy Nagy were

con los grandes grupos productivos de los que quiso formar parte como promotor inmobiliario.

Después de constatar realidades históricas y experiencias personales diferentes, es más interesante descubrir que para ambos arquitectos el Movimiento Moderno es un marco extraordinariamente efectivo para desarrollar una arquitectura que supera los límites del estricto funcionalismo y la objetividad racional a la búsqueda de organismos donde la retórica formal es plenamente coherente con el orden funcional de la propuesta. Todo ello teñido de un gusto barroco por el espacio que se convierte a la postre en el gran protagonista de la arquitectura de Lubetkin y de Moretti.

En 1933 Lubetkin y el grupo Tecton habían dejado una muestra de arquitectura cuya claridad programática, soltura en el desarrollo formal y concisión en la resolución constructiva es hoy todavía admirable. La piscina para pingüinos del Zoo de Londres representa un directo diálogo con el problema arquitectónico, fuera de claves estilísticas, por más que en la formalización se observa un mayor interés por las formas corbusieranas que por las específicamente constructivistas, aunque las tensiones elementaristas de Moholy Nagy también estaban presentes. Giedion en su viaje a Londres de 1937 mostró su interés por esta obra en medio de su búsqueda de ejemplos residenciales para trabajadores del siglo XVIII<sup>1</sup>. En la reducida dimensión de la piscina se condensaban los esfuerzos por dotar de consistencia una obra a menudo injustamente considerada como un divertimento. Lubetkin años más tarde desarrollará, como en el caso de Highpoint, una segunda versión, esta vez para el Dudley Zoo de Londres (1937) donde es posible apreciar efectos más teatrales y menos concentrados en los que nunca la idea era superada por la forma, aunque existen siempre *guiños* formales que posiblemente hayan hecho evaluar el todo por ciertos matices demasiado caligráficos. Ninguno de estos gestos tan conocido como la famosa cariatide de la marquesina de acceso a Highpoint II (1938), que permite la referencia de Charles Jencks en su archipublicada biblia postmoderna, como un hito historicista en el tránsito hacia la postmodernidad donde curiosamente uno de los acompañantes era la casa Girasole de Luigi Moretti (1952) gracias a sus *juntas biseladas en el basamento*<sup>2</sup>.

No es lógico que un crítico descubra ciertos niveles de compleji-

dad y contradicción en el discurso moderno, pero nada justifica el descrédito de las obras nacidas de una conciencia puritana a manos de una conciencia frívola. Bastaría recordar las frases del propio Lubetkin en su renacimiento de 1982 cuando explicaba que *obsesionados con la originalidad la dernière garde no se da cuenta que la originalidad es bastante incompatible con un pensamiento irracional. La novedad puede sólo aparecer cuando un aserto sobrepasa nuestras expectativas enmarcadas por la razón y la experiencia. sin el apoyo de la razón, se sustituye un alocado sin sentido por originalidad*<sup>3</sup>.

En Moretti también puede cometerse la equivocación de trazar demasiado rápido un esquema de su obra. Una cuestión ya habitual en el análisis del efímero desarrollo del grupo Tecton. Moretti no es un simple personaje marginal dentro de la arquitectura moderna italiana que deambula entre el clasicismo nacionalista de su obra fascista y la explosión formal de las obras plagadas de volúmenes curvos y en las cuales el tratamiento de las superficies es una de las claves compositivas. Tal vez sería interesante trazar en este punto un paralelo entre Moretti y Fisac, al que también se le ha adjudicado una doble carrera con excesiva gratuidad en la que una es rechazada por excesivamente clasicista y la otra por formalista, o citar la palazzina de Via R. Romei (1962-5) en relación con las viviendas en San Sebastián junto al río Urumea de Moneo, Marquet, Unzurrunzaga y Zulaica o quizá una referencia a Torres Blancas de Sáenz de Oiza.

Pero el ostracismo a que ha sido sometido Luigi Moretti por la crítica, principalmente la italiana, si se exceptúa a Gio Ponti durante su etapa al frente de *Domus*, no está justificada por la importancia efectiva de una carrera que produce un primer y magnífico fruto en la *Casa delle Armi* del Foro Itálico (1933-6). Moretti no estaba únicamente interesado en ofrecer una alternativa más racional a la *máscara formal* de las arquitecturas de Enrico del Debbio, a quien sustituye en la dirección del Foro Mussolini en 1936, sino que en las dos piezas en forma de L recostadas al pie del Monte Mario, el arquitecto ofrece un juego magnífico de volúmenes alternados en su posición y tratamiento exterior pero sobre los que prima una cuidada sección interior apoyada en dos grandes ménsulas de hormigón que controlan el acceso de la luz y la relación entre espacios

also present. Giedion, in his trip to London in 1937, showed interest in this work in the midst of his search for examples of residences for workers of the 18th century<sup>1</sup>. The reduced dimensions of the pool condensed the efforts to provide a work often and unjustly considered an amusement. Years later Lubetkin would develop, as in the case of Highpoint, a second version, this time for the Dudley Zoo in London (1937), where it is possible to see more theatrical and less concentrated effects, in which the idea was never surpassed by form, although there are always formal *turns* which possibly had everything assessed according to certain excessively calligraphic hues. None of these is as well known as the famous caryatid in the entrance marquee to Highpoint II (1938), permitting a reference to Charles Jencks in his much published post-modern bible, as a historicism milestone in the passage towards postmodernisms, where curiously one of the escorts was the Girasole house by Luigi Moretti (1952) thanks to its *beveled foundation joints*<sup>2</sup>.

It is not illogical for a critic to discover certain levels of complexity and contradiction in modern development, but nothing

justifies discredit of work born from a puritan conscience in the hands of a frivolous conscience. It would be enough to remember the words of Lubetkin himself in his rebirth in 1982, when he explained that *obsessed with originality, the dernière garde was not aware that originality is quite incompatible with irrational thought. The novelty can only appear when an assertion exceeds our expectations, framed by reason and experience. Without the support of reason, it is substituted by an insane nonsense for originality*<sup>3</sup>.

With Moretti we can also make the mistake of tracing too rapidly an outline of his work. A question already customary in the analysis of the ephemeral development of the Tecton Group. Moretti is not simply a marginal personality within modern Italian architecture, wandering between the Rationalist Classicism of his Fascist work and the formal explosion of works plagued with curved volumes, in which the treatment of surfaces is one of the keys to composition. Perhaps it would be interesting to trace at this point a parallel between Moretti and Fisac, to whom a double career has also been awarded with excessive gratuity, in which one is rejected for being ex-

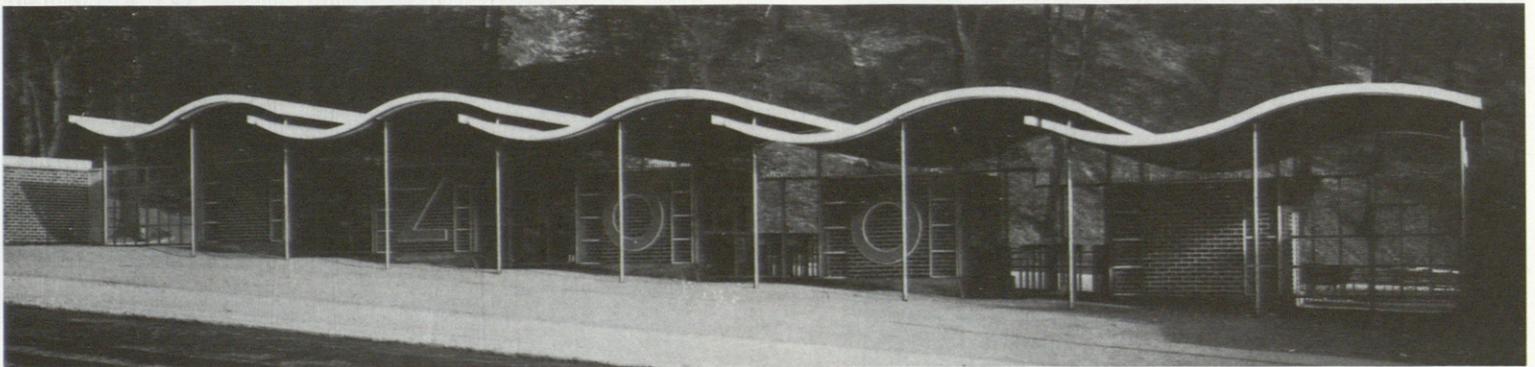
cessively classicist, and the other for formalist, or quoting the palazzina at Via R. Romei (1962-65) in relation to the Moneo, Marquet, Unzurrunzaga, and Zulaica houses in San Sebastián along the Urumea river, or maybe with a reference to the Torres Blancas of Sáenz de Oiza.

But the ostracism to which Luigi Moretti has been subjected by the critics, mainly Italian, excepting Gio Ponti during his phase before the *Domus*, is not justified by the effective importance of another career which produced a first and magnificent fruit in the *Casa delle Armi* at the Foro Italic (1936). Moretti was not only interested in offering a more rational alternative to the *formal mask* of the architecture of Enrico del Debbio, whom he substitutes in the management of Foro Mussolini in 1936, but in the two L-shaped pieces leaning at the foot of Monte Mario, the architect offers a magnificent play of volumes alternated in their positions and exterior treatment, but upon which he primes a careful interior section leaning on two large reinforced concrete corbels controlling the access of light and the relationship between principal and secondary spaces. The front will remain a facade in the classic tradition,



2. L. Moretti, Edificio *El Girasol* en Roma.

3. B. Lubetkin. Zoo de Dudley, Kiosko de entrada.



this is the ideal transcription of an interior space, suggested but never explained, with the evidence of the transparent wall.

In Lubetkin, formal contention is one of the principles, because from the reference to typological elements already established, there rises the evoking power of his architectural work. Even in the most formalist works, the limits of the game are marked by a structure which prints functional and formal order to the whole. Maybe such control will continue providing the Highpoint I complex with an unmistakable attraction within the British panorama of those years, when modern forms wavered between reminiscent of Art-Decó and direct transposition of mechanist images with the surprising exceptions of Owen Williams and some works by Maxwell Fry.

In 1935, Le Corbusier shows his admiration for Highpoint One, as one of the building capable of defining a new tradition. The layout as a double cross solves functional problems with a double weave of regular and free forms, shown to the exterior as a double feeling for order and disorder, which finds its maximum expression in the entrance floor, resulting in a beautiful combination of post-Cubist forms and spaces. The

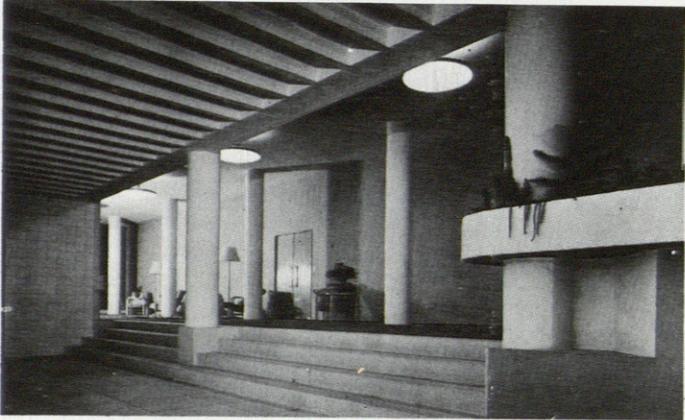
synthesis obtained by Lubetkin had already been heralded in the Swiss pavilion by Le Corbusier, a work characteristic of the transition of the French master from purist Utopia to complex reality.

The tense formulation of the principles of a new architecture contrast with the freedom exposition possessed by the architects considered marginal to the movement. The access to free forms within spaces structured by the geometry of the plan and the relation of positions comprises one of the most important searches of this group, to which we could add names such as Scarpa or Aalto. They discovered that architecture is customarily read through an *internal stereotomy* (to quote Moretti), where space is defined through the qualities of geometry and dimensions structuring it, although it is transformed through the qualities of density and pressure. It is this definition of the internal structure of the building which makes possible the multiple shades of life, is rooted the nucleus of the composition and every reference to the type of composition.

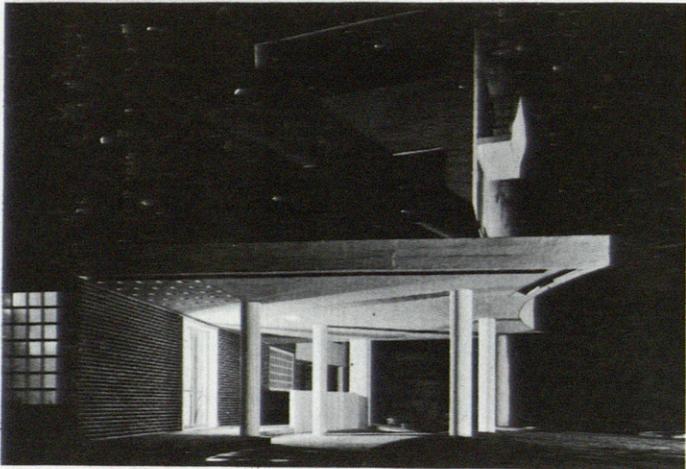
History only makes sense to them as an abstract lesson in architectural principles, an open lesson where the possibilities

of intervention are multiple, so much so for assimilating at the same time the rhetorical traditions of the Baroque or the severity of Cubist synthesis, without waning in the feeling of unity of language nor in the hidden presence of previous tradition. In their own manner, they accept a certain eclecticism but they do not assume a return to the past: *It is difficult to establish when was the last time that the unity of the expressive world was broken in the civilization to which we belong. It is true that around the time of Port Royal, the crisis of the West and its language has already fully started. During the last fifty years, eclecticism finally seems a constant fact and the world fluctuates continuously in the ebb of all languages, including those most lost in time and place. Between reality and symbols there seems to be an open abyss...*<sup>4</sup>.

It cannot be surprising that within these architects there beats the abandonment of all stylistic apriorism, even of the so called *International Style*, and according to historical continuity allowing them to flee from reason, from the irrational tensions to which the language of the architectural pre-war avant-gardes was subjected.



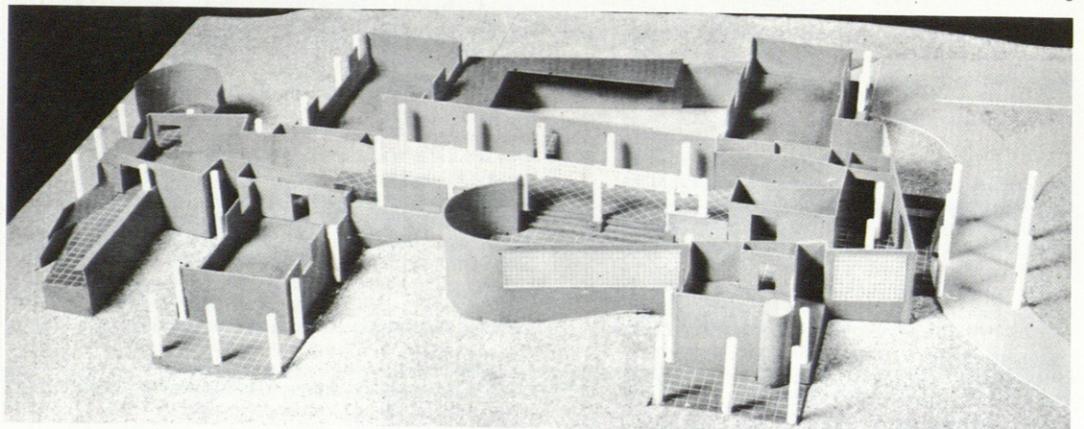
4



5



7



6

4,5,6. B. Lubetkin. Edificio Highpoint I. Vistas acceso

y maqueta planta baja.

7. L. Moretti. Corso Italia. Milán.

principales y secundarios. El frente seguirá siendo una fachada de tradición clásica, ésto es un trasunto ideal de un espacio interior que se sugiere pero nunca se desea explicar, con la evidencia del muro transparente.

En Lubetkin la contención formal es uno de los principios, porque de la referencia a elementos tipológicos ya establecidos surge el poder evocador de su obra arquitectónica. Incluso en la obras más formalistas los límites del juego quedan marcados por una estructura que imprime orden funcional y formal al conjunto. Tal vez este control haga que el conjunto de Highpoint I siga teniendo un inconfundible atractivo dentro del panorama británico de aquellos años en los cuales las formas modernas oscilaban entre las reminiscencias Art-Decó y la trasposición directa de imágenes mecanicistas con las sorprendentes excepciones de Owen Williams y algunas obras de Maxwell Fry.

Le Corbusier muestra en 1935 su admiración por el edificio Highpoint I, como uno de los edificios capaces de definir una nueva tradición. La planta de doble cruz va resolviendo los problemas funcionales con una doble trama de formas regulares y formas libres que se manifiestan al exterior como un doble sentimiento de orden y desorden que encuentra su máxima expresión en la planta de acceso que resulta una bella combinación de formas y espacios de filiación post-cubista. La síntesis obtenida por Lubetkin era ya presagiada por el Pabellón Suizo de Le Corbusier, una obra característica del tránsito del maestro francés desde la utopía purista a la realidad compleja.

La tensa formulación de los principios de una nueva arquitectura contrastan con la libertad de planteamientos que los arquitectos considerados marginales del movimiento poseen. El acceso a las formas libres, dentro de los espacios estructurados por la geometría del plan y de las relaciones de posición, constituye una de las búsquedas más importantes de este grupo en el que podían incorporarse otros nombres como Scarpa o Aalto. Ellos descubrieron que la arquitectura se lee habitualmente a través de una *estereotomía interna* (en palabras de Moretti) donde el espacio queda definido mediante las cualidades de geometría y dimensión que lo estructuran, aunque se transforma mediante las cualidades de densidad y presión. En esa definición de la estructura interna del edificio que haga posible los múltiples matices

de la vida, radica el núcleo de la composición e incluso cualquier referencia al tipo compositivo.

La historia sólo tiene sentido para ellos como una lección abstracta de principios arquitectónicos, una lección abierta donde las posibilidades de intervención son múltiples, tanto para asimilar a un tiempo la tradición retórica del barroco o los rigores de la sintaxis cubista sin producir ningún desfallecimiento en el sentimiento de unidad de lenguaje ni en la presencia soterrada de una tradición previa. A su manera aceptan un cierto eclecticismo pero no asumen un retorno al pasado: *Es difícil establecer cuándo ha sido quebrada por última vez la unidad del mundo expresivo de la civilización a la que pertenecemos; es cierto que en torno al tiempo de Port Royal la crisis de Occidente y de su lenguaje está ya plenamente iniciada. En los últimos cincuenta años el eclecticismo parece al fin un hecho constante y el mundo oscila continuamente en el reflujo de todos los lenguajes, incluso de los más perdidos en el tiempo y el lugar. Entre realidad y símbolo parece abierto el abismo...*<sup>4</sup>

No puede extrañar que en estos arquitectos lata el abandono de todo apriorismo estilístico, incluso del llamado *Estilo Internacional*, en función de una continuidad histórica que les permita huir, desde la razón, de las tensiones irracionales a que fue sometido el lenguaje de las vanguardias arquitectónicas de pre-guerra.

Esta fluidez compositiva no fue siempre bien entendida y en el caso de Lubetkin le valió airadas críticas de funcionalistas como Anthony Cox al comparar los bloques de Highpoint I y II: *El cambio de objetivo debe estar motivado por razones personales, por un retorno hacia significados formales personales que no tienen una base social reconocible... ¿Es de verdad un importante adelanto respecto al funcionalismo a partir del cual es posible un fin en sí mismo?* En verdad, como señala a continuación William Curtis, *el formalismo de Highpoint II era sintomático de un problema mucho más amplio: Dado que las meras imitaciones (que todos habían ya hecho) de los prototipos de los años veinte no eran adecuadas, ¿Qué dirección debía tomar ahora el Movimiento Moderno?. Dado que debía evitarse una especie de academicismo moderno. ¿Dónde estaban las fuentes de una nueva vitalidad?*

Lubetkin apenas tuvo tiempo de responder, pues el grupo Tecton se disolvió en 1947 tras la Segunda Guerra Mundial, cuando él

Such fluidity of composition was not always well understood, and in the case of Lubetkin, it cost him the irate criticism of functionalists such as Anthony Cox upon comparing the Highpoint I and II blocks: *the change in objective should be caused by personal reasons, due to a return to personal formal significances which do not have a recognizable social base... Is it truly an important step forward regarding the functionalism from which it is possible an end in itself?* Truly, as William Curtis pointed out below, *the formalism of Highpoint II was symptomatic of a much more ample problem: because the mere imitations (which they all had already done) of the prototypes of the twenties were not adequate, in which direction should the Modern Movement move now? Because a type of modern academicism was to be avoided, where were the sources of a new vitality?*<sup>5</sup>

Lubetkin hardly had time to answer since the Tecton group dissolved in 1947 after World War II, and he had started to tend his farm in Gloucestershire as of 1941 before abandoning architecture in 1948. However, through his writings, so admirably condensed by Peter Coe and Malcolm Reading for the

Pierre Margada edition<sup>6</sup>, it is possible to understand that for Lubetkin, architecture was a declaration of principles using reason but surpassing it, since reason depends on emotion and vice versa, in such a manner that art is a synthesis of both. To quote Giordano Bruno: *Poetry is no more than the result of regulations and regulations the result of poetry.* In this sense, he said in 1975 that pseudo-scientific functionalism had opened the way to the most unadorned rationalism and the will-a-the-wisp from an analytic mechanical aberration which spread easily within British empirism in such a way that the sum of the parts was held to be more than the whole. Here rests for him the true relinquishment of Modern Movement and the start of decadence upon subjecting the poetic operation of synthesis to linear justification of forms.

Possibly, at Highpoint II his architecture had already lost severity and fluency, but he was never willing to waive *Formalism* in favor of *Functionalism*, since his actions were not the result of formal effects, but rather of the expression of an interior order which liberates complex reality from the confusion of appearances. In it all beats the admiration for spatial

and formal continuity of the Baroque era, as well as for the painting of Braque and Gris, where it is possible to find a unifying principle, a law capable of organizing with didactic sense an architectural work which will be all the more beautiful as it more evidently makes its internal organization more comprehensible.

If Lubetkin tries to solve the dilemma between Rationalism and Free Expression, for Moretti, the dilemma to be solved seems to be between monumentality and rationalism, two elements initially incompatible in the development of Modernity.

First at the Fencing Academy (1934-36) and later at Casa della GIL in Rome's Trastevere (1933-37), the volumetric architecture of the different pieces allows to emphatically single out some in regards to others, with a language clean in gestures, controlled from the severity of a structure which simultaneously grants law and exception to the composition. At a still young age, Moretti will reach the limit of a status of monumentality in the project with which he earned first prize for the Piazza Imperiale competition of the EUR (1938), where metaphysical values appear out in the open in an exercise loaded

había comenzado a cuidar su granja de Gloucestershire ya desde 1941, y poco antes de abandonar la arquitectura en 1948. Sin embargo a través de sus escritos tan admirablemente compendias por Peter Coe y Malcom Reading para la edición de Pierre Mardaga,<sup>6</sup> es posible entender que para Lubetkin la arquitectura era una declaración de principios que usaba de la razón pero que la superaba puesto que la razón depende de la emoción y viceversa, de tal modo que el arte es una síntesis de los dos. Citando a Giordano Bruno: *La poesía no es más que el resultado de las normas y las normas el resultado de la poesía*. En este sentido opinaba en 1975 que el funcionalismo pseudo-científico había abierto las vías al racionalismo más descamado y a los fuegos fatuos desde una aberración analítico-mecánica que se propagó con gran facilidad dentro del empirismo británico de tal modo que la suma de partes se consideró más que el todo. Aquí reside para él la verdadera dejación del Movimiento Moderno y el principio de su decadencia al supeditar una operación poética de síntesis a la justificación lineal de formas.

Posiblemente en el Highpoint II su arquitectura ya había perdido rigor y fluidez, pero nunca estuvo dispuesto a renunciar al *formalismo* en pro del *funcionalismo*, puesto que sus actuaciones no eran el resultado de efectos formales sino la expresión de un orden interior que libera la realidad compleja de la confusión de las apariencias. En todo ello late la admiración por las continuidades espaciales y formales de la época barroca tanto como por los cuadros de Braque y Gris, donde es posible hallar un principio unificador, una ley capaz de organizar con sentido didáctico la obra arquitectónica que será tanto más bella cuando de forma más evidente haga comprensible su organización interna.

Si Lubetkin intenta resolver el dilema entre racionalismo y expresión libre, en Moretti, el dilema a resolver parece estar entre monumentalidad y racionalismo, dos elementos inicialmente incompatibles en el discurso de la modernidad.

Primero en la Academia de Esgrima (1934-36) y luego en la *Casa della GIL* en el Trastevere de Roma (1933-37), la articulación volumétrica de las distintas piezas permite singularizar enfáticamente unas respecto de otras con un lenguaje limpio en sus gestos que se controla desde el rigor de una estructura que otorga simultánea-

mente ley y excepción a la composición. En una edad todavía juvenil, Moretti alcanzará un estado límite de monumentalidad en el proyecto que le valió el primer premio para el concurso de la Piazza Imperiale de la EUR (1938), donde los valores metafísicos quedan al descubierto en un ejercicio cargado de referencias a las ciudades ideales de Francesco di Giorgio Martini.

En los años posteriores, Moretti retoma las cuestiones fundamentales que animaron su obra desde el inicio: la concepción refinada de los volúmenes, las referencias clásicas en el control compositivo y el poder definidor de la luz. Una postura que se manifiesta claramente en dos obras residenciales coincidentes con la fundación de la revista *Spazio* (1950): la casa Astrea (1947-49) y la casa Girasole (1950), ambas en Roma, sin olvidarnos del edificio del Corso Italia en Milán (1950-53) que inicia una línea de expresión volumétrica de espacios cóncavos y convexos que ya no abandonará en el resto de su vida y cuyos ejemplos más representativos serán la villa Sarracena de S. Marinella (1954) y la palazzina de Via Romei (1962-65), donde aparece un intento de *dar forma a un sentimiento de violenta expansión que del interior de la estructura desea verterse sobre el exterior*<sup>7</sup>. Siguiendo las palabras de P. O. Rossi, obras en las cuales el virtuosismo formal parece sustancialmente gratuito, a la búsqueda de una espectacularidad magistralmente contenida en las realizaciones anteriores, incluso en la sorprendente cuña volada sobre el Corso Italia que debiera hacer las delicias de los devotos del informalismo, si no fuera por lo compacto de su expresión.

Sin embargo, la voluntad de encontrar leyes a las oscilaciones formales le llevarán a definir la *arquitectura paramétrica*, en un intento de combinar la exactitud matemática y las apariencias espontáneas. A partir de una forma aproximativa, según Moretti, interviene el arquitecto para rescatar la libertad de contornos y las secuencias espaciales. Así el perfil interior y exterior de la arquitectura se convierte en un elemento unificador que recorre la expresión diferenciada de volúmenes y espacios. Moretti desea recuperar el valor significativo y disciplinar que elementos abstractos como las cornisas tenían en la arquitectura clásica, sin olvidar el manejo del claroscuro en las siluetas. Para Moretti *todo es legible y se comunica con nosotros a través de su superficie..., pero al mismo tiempo los volúmenes internos tienen una presencia concreta por sí mismo, inde-*

with references to the ideal cities of Francesco di Giorgio Martini.

In later years, Moretti returns to the fundamental question which guided his work from the start: the refined concept of volumes, classic references to composition control and to the defining power of light. A posture clearly evident in two residential works coincide with the establishment of the magazine *Spazio* (1950): the Astrea house (1947-49), and the Girasole house (1950), both in Rome, without forgetting the building at Corso Italia in Milan (1950-53), which initiates a line of volumetric expressions of convex and concave spaces which he will not abandon for the rest of his life, the most representative examples of which will be villa Sarracena de S. Marinella (1954) and the palazzina at Via Romei (1962-65), where there appears an intent of giving form to a feeling of violent expansion which from inside the structure wished to spill over the outside<sup>7</sup>. Following the words of P. O. Rossi, works in which formal virtuosity seems to be substantially uncalled for, to the search of spectacularity masterfully contained in the previous works, including a surprising jutting wedge over Corso Italia

which should delight devout of informalism, were it not for its compact expression.

However, the will to find laws for formal oscillations will lead to the definition of *parametric architecture* in an intent to combine mathematical exactness with spontaneous appearances. Starting out with an approximate form, according to Moretti, the architect steps in to rescue freedom of contours and spatial sequences. Thus, the interior and exterior profiles of architecture become a unifying element which goes through the differentiate expressions of volumes and spaces. Moretti tries to recuperate the significant value and discipline which abstract elements such as cornices had in classic architecture, without forgetting to handle chiaroscuro in silhouettes. For Moretti, *everything is legible and communicates with us through its surface..., but at the same time, internal volumes have a specific presence in themselves, independent from the figure and corporeity of the materials embracing them*<sup>8</sup>.

Once again the dilemma between classic references and geometric abstraction crops up, not forgetting informal tendencies before Baroque voluptuosity. All this can be summed

up in the Girasole house in Rome, where the building appears to be composed according to classic references in its principal facade, the top volume floating over a rugose mass. Spatial fluidity of the stories contrasts with the severity of composition in the external volumes, not withstanding the elaborate surfaces, which appear compressed, eroded, and sometimes separated as in the main facade, here to permit perception of the atrium which is the nucleus of the house. This atrium open under the cleft and the house, determines and outlines the spaces in latitude and proclaims the weight, the density, the effort and the figure of all the construction machinery<sup>9</sup>, an effect which allows us to read the stratification of the building, which to Moretti had a metaphysical sense within which be combined tripartite composition with formal licenses or contrasts in materials between the glassy layers of the top block and the foundation of Travertine Tivoli blocks.

Although all approximations seem to confront them, we cannot but ask ourselves once more, where are the common values between Moretti and Lubetkin? What are the analogies between the Highpoint I Block and Casa Girasole? The

pendientemente de la figura y corporeidad de los materiales que los abracen<sup>8</sup>.

Nuevamente aparece el dilema entre las referencias clásicas y las abstracciones geométricas sin olvidarse de las tendencias informales frente a las volutuosidades barrocas. Todo ello puede resumirse en la casa Girasole de Roma, donde el edificio parece componerse según referencias clásicas en su fachada principal pero con el volumen superior flotando sobre una masa rugosa. La fluidez espacial de las plantas contrasta con el rigor compositivo de los volúmenes externos pese a la elaboración de sus superficies que parecen comprimidas, erosionadas y a veces seccionadas como en la fachada principal, aquí para dejar que se perciba el atrio que constituye el núcleo de la casa. Este atrio, *abierto bajo la hendidura y la casa, determina y delinea los espacios en latitud y proclama el peso, la densidad, el esfuerzo y la figura de toda la máquina constructiva*<sup>9</sup>, un efecto que permite leer la estratificación del edificio, lo cual para Moretti tenía un sentido metafísico dentro del cual combinaba la composición tripartita con las licencias formales o los contrastes de materiales entre los revestimientos vítreos del bloque superior y el basamento de bloques de travertino de Tivoli.

Aunque todas las aproximaciones parezcan enfrentarlos, no por ello podemos dejar de preguntarnos otra vez ¿Dónde están los valores comunes de Lubetkin y Moretti?, ¿En qué podrían cifrarse las analogías entre el bloque Highpoint I y la Casa Girasole?. La respuesta sería similar si se planteara analizar la obra de Schindler o Neutra, Coderch o Gardella, Duiker o Jacobsen. Estamos ante unas arquitecturas que pueden responder por sí mismas de la permanencia de las fuentes modernas, pueden mostrar la multiplicidad de aproximaciones capaces dentro del Movimiento Moderno y sobre todo ayudar al trazado de un discurso complejo de las vicisitudes de la arquitectura moderna entre los años de la vanguardia y la ortodoxia. Estamos ante una conciencia, no una simple recuperación de caminos paralelos que ya habían descubierto la ineficacia de un academicismo moderno y que con su trayectoria rechazaron la actitud que congeló la arquitectura naciente en Estilo Internacional, nada diferente por cierto de la que ha producido un panorama crítico de envases y etiquetas, pero demostraron las dificultades del camino pues en la segunda parte de su carrera se produce una

pérdida de sentido y un retraimiento que se traduce en un exilio, a una granja o al extranjero, y en una evidente decadencia de su obra hasta llegar a la auto-destrucción.

Sin embargo, estos nombres y aquellas obras siguen demostrando que la arquitectura no es un problema de recetas ni de *ensaladas mixtas* según la afortunada expresión de Fullaondo, sino de rigor en el concepto coherencia en el uso de un lenguaje capaz de transmitir toda la riqueza de lo no evidente, toda la belleza del matiz que se ordena mediante una estructura lógica a través de la cual la razón es capaz de liberar toda la poesía de la arquitectura. Una poesía que no se encuentra tanto en la sofisticación del material como en la claridad constructiva, ni en la sobreabundancia de recursos sino en la elaboración delicada de unas pocas leyes. Una poesía que hay que encontrar lejos de las marmitas de vapores densos y de los almíbares de repostería a que se refería el anciano Lubetkin cuando repudiaba a los críticos que actúan como *gourmets* y a los arquitectos que se comportan como cocineros de la *nueva arquitectura* para mantenerla recluida, ¿por cuánto tiempo?, de nuevo en la cocina.

#### NOTAS

1. Ver Dorothee Huber *Konstruktion und Chaos: Il grande progetto incompiuto*. Rassegna, anno VIII, 25/1, marzo 1986. p. 71.
2. Ch. Jencks. El lenguaje de la arquitectura postmoderna. G. Gili. Barcelona 1980 (77). p. 81.
3. Tard. Lubetkin. p. 46.
4. L. Moretti Spazio 1, 1950 p. 7. *Eclecticismo e unità di linguaggio*.
5. W. Curtis. *La arquitectura moderna* H. Blume editores. Madrid 1986 (1982). pp. 228 y 229.
6. Berthold Lubetkin. Pierre Mardaga Editeur. Bruxelles 1983.
7. P. O. Rossi *Roma. Guida all'architettura moderna* Laterza Editori, Bari 1984. p. 252.
8. L. Moretti. *Strutture e sequenze di spazi*. Spazio 7 Dec. 1952. Apr. 1953.
9. L. Moretti citado en *Architettura italiana 1944-84* de A. Belluzzi y C. Conforti, Laterza Editori, Bari 1985.

answer would be similar if the question would be to analyze the work of Schindler or Neutra, Coderch or Gardella, Duiker or Jacobsen.

We are before architecture which can answer for itself as to the permanence of modern sources, showing the multiplicity of approximations feasible within the Modern Movement, and specially, aiding in tracing the full development of the vicissitudes of modern architecture between the avant-garde years and orthodoxy. We are before a conscience, not the simple recuperation of parallel roads which have already discovered the inefficiency of modern academicism and which in its path, rejected the attitude which froze incipient architecture in the International Style, certainly not at all different from the one producing a critical panorama of labels and packing, but which showed the difficulties in the road, since in the second part of their careers there is a loss of sense and a withdrawal which translated into exile, to a farm or abroad, and in an evident decadence of their work until reaching self-destruction.

However, these names and those works continue to de-

monstrate that architecture is not a problem of recipes nor *mixed salads* according to the fortunate expression of Fullaondo, but of severity of concept and coherence in the use of a language capable of transmitting the full wealth of that not evident, all the beauty of nuances ordered through a logical structure through which reason is capable of liveratin all the poetry in architecture. Poetry which is not to be found so much in the sophistication of the material as much as in constructive clarity, not in overabundance of resources, but rather in the delicate elaboration of a few laws. A poetry wich must be found far from the marmites of dense vapors and syrups of confectionery to which old Lubetkin referred when he rejected the critics who acted like *gourmets*, and the architects who behaved like cooks of the *new architecture* to maintain it confined, for how long? once more to the kitchen.

#### NOTES

1. See Huber, Dorothee *Konstruktion und Chaos: Il grande progetto incompiuto*. Rassegna, year VIII, 25/1, March 1986, page 71.
2. Jencks, C. *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*. G. Gili, Barcelona, 1980 (77) page 81.
3. Tard. Lubetkin, page 46.
4. Moretti, C. Spazio 1, 1950, page 7. *Eclecticismo e unità di linguaggio*.
5. Curtis, W. *La arquitectura moderna*. H. Blume, Editors, Madrid, 1986. (1982) pages 228 and 229.
6. Berthold Lubetkin, Pierre Mardaga, Editor, Brussels, 1983.
7. Rossi, O.P. *Roma, Guida all'architettura moderna* Laterza Editori, Bari 1984, page 252.
8. Moretti, L. *Strutture e sequenze di spazi*, Spazio, Dec. 7, 1952, April 1953.
9. Moretti, L. Quoted in *Architettura italiana 1944-84*. Belluzzi, A. and Conforti, C. Laterza Editori, Bari 1985.

## La idea de Superficie en la obra de Luigi Moretti

28

Forma y espacio fueron sin duda dos de los conceptos teóricos que más inquietaron a Luigi Moretti en su quehacer como arquitecto. En principio, esto no es de extrañar, puesto que pertenecían al amplio repertorio temático que los críticos de mediados de nuestro siglo manejaban con mayor frecuencia. El primero de ellos, la forma, desataba las más airadas controversias, mientras que el espacio, despertaba unánimes aclamaciones.

Aunque el fenómeno era sin duda internacional y no precisamente exclusivo de ese período, en el caso italiano la forma y el espacio de la arquitectura fueron bien debatidos por aquellos años. Destacados teóricos como Argan, Bettini, Dorfles, Pane o Zevi, lúcidos en sus respectivos análisis, dejaron la investigación referente a dichos términos próxima al agotamiento. Hoy, sin que los conceptos hayan variado sustancialmente, sí que han cambiado las aproximaciones y los intereses hacia ellos. Por ejemplo, encontrar referencias al espacio arquitectónico es bastante raro, mientras que nos es muy fácil verlas sobre términos afines como el lugar o el contexto.

La forma sigue siendo un concepto más controvertido y no es tan sencillo establecer un paralelismo tan inmediato como en el caso anterior. Pero aún a riesgo de resultar excesivamente retóricos, tanto en la asociación que se establece entre el cuerpo y el lugar, como en la del texto y el contexto, podemos encontrar analogías del binomio espacio-forma. algo así como un paso de temas platónicos a temas aristotélicos.

Este artículo trata de reflexionar sobre tres obras de Luigi Moretti<sup>1</sup> de esos años. Tres obras, que muy bien podrían incorporarse al debate arquitectónico del momento actual, debido a que en las condiciones en las que se produjeron, vínculo de una época con un autor, se realizaron con una suerte de control y provocación que resulta difícil encontrar en estos días. Por otra parte, el hecho de que Luigi Moretti mantuviera una actividad teórica tan interesante como desconocida hará más atractiva la búsqueda de los pensamientos que permanecen inmersos dentro de la realidad de sus obras, fabricadas éstas, en esa materia de forma y de espacio, que es la arquitectura.

Pero veamos qué reflexiones nos pueden suscitar el análisis de estas obras, que Moretti proyectara y construyera entre 1949 y 1956, en la década que ahora comienza.



1. Cooperativa Astrea. Roma. L. Moretti.

#### Of form, of space

##### The idea of surface into Luigi Moretti's works

N.T.: *Of form, of space, sound in spanish as deform; slowly this is an implicit quibble imposed by the author.*

Form and space were undoubtedly two of the theoretical concepts which were more disturbing to Luigi Moretti in his work as an architect. In principle, this is not surprising, since these belong to the ample thematic repertoires that the critics in the middle of this century most frequently handled. The first of these, form, unleashed the most angry controversies, while space awakened unanimous acclaim.

Although the phenomenon was undoubtedly international and not precisely exclusive of this period, in the Italian case, form and space in architecture were debated during those years. Prominent theoreticians such as Argan, Bettini, Dorfles, Pane or Zevi, lucid in their respective analyses, almost exhausted the research involving those terms. Today, concepts not having varied substantially, approximations have certainly changed and so have the interest towards them. For example, finding references to architectural space is very rare, while it is quite easy to find them on related terms such as location or context.

Form continues to be a controversial concept and it is not that simple to establish an immediate parallelism such as with

the previous case. But, risking being excessively rhetoric, as much in the association established between the part and the shape, as with the text and context, we can find analogies of the binomial space-form, something like a passage from Platonic themes to Aristotelian subjects.

This article tries to meditate on the three works by Luigi Moretti<sup>1</sup> in these years. Three works which could well become part of the architectural debate of the present moment, because in the conditions in which they originated, linking an era with an author, they were carried out with a type of control and provocation difficult to find these days. On the other hand, the fact that Luigi Moretti maintained a theoretical activity as interesting as unknown will make even more attractive this search for the thoughts that remain immersed within the reality of his works, constructed with this material of form and space which is architecture.

But let us see what reflections may be originated by the analysis of these works designed by Moretti and built between 1949 and 1956 in the decade which is now commencing.

First we will establish that the works we will deal with are located, two in Rome —the Astrea cooperative house (1949), and the house called *Il girasole* (1950), and the third one in Milan — a building complex for offices and housing on the

Corso Italia (1953). They are therefore, three similar buildings as to their predominant use, although with different locations within the city: two suburban residential neighborhoods of different economic level in the Roman case, and a much more centric location in the case of Milan, but with a surrounding aedilician complex which is relatively modern. Thus, we are dealing with housing in areas in which architecture was proposed without prejudice. To be exact, there is an increasing classification regarding their location within the city, its architectural interest, or its theoretical complexity, which coincides with its chronological sequence. But more than stressing here the possible differences, on the other hand, so easy to observe, what we are interested in is explaining how the architectural restlessness of a times produces a similar architectural experience. Besides, to analyze the period and observe the results will permit us to delve into the present.

In the lapse of the period mentioned, less than five years, Moretti was almost exclusively occupied with these three housing projects. After being one of the most prolific architects before the war, he stopped working for practically eight years. He reappeared in the professional scene in Milan in 1948<sup>2</sup>, but it is not until a year later when we can distinguish the full pulse of his total architectural recovery.

Primero aclararemos que las obras que trataremos están situadas, dos en Roma –casa de la cooperativa “Astrea” (1949) y la denominada casa “Il girasole” (1950)–, y la tercera en Milán –complejo edificatorio para oficinas y viviendas en el Corso Italia (1953)–. Son, por tanto, tres edificios similares en cuanto a su uso predominante, viviendas, aunque con una situación diversa dentro de la ciudad, dos barrios residenciales periféricos de distinto rango adquisitivo en el caso romano y una posición mucho más céntrica en el caso milanés, pero en un conjunto edilicio circundante relativamente moderno. Así pues, se trata de viviendas en zonas en las que la arquitectura se proponía moderna sin prejuicios. Para ser exactos, existe una creciente cualificación respecto a su situación dentro de la ciudad, su interés arquitectónico, o su complejidad teórica, que coinciden con su secuencia cronológica. Pero más que resaltar aquí las posibles diferencias, por otro lado fácilmente observables, lo que estamos interesados es en explicar de qué manera unas inquietudes arquitectónicas de un momento producen una experiencia de arquitectura similar. Además, analizar el período y observar el resultado nos permitirá sondear el presente.

En el lapso de tiempo mencionado, menos de un lustro, Moretti estuvo ocupado casi exclusivamente por esos tres proyectos de viviendas. Después de haber sido uno de los más prolíficos arquitectos de antes de la guerra, dejó de trabajar durante prácticamente ocho años. Reaparece en la escena profesional en Milán en el año cuarenta y ocho, pero no es hasta un año después cuando podemos distinguir el pleno pulso de su completa recuperación arquitectónica<sup>2</sup>.

En sus trabajos de antes de la segunda guerra mundial, Moretti mostraba una clara intención de compaginar modernidad con clasicismo. Este intento, que en el caso de Italia tenía tintes nacionalistas, fue asumido por una gran parte de los jóvenes arquitectos que por esa época comenzaban a despuntar. El caso de Moretti no es un caso aislado en la Italia previa al conflicto mundial, aunque podría decirse que fue sin duda uno de los que más claramente intentaron fusionar ambas doctrinas.

Después de la guerra los planteamientos se clarificaron, siendo evidente el triunfo lingüístico del denominado estilo moderno o internacional. Pero lo que para muchos supuso un cambio, la natural

asunción de una doctrina nueva, para otros no fue más que otro eslabón en la historia de la disciplina, manteniendo su continuidad estructural. Moretti encara los proyectos con la misma fiera formal con la que se producía en los treinta. Sin embargo, el rigor en la búsqueda de los principios abstractos que gobiernan toda creación intelectual le convierten en un defensor de actitudes próximas al término clásico, referido éste, a la búsqueda de principios inalterables y permanentes en la arquitectura<sup>3</sup>. Como explica Tafuri, Moretti traduce las formas clásicas a un lenguaje abstracto<sup>4</sup>. Se podría decir que pasó de ser un clásico-moderno a un moderno-clásico.

### Simetría

En sus escritos publicados en *Spazio*, revista que él mismo editara y produjera, se puede ver cómo la razón extramatélica, metafísica podríamos decir, era pauta de desarrollo constante. La obra de arte se entendía como el soporte de las ideas, debido a su capacidad para retener más allá de la concreción de su realidad. Realidad y representación unidos en la obra de arte al mismo tiempo<sup>5</sup>, así entendía Moretti que debía ser la labor de todo artista.

El primer número de la revista *Spazio* sale con fecha del 1 de julio de 1950. En ella escribe Moretti *Ecclettismo e unità di linguaggio* su segundo artículo después del *Giotto Architetto* publicado en 1937 para la revista *Quadrivio*<sup>6</sup>. Junto al texto se reproduce una fotografía de la casa-albergo en Milán de los años 1948 en las que muestra una nítida abertura central en la fachada principal. Al referirse a la *illuminante simetría* como una de las tensiones expresivas del espacio, dice:

*La simetría de los antiguos no debe entenderse como una ley gobernada por un eje que se dibuja, sino como un punto focal desde donde se reparte la fuerza formativa, semilla del espacio; punto palpitante en el que el espíritu hace y contruye su espacio isotrópico, esférico o plano.*

*A mí me parece que los antiguos situaban siempre este foco en un lugar en sombra; nunca al exterior sobre una pared batida por el sol o el viento,...*<sup>7</sup>

Esta idea de la simetría como tensión expresiva del espacio, explica la arquitectura de Moretti por esos años y es de sumo interés a la hora de analizar sus obras, ya que en todas ellas existe una simetría

In his works previous to the Second World War, Moretti showed the clear intention of conforming Modernity with Classicism. This intent, which in Italy had nationalistic nuances, was taken up by a large majority of young architects who at the time were striving to become known. Moretti's case is not an isolated event in the Italy of before the World War, although it could be said that it undoubtedly was one of the ones which most clearly tries to merge and mix such doctrines.

After the war, the expositions were cleared up, becoming evident the linguistic triumph of the so called Modern or International style. But what to many was change, the natural assumption of a new doctrine, for others was only another link in the history of discipline, maintaining its structural continuity. Moretti faces his projects with the same formal fierceness with which he did in the 30's. However, the rigor in the search for the abstract principles<sup>3</sup> which govern all intellectual creation turn him into a defender of attitudes according to the classic term, in reference to the search for inalterable and permanent principles in architecture. As explained by Tafuri, Moretti translates classic forms into an abstract language<sup>4</sup>. Reducing this in a rather simplistic manner, we could say he went from classical modern to modern-classic.

### Symmetry

In his writings published in *Spazio*, a magazine he will edit and produce himself, we can see how extramathematical reason, metaphysical we could say, was the rule for constant development. A work of art was understood as being the support for ideas due to its capacity for retaining beyond its specific reality. Reality and representation together in a work of art at the same time<sup>5</sup>, this is how Moretti understood the work of every artist should be.

In the first edition of the magazine *Spazio*, on July 1st, 1950, Moretti writes *Ecclettismo e unità di linguaggio*, his second article after *Giotto Architetto* published in 1937 for the magazine *Quadrivio*<sup>6</sup>. Together with the text, there is a photograph of the Milan hostel houses of 1948, which show a clear opening on the principal facade. In referring to the *illuminante simetría* as one of the expressive tensions of space, he says:

*The symmetry of ancient times should not be understood as a law governed by a drawn axis but rather as a focal point from which formative force goes out, the seed of space, a throbbing point in which the spirit makes and constructs its isotropic space, spheric or flat.*

*It seems to me that in ancient times, they always located this focus in a shadowed place, never on the outside on a wall*

*beaten by the sun or by the wind...*

This idea of symmetry as an expressive force in space, explains Moretti's architecture in these years and it is very interesting when analyzing his works, since in all of them there exists a manipulated symmetry. This is why we have chosen this landscape to start to try to plan the road between the works and the writings of Moretti, which from formal principles leads us to other spaces, ending by grouping them all in the abstract notion of surface.

If we take the front of the facade of Astrea house in Monteverde, there is an undeniable reference to the peripheral distortion of its projection on Jenner street, which contrasts with the greater serenity of the central part. The outcropping laps to illuminate the kitchens, produce a concave area in the center, which is underlined by the sunk horizontal terraces, leaving a dark background on which it is easy to recognize a reference to the symmetrical focus to which we previously referred. But being a facade, there are other spatial characteristics which we must add. We are referring to the introduction of gravity and the well known horizontal stratification of the building. But this is a subject we will go into when we analyze another of his writings, the *Valori della Modanatura*.

Another of the aspects of this house is the search for some

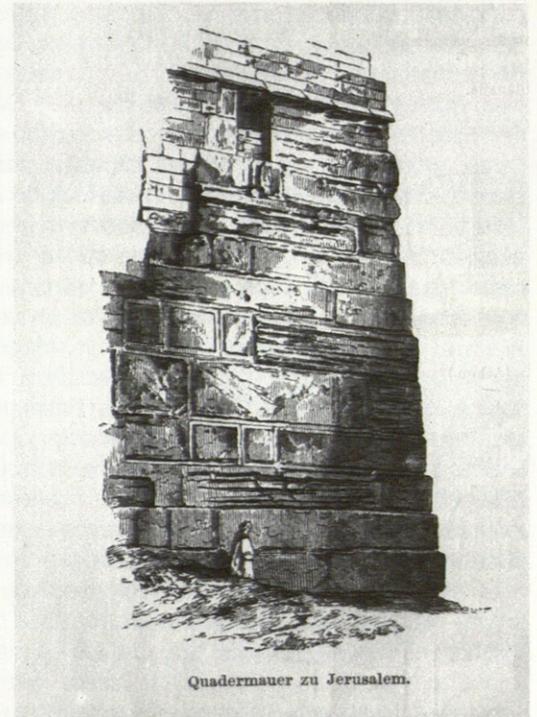
manipulada. Por ello, hemos escogido este paisaje para comenzar a tratar de hilvanar un discurso entre las obras y los escritos de Moretti, que desde principios formales nos conduzca a otros espaciales, y finalizar agrupándolos todos ellos en la noción abstracta de superficie.

Si tomamos la frontalidad de la fachada de la Casa Astrea en Monteverde, es innegable una referencia a la distorsión periférica de su alzado a la calle Jenner, que contrasta con la mayor serenidad de su parte central. Las solapas que se despegan para iluminar las cocinas producen una zona cóncava en el centro, que se ve acentuada por el hundimiento de tres terrazas horizontales que dejan un fondo oscuro en el que es fácil reconocer una referencia al foco simétrico al que antes hacíamos alusión. Pero, al ser una fachada, existen otras cualidades espaciales que debemos añadir. Nos referimos a la introducción de la gravedad y de la consabida estratificación horizontal del edificio, pero este tema ya lo desarrollaremos cuando analicemos otro de sus escritos, el titulado *Valori della Modanatura*.

Otro de los aspectos que esta casa tiene es la búsqueda de algunos efectos de movimiento, como el cambio de altura de los antepechos de las terrazas centrales, o el de las propias solapas. Estos efectos son reclamos expresivos a la imposibilidad de una visión frontal general y la acentuación de los valores desde el lateral<sup>8</sup>.

En cuanto a la planta de la casa Astrea, la simetría no llega a producirse por los efectos del vaciado de un centro, sino mediante un mecanismo de adición que sitúa el eje coincidente con un muro. Este rasgo todavía falta de espacialidad, ya no se verá en los dos edificios restantes, en los que los centros de gravedad de las simetrías de ambas plantas ocupan una posición de espacio y no de materia.

El alzado a la calle Bruno Bouzzi de la casa *Il girasole* es el siguiente ejemplo que trataremos. La sutileza de su irregular simetría fue juzgada positivamente con el calificativo de ambigua por Robert Venturi en su libro *Complejidad y Contradicción*. Un profundo tajo rasga verticalmente su frontal, dejando separados dos cuerpos de clara continuidad estratigráfica. El basamento se retranquea dando lugar a una sombra horizontal en contraste con la perpendicular que se produce más arriba. Los ritmos temarios que se encadenan entre ambas partes pasan de la equilibrada zona baja, macizo-vacío-



2

macizo, con suave crecimiento lateral coincidente con la pendiente de la calle ( $a < b < c$ ), a un apretado, denso y estrecho hueco central en la zona alta. Los dos cuerpos pueden ser leídos, en parte debido al remate que los corona, como un único edificio, pero también es posible distinguir una independencia entre ellos, gracias a la disposición axial de las zonas del basamento sobre cada parte.

A todo este juego de incertidumbres viene a colaborar la asimetría de la coronación, que para más soma emula la triangulación de un frontón. ¿Pero, cuál es el motivo de toda esta rebuscada composición? Sin duda la de producir simetría como mecanismo de composición. Seguramente suscitado por la provocación y el disfrute de un juego sutil que estaba basado en la poca valoración

effect of movement, such as the change in height of the railings of the central terraces, or that of the laps themselves. These effects are expressive decoys for the impossibility of a general front view and the accentuation of the values from the lateral side<sup>8</sup>.

As to the layout, symmetry is not achieved due to the effect of emptying a center, but rather through a mechanism of action which places the axis coinciding with a wall. This trait, still lacking spatiality, will not be seen in the two remaining buildings, where the center of gravity of the symmetries of both ground plans occupy a position of space and not of matter.

The projection on Bruno Bouzzi street in the *Il girasole* house, is the following sample we will deal with. The subtlety of its irregular symmetry was judged in a positive manner with the classification of ambiguous by R. Venturi in his book *Complexity and Contradiction*. A profound slash rips vertically its front, separating two sections with clear stratigraphical continuity. The foundation is recessed, providing a horizontal shadow in contrast with the perpendicular which occurs higher up. The rhythm of themes arising between both parts goes from the balanced lower zone, solid-empty-solid, with a soft lateral growth coinciding with the gradient of the street ( $a < b < c$ ), to a tightly packed dense and narrow central shaft in the high zo-

ne. The two sections can be read, in part due to the crowning pediment, as only one building, but it is also possible to distinguish an independence between them, thanks to the axial layout of the foundation areas over each of the sections.

In all this game of uncertainties, symmetry collaborates in-crowning, which in addition, ironically emulates the tripling of the pediment. But, what is the reason for this unnatural composition? Naturally, to produce symmetry as a mechanism of composition. Surely caused by provocation and the enjoyment of a subtle game based on the scant steem wick classic symmetry had at the time. But let us see how all this mechanisms of camouflage develop.

At first sight, one can see the double sense of this facade<sup>9</sup>. For this, it is only necessary to load the stress on the points on which the eyes ignominiously seek the regularity of symmetrical order. Moretti accentuates asymmetrical traits, allowing the superior sections to have identical size, with the same stratigraphy, vertical as well as horizontal. It is here, in this section, in its spectacular composition, where symmetry has been decided beforehand. Marking, without any need to, the point where symmetry starts to introduce its tone, he only hides what had been previously decided. Through a cavity which unnecessarily stresses the abstract axis and which at

the same time happens over a shadow, he reinforces the streets voluntarily, since by being implicit, it cannot be evidenced.

If at Astrea House symmetry he tried to dilute into the irregularity of the contour of the membrane<sup>10</sup>, at *Il girasole* house, there is an evident desire to manifest the continuity of the compositive symmetrical mechanisms and his capacity to carry out new formal experiences with them<sup>11</sup>. In the complex of buildings at Corso Italia, another step will be added to the investigation. But let us remember how during the whole direction of Moretti's architecture, symmetry has also held a role serving the occasion. The order, the customer or the location shaped it, giving way to an election which depended solely on the need to satisfy it.

In the Milan buildings, symmetrical formalism takes over a more ample territory. It is no longer the combination of a facade and its floor plan, but rather that the different blocks in the complex begin to be spatially interconnected. Two almost parallel bodies which leave between them a private street, are used as entrance from the public thoroughfare, after crossing a section joining them at first floor level, like a bridge. At the back, there is a great block which holds an orthogonal position in relation to the previous ones. The street continues its

que por aquél entonces tenía la clásica simetría. Pero veamos cómo se desarrolla todo este mecanismo de enmascaramiento.

Al primer golpe de vista se percata uno de la dilogía de esta fachada<sup>9</sup>. Para ello no hace falta más que cargar de tensión los puntos en los que los ojos buscan denostadamente la regularidad del orden simétrico. Moretti acentúa los rasgos asimétricos, dejando que los dos cuerpos superiores tengan un tamaño idéntico, con igual disposición tanto vertical como horizontal. Es aquí, en estos cuerpos, en su espectacular composición, donde se ha decidido de antemano la simetría. Marcando sin necesidad alguna el punto en donde la simetría comienza a introducir su tenor, no hace más que encubrir lo ya previamente decidido. Mediante un vaciado que remarca innecesariamente el abstracto eje, y que a su vez se produce sobre una sombra, refuerza voluntariamente la tensión, ya que, estando implícito, puede no ser evidente.

Si en la casa Astrea la simetría intentaba diluirse en la irregularidad del contorno de la membrana<sup>10</sup>, en la casa *Il girasol* se hace evidente el deseo de manifestar la continuidad de los mecanismos compositivos simétricos y su capacidad para realizar nuevas experiencias formales con ellos<sup>11</sup>. En el complejo de edificios de Corso Italia se añadirá un paso más a esta investigación. Pero recordemos cómo en toda la trayectoria de las arquitecturas de Moretti la simetría había ocupado también un papel al servicio de la ocasión. El encargo, el cliente o el sitio la configuraban, dando paso a la elección que dependía solamente de la necesidad de satisfacerla.

En el conjunto milanés el formalismo simétrico se hace dueño de un territorio más amplio. Ya no es la combinación de una fachada y su planta, sino que los distintos bloques del complejo comienzan a estar interconectados espacialmente. Dos cuerpos casi paralelos que dejan una calle privada entre ellos, sirven de entrada desde la vía pública, una vez atravesado un cuerpo que los une en su planta primera, a modo de puente. Al fondo de ellos se encuentra un gran bloque que ocupa una disposición ortogonal a los anteriores. La calle continúa su recorrido introduciéndose entre los pilares del piso bajo. Por encima le sobrepasa un cuerpo horizontal que sirve de base a dos grandes paralelepípedos irregulares separados por una hendidura muy estrecha. Esta separación es similar a la que se produce en la casa *Il girasole*, pero la magnitud del tamaño y la

completa escisión de los cuerpos aumentan el efecto.

La direccionalidad axial del espacio en el recinto interior que crea la disposición de los bloques produce una simetría clara. No importa el hecho de que los cuerpos sean de materiales y volúmenes diferentes. Lo que domina es la sensación de recorrido fuertemente reforzado por una axialidad que es, además, estable bilateralmente. Este paso de producir una simetría espacial en el centro de la composición está, como en los anteriores casos, bien aderezado de todo tipo de recursos que intentan enmascararla al exterior.

Resumamos los mecanismos de los que hace uso Moretti para recrear estas simetrías. El primero de ellos consiste en producir, en vez de un único objeto con el eje de especularidad bien acusado, dos objetos separados que entablan un diálogo. En vez de una secuencia del tipo ] I [ crea otra ] [, con lo que la imagen de una copa formada por dos perfiles de rostros humanos iguales con fondos de color opuestos, es un ejemplo recurrente en el que fácilmente es posible encontrar dilogías entre las figuras. Uno se pregunta si lo que se quiere representar es una copa o dos caras. Pero lo que nos interesa de este ejemplo no son las dos posibles lecturas, que en el caso de Moretti no tienen lugar, sino la aparición de dos rostros en los que el espacio entre ellos adquiere una tensión atractiva muy intensa.

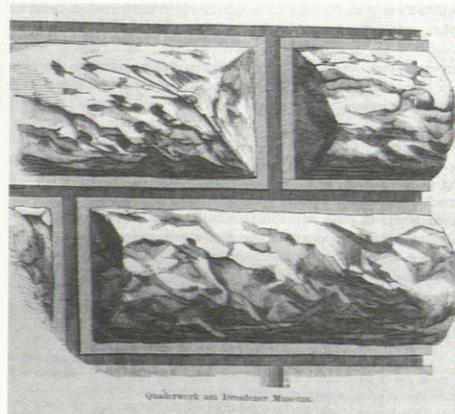
Desde la casa Astrea hasta el complejo de Corso Italia se aumenta progresivamente la evidencia de un eje que queda en la sombra, en el vacío. Eje que, como veíamos, no hace más que crear una zona de tensión. Se produce un agujero justo donde el campo de fuerzas bilateral de la simetría es más intenso, donde las figuras pasan de ser dobles a ser únicas. Este es un efecto de máxima expresividad<sup>12</sup>.

Los otros dos recursos son complementarios. El primero es el de hacer evidente la igualdad de la simetría en su parte central, donde la visión es más precisa. El otro recurso consiste en que la parte que contiene mayores licencias con respecto al orden establecido es la zona periférica, el perfil. Con estos dos sistemas se puede jugar a deformar la simetría bilateral. Moretti, en las tres obras mencionadas, experimentó con estas deformaciones del orden, y decimos deformaciones porque creemos que la geometría manejada era más topológica que proyectiva.

way, introducing itself among the pillars of the ground floor. Above it runs a horizontal component which serves as the base for two large irregular parallelepipeds separated by a very fine slit which does not come together. This separation is similar to the one at the *Il girasole* house, but the magnitude of the size and the complete division of the components increase the effect.

The axial directionality of space in the interior enclosure created by the layout of the blocks, produces a clear symmetry. It does not matter if the units are made of different materials or volumes. The dominant sensation is that of traveling, strongly reinforced by an axiality which is, besides, bilaterally stable. This step of producing spatial symmetry in the center of the composition is, as in the previous cases, well embellished with all types of resources which try to mask it to the exterior.

Let us sum up the mechanisms used by Moretti to recreate such symmetries. The first one is to produce, instead of a single object with a well marked axis of speculation, two separate objects which establish a dialogue. Instead of a sequence type ] I [ he creates another ] [, with which the image of a cup formed by two profiles of the same human faces with backgrounds in opposite colors, is a recurring example, in which it is possible to find double sense between the figures.



3



4

## Gravedad

Si analizábamos un campo que tenía de referencia un eje en donde se reinvertía la fuerza, ahora nos proponemos ver que influencia tiene la acción de otro campo, el gravitatorio, en las ideas arquitectónicas de Moretti.

La gravedad es un campo de fuerzas ordenado según la vertical y sin una referencia a su línea de origen, que se intuye como paralela al horizonte y que no es especular como la de la simetría. Se manifiesta en la arquitectura mediante el peso, la densidad o la masa (la percepción de las materias) y el estado de sollicitación del conjunto de fuerzas que la conforman.

La gravedad crea una graduación ascendente dentro de su campo de fuerzas similar a la de la visión perspectiva. Por lo tanto, no es homogénea y cualifica el espacio según la altura.

Pero veamos cómo lo explica con sus propias palabras Moretti:

*El paralelismo de las cornisas principales permite que se lea con facilidad el ritmo ascendente de un edificio, ritmo fundamental, opuesto como es a la gravedad de los pesos.*<sup>13</sup>

En la secuencia que estamos siguiendo al analizar los tres edificios podemos observar cómo existe una progresiva tendencia a enfatizar los valores del peso de los volúmenes. La idea de ligereza que en la arquitectura moderna se adueñó por completo de la forma de los edificios, es lo que aquí se trata de subvertir. La continuidad, otra vez, con el mundo clásico, se hace evidente en la utilización de los materiales y su disposición en la composición. Las superficies rugosas, rocosas, que se sitúan en los basamentos de sus obras romanas nos atestiguan esto<sup>14</sup>.

Por otro lado, los cuerpos altos paulativamente van alcanzando un grado de separación volumétrica con respecto a sus apoyos cada vez más acusado y, al tiempo, adquiriendo mayor potencia expresiva, al acentuar su peso. El ejemplo más evidente es la proa que emerge al Corso Italia y la contraforma del edificio en la que se asienta. Otras imágenes similares se pueden ver en los basamentos de la casa *Il girasole* o de la casa Astrea. Aunque en ellas no sea tan patente el efecto del peso, sí que es evidente la progresiva individualización de las partes.

Otro de los efectos derivados de la gravedad, en masas ya de

un tamaño considerable, es la interrelación que se produce entre ellas mismas. Los edificios comienzan a sentir la presencia de la masa próxima activando a su vez campos fuerza de intensidad menor al de la tierra pero de efectos visuales considerables. En este caso podremos identificarlos mejor con el magnetismo, otra de las propiedades atractivas de la materia<sup>15</sup>.

Es en la casa *Il girasole* donde se puede apreciar por primera vez el efecto de atracción entre los dos cuerpos principales. Este efecto acentúa por un lado la simetría, al estar las fuerzas orientadas en la dirección del eje, y por otro densifica el espacio vacío cargándolo de una energía muy sugestiva<sup>16</sup>.

El contraste que se puede observar en estas obras entre la sensación de peso de los cuerpos altos y la acción portante y disgregadora de la estructura, es uno de los efectos que más subvierten la idea de ligereza. Experiencias similares a estas, pero en escultura, son las grandes realizaciones del mundo barroco. La catedral de San Pedro en el Vaticano o la fuente de los ríos en la piazza Navona, ambas del Bernini, son, por citar dos casos muy concretos, ejemplos de cómo se puede producir expresividad mediante el contraste de la presencia de un gran peso y su aparente ligereza. El concepto de ingravidez no está muy distante, pero aquí prima la sensación de peso sobre la de ligereza.

## Superficie

Tres artículos, *Trasformazioni di strutture murarie* (1951), *Valori della Modanatura* (1952) y *Struttura e sequenze di spazi* (1953), publicados respectivamente en los números 5, 6 y 7 de la revista *Spazio*, nos van a permitir desarrollar la idea de superficie en la obra de Moretti.

*Valori della Modanatura* será el primer artículo que pasemos a analizar. En él, el arquitecto comienza señalando la coincidencia en el tiempo entre la *expulsión* de las molduras<sup>17</sup> clásicas en la arquitectura racional y el inicio del arte no figurativo.

Moretti pone en duda la identificación que se produce en algunas reflexiones de los primeros modernos que consideraban como lo propiamente figurativo de la arquitectura todo el aparato clásico de molduras, cornisas o cualquier otro rasgo geométrico ornamental

One wonders if what he wants to represent is one cup or two faces. But the interesting part of this example is not the two possible interpretations, which in Moretti's case are not the question, but the appearance of two faces in which the space between them acquires an attractive and very intense tension.

From the Astrea house to the Corso Italia complex there is increasing evidence of an axis which is left in the shadows, in emptiness. Axis which, as we saw, only creates an area of tension. There is a gap precisely where the field of the bilateral forces of symmetry is more intense, where the figures pass from being double to being unique. This is an effect of maximum expressivity<sup>12</sup>.

The other two resources are complementary. The first one is that of evidencing the equality of symmetry in its central area, where the vision is more precise, the other resource consists in that the part taking the most licenses regarding the established order, is the peripheral area, the profile. With these two systems, one can play at deforming bilateral symmetry. Moretti, in the three works mentioned, experimented with these deformities of arrangement, and we say deformities because we believe that this manipulated geometry was more topological that projective.

## Gravity

If we were analyzing a field whose reference was an axis in which force was reinvested, we now propose to see the influence of action of the other field, gravitation, in Moretti's architectural ideas.

Gravity is a field of forces arranged according to the vertical and without a reference as to its line of origin, which is perceived as parallel to the horizon and is not specular as is symmetry's. It is manifested in architecture through weight, density and mass (perception of materials), and the status of application of the set of forces comprising such.

Gravity creates an ascending rank within its field of forces similar to that of perspective vision. Therefore, it is not homogeneous, and classifies space according to height.

But let us see how Moretti explains it in his own words:

*Parallelism of the principal cornices permits the easy reading of the ascending rhythm of a building, fundamental rhythm, opposed how it is to the gravity of weight.*<sup>13</sup>

In the sequence we are following upon analyzing the three buildings, we can observe there exists a progressive tendency to emphasize the values of weight in volumes. The idea of lightness, which in modern architecture completely took over

the forms of buildings, is what we are trying to subvert here. Once more, continuity with the classic world is evident in the use of materials and in the layout as to composition. Surfaces are rugose, rocky, placed at the foundations of their Roman works as evidence of this<sup>14</sup>.

On the other hand, the high components gradually reach a degree of volumetric separation regarding their supports, increasingly evident, while at the same time, acquiring greater expressive power upon accentuating their weight. The most evident example is the bow emerging on the Corso Italia and the counterform of the building upon which it rests. Other similar images can be seen in the foundations of the *Il girasole* house or the house for the Astrea cooperative, although in these, the effect of weight is not as evident, even though the progressive individualization of the units is evident.

Another of the effects arising from gravity in masses of considerable size, is the interrelation between them. The buildings start to feel the presence of the nearby mass thus activating force fields of less intensity than those of the earth, but of considerable visual effects. In this case we can identify them better with magnetism, another of the attraction properties of matter<sup>15</sup>.

It is in *Il girasole* house where we can appreciate for the first

añadido a la superficie de los edificios, al ser asociadas con la traducción literal de formas naturales.

*Una cornisa no representa más que a sí misma, es una forma pura y abstracta de referencias objetivas.*

Para Luigi Moretti, si de algo pueden tildarse estas decoraciones es de abstractas, comparables a las desarrolladas por los pintores no figurativos para expresar la desaparición de la representación tradicional. Esta crítica temprana a la ingenuidad racionalista le lleva a reconocer un valor general e histórico en las cornisas de la arquitectura por encima de los estilos, aclarando como además éstas tienen el valor de elemento de transición, de enlace entre un tiempo y otro, entre un espacio y otro... *Las cornisas marcan así una puntuación precisa que determina la sintaxis única del espacio arquitectónico*<sup>19</sup>.

Y además añade cómo las cornisas tienen otro valor aún más poderoso:

*La capacidad de densificar al máximo el sentido de lo concreto, el sentido de la existencia, de realidad objetiva*<sup>20</sup>.

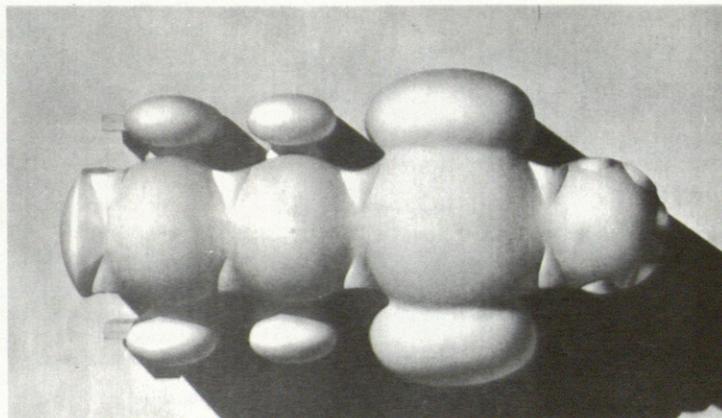
Para Moretti, es la moldura la que confiere al muro su expresión, y por tanto, se trata de un sistema capaz de rebasar la entidad física de la realidad para añadirle una representación ideal<sup>21</sup>.

Y finaliza el artículo diciendo:

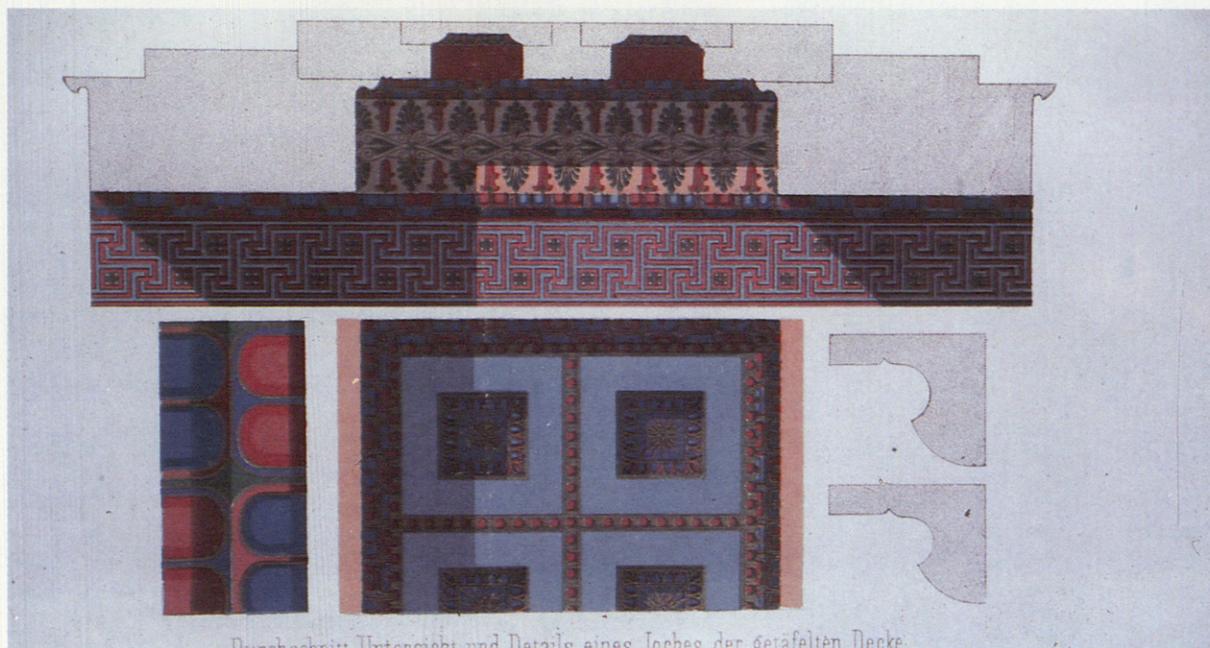
*Todas las cosas son visibles y con nosotros se comunican a través de su superficie. Y el canto o discurso de una superficie de arquitectura antigua se concentra en los intervalos de los espacios quietos, en las molduras y en fruncimientos geométricos como las acanaladuras de un fuste dórico, o en formas libres como los almohadillados, prodigios donde la materia desgastada se agita como torrente obscuro, del palacio Colloredo en Mantua*<sup>22</sup>.

En el siguiente número de la revista *Spazio* Moretti escribe un segundo artículo complementario al anterior llamado *Strutture e sequenze di spazi*. En él estudia la arquitectura poniendo especial atención en la superficie de contacto entre la forma y el espacio. En palabras suyas:

*... un espacio interno tiene como superficie límite la corteza donde se condensan y leen las energías y las circunstancias que lo consienten y forman, y de las que a su vez ese mismo espacio genera la existencia*<sup>23</sup>.



5.6. Ilustraciones del artículo de Luigi Moretti *Strutture e sequenze in Spazi*. N.º 7.



7

Para ello se vale de una idea de espacio muy matérica, como lleno, contrario a la visión tradicional de concebirlo como vacío, y en torno a ella se evidencia la tensión superficial de la arquitectura.

Para ayudarse a analizar este hecho físico realiza una serie de vaciados del espacio interior de conocidos ejemplos de la historia, fabricando maquetas que luego fotografía para ilustrar su artículo. Y en esta densificación espacial, que denomina volumen negativo, reconoce dos órdenes suplementarios de estudio: una vía intelectual que asocia a la forma geométrica y a la dimensión entendida como cantidad de volumen absoluto, y otra de, parafraseando a Moretti, orden psicológico intelectual relativa a la valoración de la densidad y de la presión o carga energética, que se hace fácilmente reconocible con esa peculiar manera de entender la espacialidad.

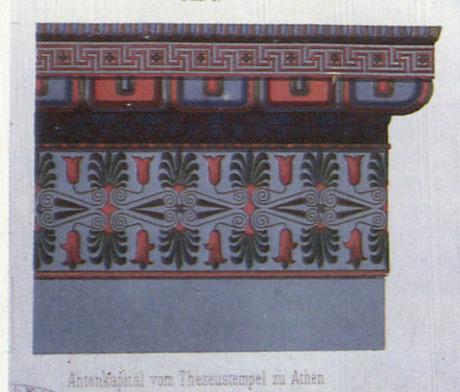
Las conclusiones de Moretti volvieron a poner en tela de juicio la arquitectura moderna, ya que consideraba un olvido imperdonable la ausencia de una espacialidad con una estructura secuenciada

como la que la tradición tan sutilmente había utilizado. Pero las conclusiones más originales de la aplicación de este método se derivaron de que la espacialidad fuera analizada en su negativo.

...Moretti quería demostrar —como recordaba un antiguo colaborador suyo— que el espacio no estaba vacío, que la forma no estaba solamente en la materia<sup>24</sup>.

Este entendimiento del espacio, del vacío, como objeto aprehensible lo podemos rastrear en varias fuentes, pero seguramente su origen primario se deba situar en las filosofías animistas. Ideas en principio tan dispares como la del éter lumínico que tanto tiempo preocupó a físicos y filósofos no están tan distantes la investigación de Moretti<sup>25</sup>. No es necesario, por otra parte, ir a buscar las fuentes a campos diversos del puramente estético. Una de las referencias más visuales al problema de la materialidad de la representación del espacio se puede encontrar en A. von Hildebrand. Este escultor que vivió tanto tiempo en Roma, amigo de Fiedler y de von Marées,

Taf. I.



8

time the effect of attraction between the two main units. This effects accentuates, on the one hand symmetry, because the forces are directed towards the axis, and on the other hand, it densifies empty space, loading it with a very suggestive energy<sup>16</sup>.

The contrast that can be observed in these works between the feeling of weight of the high units and the bearing and disintegratory action of the structure, is one of the effects which subvert the most the idea of lightness. Experiences similar to these, but in sculpture are the great works of the Baroque world. St. Peter's cathedral in the Vatican, or the fountain at Piazza Navona, both by Bernini are, to quote two very specific cases, examples of how expressivity can be produced through the contrasting presence of a great weight and its apparent lightness. The concept of weightlessness is not very far, but here, the important thing is the sensation of weight over lightness.

#### Surface

Three articles, *Trasformazioni di strutture murarie* (1951), *Valori della Modanatura* (1952) and *Struttura e sequenze di spazi* (1953), published respectively in numbers 5, 6 and 7

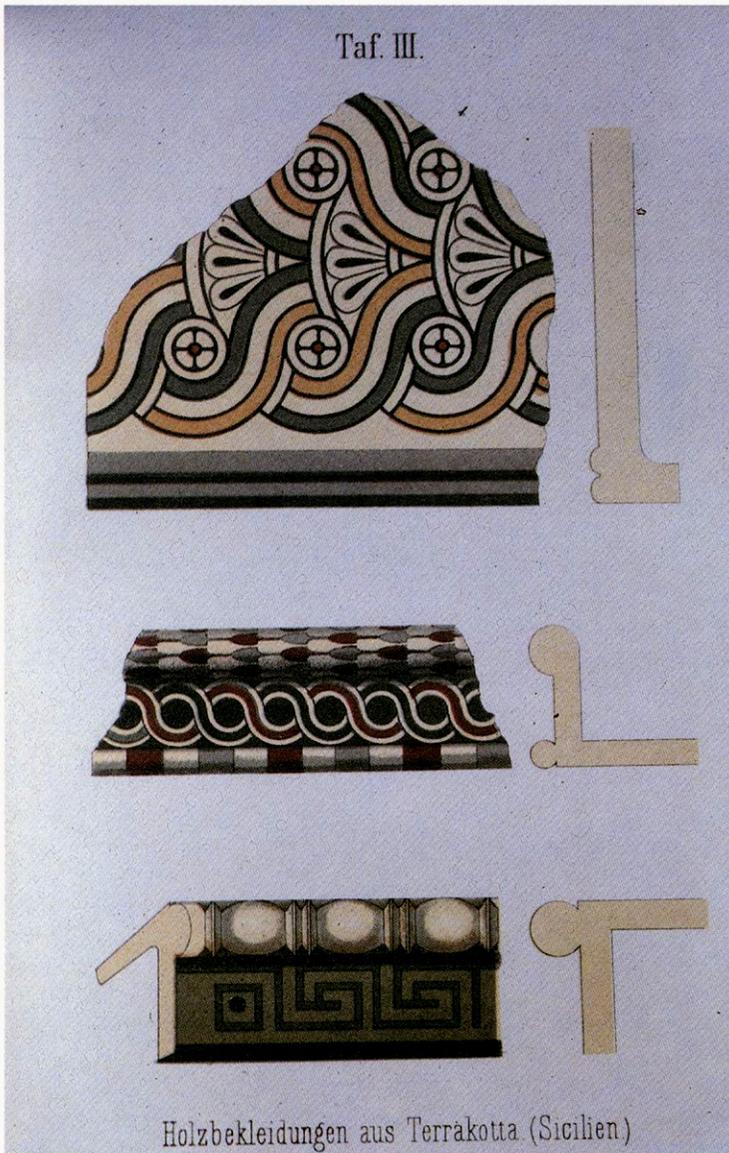
of the Spazio magazine, will permit us to develop the idea of surface in Moretti's work.

*Valori della Modanatura* will be the first article we will analyse. In it, the architect starts by pointing out the coincidence in time between expelling the classical moldings<sup>17</sup> from rational architecture, and that beginning of non-figurative art.

Moretti doubts the identifications contained in several reflections by the first moderns who considered the whole classic apparatus of moldings, cornices and all other ornamental geometrical traits added to the esurface of buildings as properly figurative of architecture when being associated to the literal translation of natural forms.

*A cornice represents no more than itself, it is a pure and abstract form of objective references.*

For Luigi Moretti, if such decorations are to be branded as anything, they should be as abstract, comparable to those developed by the non-figurative painters to express the disappearance of traditional representation. Such early criticism of rationalist ingenuousness leads him to acknowledge a general and historical value in cornices beyond styles, besides, determining how these have the value of a transition element, of a link between one time and another... Cornices thus mark the precise punctuation that determines the unique syntax of ar



chitectural space<sup>19</sup>.

And besides, he adds how cornices have another still more powerful value:

*The capacity of densifying to the maximum the feeling of the specific, the feeling of existence, of objective reality*<sup>20</sup>.

For Moretti, it is the molding that grants a wall its expression, and therefore, it is a system capable of exceeding the physical entity of reality to add an ideal representation<sup>21</sup>.

And the article closes saying:

*All things are visible, and communicate with us through their surface. The development or the edge of a surface in ancient architecture, concentrates on the intervals of quiet spaces, in the moldings and geometrical pleatings such as the grooves of a Doric column, or in free forms such as bossings, prodigies where worn matter agitates like an obscure torrent, at the Colloredo palace in Mantua*<sup>22</sup>.

In the following edition of the Spazio magazine, Moretti wrote a second article complementary to the previous one, titled *Strutture e sequenze di spazi*. In it he studies architecture, giving special attention to the contact surface between form and space. In his own words:

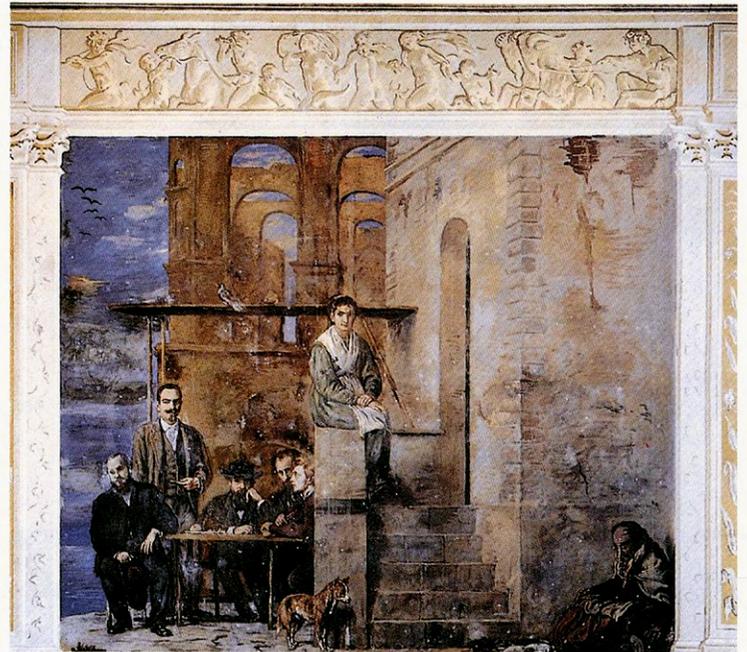
*... an internal space has as limiting surface the crust where it condenses and reads the energies and circumstances which*

*consent it and form it, and from which at the same time, this same space generates existence*<sup>23</sup>.

For this, he uses a very material idea of space, as full, contrary to the traditional vision of conceiving it as empty, and around it there is evidence of the surface tension of architecture.

To help himself analyze this physical fact, he performs a series of cavities of interior spaces from well known samples in history, constructing models which he then photographs to illustrate his article. And this spatial densification, which dominates a negative volume, acknowledges two supplementary orders of study: an intellectual way which associates geometric form with the dimension understood as the amount of absolute volume, and another psychological intellectual one, related to the evaluation of density and the energy pressure or load, which is easily recognizable in this particular manner of understanding spatiality.

Moretti's conclusions once again questioned modern architecture since he considered as unforgivable omission, the absence of spatiality with a sequenced structure such as had been so subtly used by tradition. But the most original conclusions in the application of this method rose from spatiality being analyzed in its negative.



10

escribió en su *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893), una de las primeras obras del formalismo teórico.

En este texto, en el capítulo que dedica a la representación espacial y su expresión en la apariencia, nos dice:

*Imaginemos la totalidad espacial como una masa de agua en la que hundimos recipientes, separando así volúmenes particulares como cuerpos individuales determinados y formados sin perder la representación de la masa continua de agua...*

*Si nos proponemos ahora hacer perceptible la apariencia del volumen general de la naturaleza, tenemos que imaginarnos, ante todo, el volumen de la naturaleza de un modo plástico, como un espacio cóncavo que está colmado en parte por volúmenes aislados de objetos y, particularmente, por partículas de aire. No existe como algo delimitado desde fuera, sino como algo activado desde dentro*<sup>26</sup>.

Este espacio activado desde dentro será el fundamento de las

*... he wanted to demonstrate —as recalled an old collaborator of his— that space was not empty, that form was not only in matter*<sup>24</sup>.

Such understanding of space, of emptiness as an apprehendable object, may be traced to various sources, but surely its origin should be set in the animist philosophies. Ideas in principle as different as that of photic ether, which during such a long time worried physicists and philosophers, are not so distant from Moretti's research<sup>25</sup>. It is not necessary on the other hand, to go in search of its sources in the different field of the purely aesthetic. One of the most visual references to the problem of materiality of the representation of space can be found in A. von Hildebrand. This sculptor, who lived for such a long time in Rome, friend of Fiedler and von Marées, wrote in his *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893), one of the first works of theoretical formalism.

In this text, in the chapter dedicated to spatial representation and its expression in appearance, he says:

*Let us imagine spatial totality as a mass of water in which we sink vessels, separating particular volumes as specific and formed individual bodies, without losing the representation of the contiguous mass of water...*

*If we now set out to make perceptible the appearance of*

teorías de la llamada *Raumgestaltung*, formación espacial, sobre todo las de A. Schmarsow. Pero no es nuestro caso el de la búsqueda de los orígenes modernos de la evolución del concepto de espacio, sino el de la particular manera de pensarlo como algo material, como forma en negativo, que tenía Moretti de él<sup>27</sup>.

El cambio de entender el espacio de dentro hacia fuera fué después desarrollado por la idea moderna del espacio como *continuum*<sup>28</sup>. Esta nueva visión de la espacialidad deparará, a partir del movimiento moderno, un giro sustancial que se dejará sentir tremendamente en la arquitectura. El espacio pasará de ser un elemento segregable y conformable y a ser fluido y continuo. Pero nótese que en la explicación ofrecida por von Hildebrand no tenía tanta importancia la idea de espacio como fluido, como la necesidad de densificar el aire para explicar la diversa percepción que se produce y entenderlo como negativo.

Una de las consecuencias de esta idea moderna del espacio que aún hoy está produciendo propuestas de arquitectura, es la que, poco a poco, ha llevado a suprimir la distinción entre forma y espacio exterior e interior. El análisis de los dos artículos de Moretti hace patente lo notorio de la diferencia. La superficie exterior es más activa, más tersa, mientras la del interior se pone en tensión con la adición de otra materia y por lo tanto es más pasiva, más dúctil.

Hemos dejado para el final el artículo que cronológicamente vendría primero. Esto ha sido debido a que en él es en el que mejor se puede analizar el problema de la superficie como un elemento abstracto e independiente al resto de la materia constructiva. Para ello Moretti analiza algunos ejemplos de la arquitectura románica de fajas bicromáticas, ya que en ellas encuentra las más abstractas, y al tiempo más concretas, superficies<sup>29</sup>.

... *Es un proceso típico de la arquitectura antigua esta solidificación en las superficies de sus estructuras de aspectos ideales o, mejor dicho, estructuras ideales, como yo las llamo: el desdoblamiento de una superficie real en una cierta superficie expresiva es, precisamente, el acto trans-figurativo*<sup>30</sup>.

Mediante una esclarecedora disección va identificando los valores superpuestos a la superficie, identificando la estructura, la construcción, la plentería, y las diversas maneras en las que se asocia la figuración a cada una de ellas. Aislado las superficies y

otorgándolas la posibilidad de ser afectadas por figuraciones tanto abstractas como figurativas, la arquitectura llega a ser un arte exclusivamente plástico. Gottfried Semper, en sus tempranas *Observaciones preliminares sobre la arquitectura pintada y sobre la plástica en los antiguos*<sup>31</sup>, fue uno de los primeros arquitectos que consideró los problemas relacionados con la superficie arquitectónica. En este escrito defiende la arquitectura de su tiempo de la acusación de *no saber competir con las demás artes, de estar retrasada con respecto a sus hermanas*. Semper busca en la simplicidad y en los nuevos materiales dos vías de reivindicación para contrarrestar el ataque.

... *El estudio profundo de las ciencias naturales ha conducido al más importante de los descubrimientos. Ladrillo, madera y sobre todo metal, hierro y cinc han tomado el puesto de los sillares de piedra y de mármol, y sería desdichado seguir utilizándolos bajo falsas apariencias. ¡Defiéndose el material, y muéstrase sin velos en las formas y en las condiciones que, gracias a la ciencia y a la experiencia, se han demostrado como las más apropiadas! En el ladrillo se debe ver el ladrillo, en la madera la madera, en el hierro el hierro, cada uno con sus propias leyes estáticas. Esta si que es la verdadera simplicidad: a la que debemos dedicarnos enteramente, sacrificando nuestro gusto por el uso de los ingenuos reclamos de la decoración. La madera, el hierro y cualquier otro metal necesitan de un revestimiento, para defenderse del continuo desgaste de la atmósfera. Obviamente esta exigencia debe ser satisfecha en un modo tal que represente además un embellecimiento. En vez de un barniz de único tono se pueden escoger agradables combinaciones de colores. La policromía se convierte en necesaria, natural*<sup>32</sup>.

A nuestros ojos existe una clara contradicción entre la simplicidad de los nuevos materiales que reclama Semper y la posibilidad de revestirlos con colores. No existe tal contradicción, si lo que quiere decir es que debe ser satisfecha la necesidad, y que una vez obligados a utilizar el revestimiento, éste debe ser consciente de su propia condición ornamental. Y es en la recién descubierta policromía de los templos griegos en donde busca refrendar sus opiniones. Por ello muestra un especial interés por el origen de la arquitectura.

... *se revocaba la desnuda superficie del tosco material de que*

the general volume of nature, we have to imagine, first of all, the volume of nature in a plastic manner, as a concave space partially filled with isolated volumes of objects and particularly, by air particles. It does not exist as something delimited from the outside, but rather as something activated from within<sup>26</sup>.

This space activated from within, will be the fundament of the theories of the *Raumgestaltung*, spatial formation, specially those of A. Schmarsow. But it is not our case to search for the modern origins of the evolution of the concept of space, but rather of the particular manner of thinking of it as something material, as a form in negative, which Moretti had of it<sup>27</sup>.

The shift from understanding space from within to outside, was later developed by the modern idea of space as *continuum*<sup>28</sup>. This vision of spatiality will provide, as of the Modern movement, a substantial turn which will be greatly felt in architecture. Space will cease to be separable and adjustable, and will pass on to be fluid and continuous. But note that in the explanation offered by von Hildebrand, the idea of space as fluid, as the necessity for densifying the air to explain the diverse perceptions produced and understood as negative, was not that important.

One of the consequences of this modern idea of space that still today offers architectural proposals, is that, little by little,

the general volume of nature, we have to imagine, first of all, the volume of nature in a plastic manner, as a concave space partially filled with isolated volumes of objects and particularly, by air particles. It does not exist as something delimited from the outside, but rather as something activated from within<sup>26</sup>.

This space activated from within, will be the fundament of the theories of the *Raumgestaltung*, spatial formation, specially those of A. Schmarsow. But it is not our case to search for the modern origins of the evolution of the concept of space, but rather of the particular manner of thinking of it as something material, as a form in negative, which Moretti had of it<sup>27</sup>.

The shift from understanding space from within to outside, was later developed by the modern idea of space as *continuum*<sup>28</sup>. This vision of spatiality will provide, as of the Modern movement, a substantial turn which will be greatly felt in architecture. Space will cease to be separable and adjustable, and will pass on to be fluid and continuous. But note that in the explanation offered by von Hildebrand, the idea of space as fluid, as the necessity for densifying the air to explain the diverse perceptions produced and understood as negative, was not that important.

One of the consequences of this modern idea of space that still today offers architectural proposals, is that, little by little,

grating them the possibility of being affected by figurations as abstract as figurative, architecture becomes an exclusively plastic art. Gottfried Semper in this early *Observaciones preliminares sobre la arquitectura pintada y sobre la plástica en los antiguos*<sup>31</sup>, he was one of the first architects to take into consideration the problems related to architectural surfaces. In this article, he defends the architecture of his time from the accusation of *not knowing how to compete with the other arts, of falling behind in respect to its sisters*. Semper seeks in simplicity and in new materials, two ways to recover and block the attack.

... *The profound study of natural sciences has led us to the most important of discoveries. Brick, mood and specially all metals, iron and zinc, have taken over the positions of the stone and marble ashlars, and it would bee unfortunate to continue using them under false appearances. Let us defend the material and show unveiled the forms and the conditions which, thanks to science and to experience, have been shown to be the most appropriatel. In brick we should see brick, in wood, wood, in iron, iron, each one with its own statistical laws. This is really the true simplicity, to which we should dedicate ourselves fully, sacrificing our taste in the use of naive decoys of decoration. Wood, iron and any other ma-*

estaba hecha la casa. La fantasía infantil de aquellos hombres se sentía atraída por las tintas vivas y las combinaciones de color como las que ofrecía la naturaleza a su alrededor. Al tiempo se pensaba también en la práctica. Se observaba que el revestimiento confería una mayor durabilidad a la madera, al ladrillo y hasta a la piedra... El simple revoco coloreado ya no era suficiente. Su puesto fue tomado por los frisos y por formas regulares copiadas de la naturaleza. Se trazaban las líneas con sencillez sobre una superficie y, usando una tinta uniforme, se la hacía resaltar sobre un fondo de color diverso: era el primer paso hacia la pintura y hacia las artes plásticas. ...<sup>33</sup>

Semper proseguía este escrito otorgando al arquitecto la condición de corifeo, el que dirigía a los demás artistas en la ejecución de la obra completa. La explicación de los comienzos de las artes estaba pensada para ensalzar la supremacía de la arquitectura por vía doble, a través de su mayor antigüedad y a través de la condición de que el arquitecto era quien mejor reunía los dotes de una visión de conjunto más desarrollada.

La importancia de lo superficial en los edificios se vió reforzada por los análisis de los primeros estudios etimológicos en lo que se relacionaba el origen de la arquitectura con el vocabulario textil. Términos como cubrir, doblar o curvar eran similares a los que denominaban la cubierta. La casa y el envolver o enrollar, estaban relacionados en las lenguas indoeuropeas<sup>34</sup>. Y no es casual que Semper, que se dedicó al estudio de las artes menores con la intención de rastrear motivos primarios de la arquitectura, en su texto sobre el arte textil explique, cómo:

*La característica más general del arte textil es el absoluto dominio de la dimensión plana. Esta conclusión emana de aquella definición nuestra por la que los tejidos sirven de envoltura y de revestimiento. De ello resulta que el arte textil no puede dedicarse a una imitación fiel de la naturaleza, ni a una interpretación naturalista del ornato ...*<sup>35</sup>

Trata después las diferencias existentes entre las dos técnicas de elaborar telas, bien sean bordadas o tejidas, para finalizar comentando sus aplicaciones a la decoración en la arquitectura.

*... Hemos dicho anteriormente que la fabricación de tejidos sirvió de prototipo para la decoración de techos y pavimentos; pues bien,*

*esa misma función tuvo, por lo menos en la antigüedad, en la decoración de las paredes. Los griegos, y en parte los romanos, no velan en el muro un elemento portante, sino sobre todo, uno divisorio.*<sup>36</sup>

Semper cree en la existencia de un principio del revestimiento como motivo primario de la cultura del construir<sup>37</sup>, y ello le lleva a planteamientos relacionados con el problema del ornamento y del estilo. Pero no solo investiga la relación de la arquitectura y lo textil, también analiza las demás técnicas de los inicios de la fabricación humana. En *Der Stil* estudia la relación de la arquitectura, además de con el ya mencionado arte textil, con el modelado de la cerámica: la tectónica de la madera y de la piedra; la estereotomía como cálculo aritmético de construcción y la metalurgia o elaboración de metales. Sin embargo, lo que más destacaríamos de Semper aquí, fue la forma en la que entendió la independencia con la que la superficie se producía en la arquitectura, la más libre de las artes de la representación, precisamente por ser la construcción mental por excelencia.

También Moretti ofrece una explicación a la superficie pintada de los templos griegos, pero para él su uso había sido motivado por la necesidad de obtener la máxima densidad de lo concreto en la obra de arte, por ser el pueblo griego tan excepcionalmente dotado para percibir la realidad de la naturaleza.

*Tuvieron por esto el coraje de sobreponer el color rojo, turquesa, naranja, violeta, sobre estupendos mármoles de estatuas y templos donde hacían disparar la estructura por encima de su ya altísimo límite, hasta la extrema tensión de lo posible*<sup>38</sup>.

Aunque sea una explicación más psicológico visualista que la de Semper, ambas coinciden en la valoración de lo superficial como protagonista de la arquitectura. Pero volvamos a las obras y veamos como se producen sobre ellas estas valoraciones teóricas.

Varios son los recursos que utiliza Moretti para dar máxima expresión a la superficie. Por un lado recursos que tratan de manipular la materia, por otro lado, efectos derivados de un hábil trabajo formal y, por último, con una espacialidad en la que se desenvuelve con suma facilidad.

Todo este manejo de superficies, manejo de la forma en definitiva, lo realiza mediante la utilización de la dialéctica establecida en el contraste entre opuestos. Esto le obliga a valorar la materia como

material needs a cover to protect them from the continuous wear of the atmosphere. Obviously, this demand should be satisfied in such a way that it contains, besides a beautifying element. Instead of a varnish in a single shade, a pleasant combinations of colors can be chosen. Polychromy becomes necessary, natural<sup>32</sup>.

In our eyes, there exists a clear contradiction between the simplicity of the new materials claimed by Semper and the possibility of coating them with colors. There is no such contradiction if what he means to say is that necessity must be fulfilled, and that once forced to use coatings, it should be conscious of its own ornamental condition. And it is in the recently discovered polychromy of Greek temples where he seeks to authenticate his opinions. For this reason he shows a special interest in the origins of architecture.

*...the bare surface of the rough material of which the house was made was whitewashed. The infantile fantasy of such men was attracted to lively tints and color combinations such as were offered by surrounding nature. At the same time, they also thought of the practical. It was observed that the coating conferred greater durability to wood, brick and even stone... A simple colored plastering was no longer enough (in the decoration of temples). Its place was taken by friezes and*

*regular forms copied from nature. Lines were simply traced over a surface, and using uniform ink, they were made to stand out on a background of several colors; this was the first step towards painting and towards the plastic arts...*<sup>33</sup>

Semper went on in this document granting the architect the condition of coryphaeus, the person who led the other artists in the execution of a complete work. The explanation of the beginning of art was thought to exalt the supremacy of architecture in a double manner: through its great antiquity and through the condition that the architect was the one who best gathered a more developed vision of the whole.

The importance of the superficial in buildings was reinforced by the analysis of the first etymological studies in which the origin of architecture was related to textile vocabulary. Terms such as cover, double, or curve were similar to those used for the roof. The house, and to envelop or to roll, were related to Indo-European languages<sup>34</sup>. And it is not casual that Semper, who dedicated himself to the study of minor arts with the intention of tracing the primary reasons of architecture, in his text on textile he explains how:

*The most general characteristic of textile art is the absolute command of the flat dimension. This conclusion arises from our definition that fabrics are only good as wrappings and*

*coatings. From this it appears that textile art cannot dedicate itself to a faithful imitation of nature, nor to a naturalist interpretation of decoration...*<sup>35</sup>

It then deals with the existing differences between the two techniques for making fabrics, whether embroidered or woven, to end commenting on its applications to decoration in architecture.

*...We have said before that the manufacturing of textiles served as the prototype for the decoration of roofs and floors. Well, this was the same function it had, at least in antiquity, in the decoration of walls. The Greek, and partially the Romans, did not see in the wall a bearing element, but rather a dividing one*<sup>36</sup>.

Semper always believes in the existence of the principle of coating as the primary motive for the culture of construction<sup>37</sup>, and this leads him to expositions related to the problem of ornaments and style. But he not only investigates in relation to architecture and textiles, he also analyses other techniques in the beginning of human manufacturing. In *Der Stil*, he studies the relationship to architecture, besides with the aforementioned textile art, with the molding of ceramics: tectonics of wood and stone; stereotomy as the arithmetical calculus of construction and metallurgy or elaboration of metals. Howe-

10 Fresco de la Biblioteca de la Estación Zoológica de Nápoles. Hans von Marées y Adolf von Hildebrand, 1873. En el fresco aparecen retratados alrededor de la mesa, de izquierda a derecha, Dohrn, Kleinenberg, Grandt, Marées y Hildebrand.

11. Página del artículo *Valori della Modanatura* de Luigi Moretti en Spazio número 6.

13. Manantial en una garganta montañosa, Arnold Böcklin, 1883.

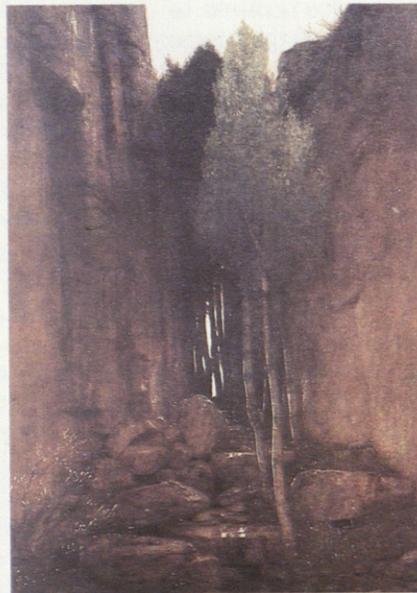
14. Edificio El Girasol. Roma. L. Moretti.

12,15. Complejo Corso Italia. Milán. L. Moretti.

16. Isla de los muertos III. Arnold Böcklin, 1883.

17. Pagina de la revista dirigida por Moretti. Spazio n.º 7.

18,19,20,21. Tailleur D'Habits y Tailleur de Corps, ilustraciones de la Enciclopedia de Diderot (1762-1777).



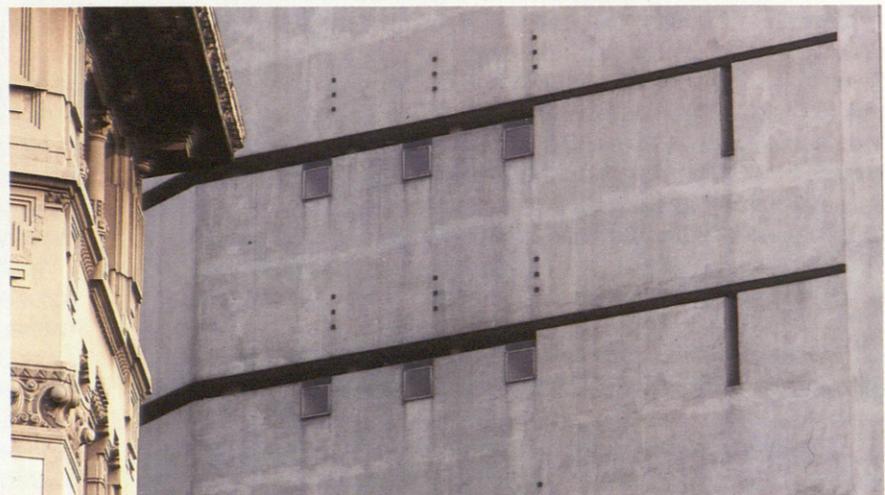
13



14



11



12



15 16

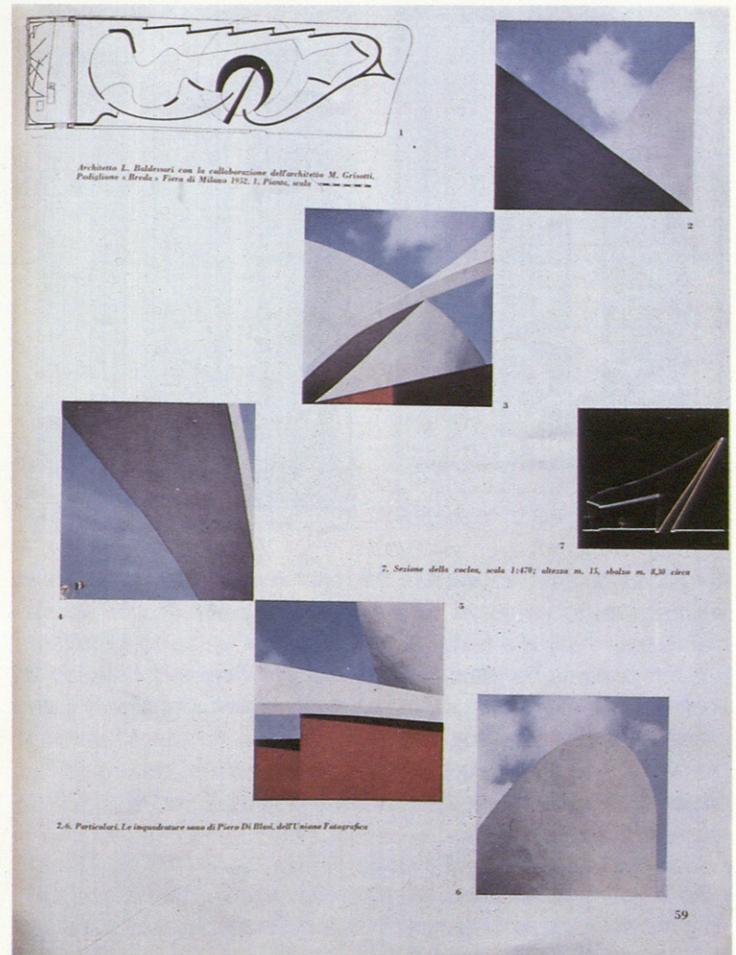


un elemento sin propiedades intrínsecas, en el que la expresión se debe buscar en el tratamiento superficial. La piedra es dura o blanda según la labra; la masa es densa o ligera según la apariencia del peso: la apariencia sería suave o rugosa, brillante o mate, tersa o dúctil según se requiera. No hace falta que indiquemos ahora en que partes de las obras analizadas a lo largo de estas páginas es posible encontrar ejemplos de esta utilización de la materia, todas ellas recurren insistentemente a estos juegos de opuestos.

Observaremos únicamente, con más detenimiento, uno de los edificios, la obra de Corso Italia, que por su destacado valor no queremos dejar de tratar. Comencemos con la fachada del edificio caracterizado por su proa, que da a la vía Rugabella. En ella, se puede observar cómo las superficies se separan de la estructura y además se independizan del cerramiento, obteniendo una libertad formal completamente nueva. A ello hay que añadir las hendiduras que agrietan horizontalmente cada planta, creando un rasgado del tejido superficial en el que los huecos de las ventanas afloran con ritmo salteado. En la otra cara del mismo edificio, largos antepechos sinuosos se separan del terso cristal. Enfrente, en el otro bloque, es la estructura la que marca la secuencia al ritmo de la superficie. Por último, en el edificio restante, las horizontales terrazas disuelven el centro de una superficie afirmada fuertemente por los bordes. Todos estos rasgos nos aclaran cómo Moretti disponía y recreaba la superficie de sus arquitecturas.

La arquitectura es la que aglutina la experiencia, los formalismos simétricos o los efectos de la gravedad están desarrollados desde ella. Para ello es necesario que ésta adquiera una poética que surja desde lo tangible, desde lo palpable. Algo así como la sensación del roce de una tela por la piel. Es muy distinto concebir la arquitectura desde estos presupuestos que desde aquellos otros que la entienden más como organismo en sí mismo, es decir, con piel. La diferencia se acentúa aún más si entendemos que lo que para una sería una simple cuestión de ornato, para la otra se convierte en tatuaje o cicatriz. La libertad formal con que se pueden acometer las múltiples combinaciones abstractas sobre cualquier superficie quedan restringidas en la piel por una cierta necesidad de unidad derivada de la uniformidad epitelial.

Y es una vez tocado el tema del ornato donde surge toda la



22. Detalle Cooperativa Astrea. L. Moretti.

23. Pareja de amantes, Adolf von Hildebrand, 1886.

24. Formas básicas de la cerámica (según Ziegler) en Der Stil 1879. G. Semper.

25. Relaciones entre las líneas del asa, del recipiente y del líquido, en Der Stil 1879. G. Semper.

ver, what we would most stress for Semper here is the manner in which he understood the independence with which the surface was produced in architecture, the most free of arts of representation, precisely because construction is by excellence, mental.

Moretti also offers an explanation for the painted surfaces of the Greek temples, but to him their use had been motivated by the need to obtain the maximum density of the specific in the work of art, because the Greek people were so exceptionally gifted to perceive the reality of nature.

*They therefore had the courage to superimpose the colors red, turquoise, orange, violet, over great marble in statues and temples, where structure thus shot over its already so high a limit, up to the extreme tension of the possible*<sup>38</sup>.

Although it is an explanation more psychologically visual than Semper's, both coincide in the value of the superficial as protagonist of architecture. But let us return to the works and see how those theoretical evaluations are made.

There are several resources that Moretti uses to provide the surface with maximum expression. On the one side, resour-

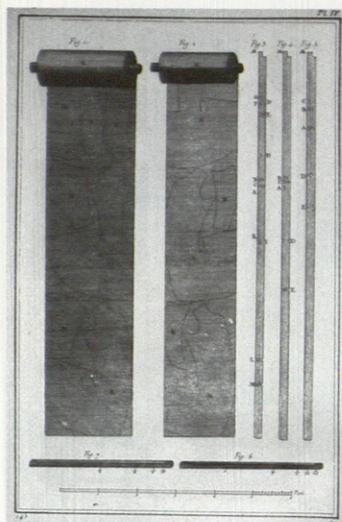
ces which try to handle matter, on the other hand, the effects derived from skilled formal work, and lastly, with the spatiality in which it unfolds with the greatest of ease.

All this manipulation of surfaces, handling of form in short, is carried out through the use of dialectics set forth in the contrast of opposites. This forces him to value matter as an element without intrinsic properties in which expression should seek superficial handling. Stone is hard or soft, depending on who carves it; mass is dense or light, according to the idea of weight; appearance would be smooth or corrugated, brilliant or matte, glossy or yielding as required. No need to point out at this time in which parts of the works analyzed throughout these pages is it possible to find examples of this use of matter, all of them recur insistently to these opposing play.

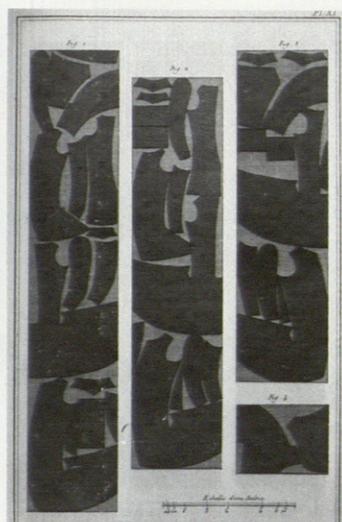
We will only note in a bit more detail one of the buildings, the work on Corso Italia, which for its important value we do not wish to leave untouched. Let us start with the facade to the building which we have called the Bow, facing Rugabella street. In it, we can see how the surfaces separate from the

structure and become independent of closure, obtaining a formal freedom which is completely new. To this we must add other clefts that split horizontally each floor, creating a jagged superficial texture upon which the window gaps surface in a sequential rhythm. To the other side of the same building, long railings separate the smooth glass. In front, on the other block, it is the structure that marks the sequence to the rhythm of the surface. Lastly, in the remaining building, horizontal terraces dissolve the center into a surface strongly secured at the edges. All these traits clear up for us how Moretti disposed and recreated the surfaces of this architecture.

Architecture is what collects experience: symmetrical formalisms or the effects of gravity develop from this. For this reason, it is necessary for it to acquire poetry arising from the tangible, from the touchable. Something like the sensation of the touch of a fabric on the skin. It is quite different to conceive architecture from these suppositions that from those others that understand in more as an organism in itself, that is, with skin. The difference is accentuated more so if we understand that what for someone would be a simple question of decora-



18

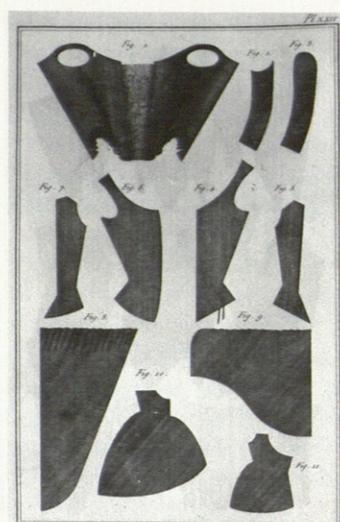


19

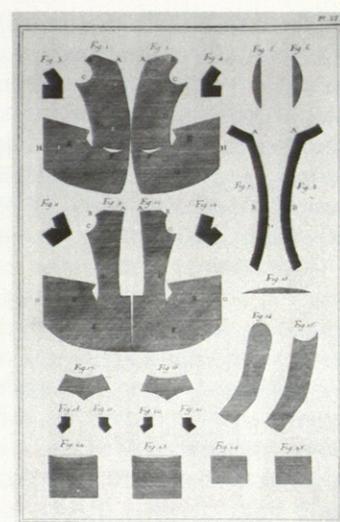
actualidad de esta arquitectura. Moretti fue rechazado y aislado en su época debido a que el clima existente no podía aceptar abiertamente esta impúdica forma de hacer, producto de un formalismo que, en palabras de Tafuri, tenía *tonalidades irreales por exceso de abstracción*<sup>39</sup>. Sin embargo, es el reconocimiento engrdeído y consciente de que la arquitectura, si se realiza con la naturalidad con la que las demás artes trabajan sobre las superficies, debe asumir la ornamentación como principio de base, cosa que permitió a Moretti alcanzar tan altas cotas.

Hoy, aún a pesar de que sigue sin ser totalmente asumido, sí parece aceptado el hecho de que la ornamentación está presente casi como principio básico dentro de la arquitectura. La causante de esta nueva valoración abstracta de lo que normalmente se entendió como decorativo, es decir, figurativo y superfluo, debemos de rastrearla en la independencia que la superficie adquiere a partir del movimiento moderno.

Sí Semper individualiza la superficie como fenómeno abstracto no naturalista figurativo, es el movimiento moderno el que la produce por primera vez con todas sus consecuencias. Sin embargo, a pe-



20



21

sar de toda esta independencia y libertad, la superficie, al ser asociada con el cerramiento queda absorbida totalmente por el volumen, que se convierte en el principal protagonista de los edificios. En palabras casi proféticas de Le Corbusier en su tercera advertencia a los señores arquitectos en su libro *Vers une architecture*.

*Como la arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz, el arquitecto tiene por misión dar vida a las superficies que envuelven esos volúmenes, sin que éstos se conviertan en parásitos, devoren el volumen y lo absorban en su beneficio: triste historia de los tiempos presentes*<sup>40</sup>.

Nuestras superficies ya no envuelven esos volúmenes, porque el propio Le Corbusier se encargó de disgregarlos al separar cerramiento de estructura. Ahora han cobrado una nueva vida que antes se les negaba. Pero, ¿no será que en la arquitectura, ordenar y ornar son una misma cosa? ¿No será que el ornamento ya no es tanto lo superpuesto a la trama, como la elección de la trama en sí? No es del todo ocioso recordar cómo orden y ornato tienen un origen etimológico semejante. Pero eso ya es otra historia: triste historia de los tiempos presentes.

tion, for another one it becomes a tattoo or a scar. Formal freedom, with which to undertake the multiple abstract combinations over any surface, are restricted on the skin by a certain need for unity arising from epithelial uniformity.

And once we touch upon the subject of ornamentation, this is where the actuality of these architectures becomes evident. Moretti was rejected and isolated in his time due to the fact the existing atmosphere could not openly accept such an improper way of doing, product of a formalism which, in the works of Tafuri, had *unreal nuances due to excess abstraction*. However, it is the concealed and conscious acknowledgement that architecture, if performed with the naturality with which the other arts work on the surfaces, should assume ornamentation as basic principle, something that allowed Moretti to soar so high.

Today, even though it is still not completely accepted, what does seem to have been accepted is the fact that ornamentation is present almost as a primary principle within architecture. The cause for this new abstract evaluation of what was normally understood as decorative, that is to say, figurative and superfluous, should be traced to the freedom that the surface acquired as of the Modern movement.

If Semper individualizes the surface as an abstract non-naturalist figurative phenomenon, it is the Modern movement which produces it for the first time with all its consequences. However, notwithstanding all this independence and freedom, surface, in being associated with closure, remains completely absorbed by volume, which becomes the principal protagonist of the building. In the almost prophetic words of Le Corbusier in this third warning to the gentlemen architects in this book *Vers une architecture*:

*As architecture is a wise, correct, and magnificent play of volumes collected under light, the architect's mission is to give life to the surfaces which envelop these volumes, without these becoming parasites, devouring volume and absorbing it to its benefit: sad story of the present times*<sup>40</sup>.

Our surfaces no longer envelop these volumes, because Le Corbusier himself dispersed them when he separated closure from structure. Now they have obtained a new life which was previously denied them. But, would it not be that in architecture, arranging and decorating are one and the same? Is it not that ornamentation is no longer that superimposed on the weave but the weave itself? It is not in vain to recall how both have a similar etymological origin. But that would be another

article: sad story of the present times.

#### NOTES

1. On the figure of Luigi Moretti, please refer to: Santini, P.C., *Incontro con Luigi Moretti*, in Ottogono, #16, 1970, pages 87-92; Stevens, T., *Introduction to the Values of Profiles and Structure and Sequences of Spaces*, in Opposition #4, New York, 1974, pages 100-111; Bonelli, R., *Moretti*, Rome, 1975; Santucio, S., *Luigi Moretti*, Bologna, 1986.

2. It would have been more complete to consider the analysis of the period from his return to professional life until the year 1953, and not limit ourselves to the study of the three houses chosen. If we have chosen this second option, it has been due to the interest in the work commissioned in 1948: three large housing blocks in Milan with high occupancy density and great height. On the other hand, we must acknowledge that these last works, although of lesser formal and spatial value, already have important points of coincidence with the later houses.

As to why end the sequence in 1953, the reason has been equally subjective, and we feel that the projects of the following year have a clear formal individuality, with the intent of altering or finding a plastic formula completely different from the previous period. At villa Sacarena in Santa Marinella (Rome), a new episode in Moretti's architecture begins, which, notwithstanding his enormous interest, we do not feel this is the space to develop such.

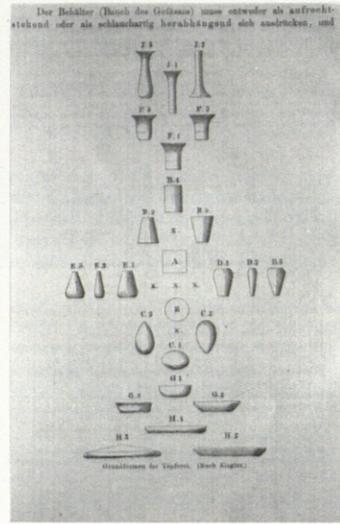
3. For Moretti, this search for the abstract in architecture is not only a discovery of the Modern movement, and I quote: "Palladian space is abstract regarding any reference to nature, general or particular, enveloping, and to any relationship with men... Indifferent space, geometric, crossed only by the innumerable parallel sheaf of the daring forces of weight —fallen arcangels— detained and vanquished by them, and annulled in the act in which the walls and the columns pinyin". Or, "This



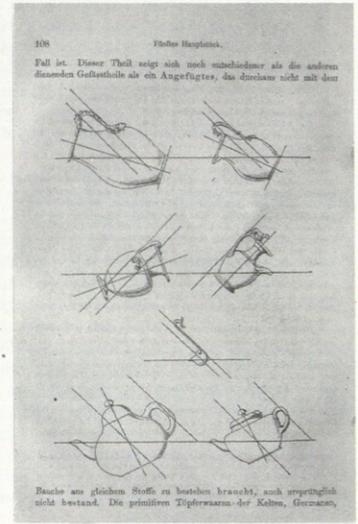
22



23



24



25

**NOTAS**

1. Sobre la figura de Luigi Moretti se pueden consultar: Santini, P. C., *Incontro con Luigi Moretti*, en *Ottogono*, n.º 16, 1970, pp. 87-92; Bonelli, R., *Moretti*, Roma, 1975; Santucio, S., *Luigi Moretti*, Bologna, 1986; Finelli, L.; *Luigi Moretti la promessa e il debito Architetture 1926-1973*, Roma, 1986.
2. Más completo hubiese sido considerar el análisis del período que va desde su vuelta a la vida profesional hasta el año 1953 y no limitarse al estudio de las tres casas señaladas. Si nos hemos decidido por esta segunda opción ha sido debido al menor interés de los encargos del año 1948, tres grandes complejos de viviendas en Milán de alta densidad de ocupación y gran altura. Por otro lado, si debemos reconocer que estas últimas obras, aunque de menor valor, tienen ya puntos de coincidencia importantes con las casas posteriores.
3. En cuanto al porqué de finalizar la secuencia en el año 1953, el motivo ha sido debido a que los proyectos del siguiente año tienen una clara individualidad formal, con un intento de alterar o encontrar una fórmula plástica que difiere por completo del período anterior. En la villa *Sarracena* en Santa Marinella (Roma), comienza un nuevo episodio de la arquitectura de Moretti, que a pesar de su enorme interés, no consideramos sea éste el espacio para desarrollarlo.
4. Para Moretti, esta búsqueda de lo abstracto en la arquitectura no es solamente un hallazgo del movimiento moderno. Cito textualmente: *El espacio palladiano es abstracto a toda referencia de naturaleza, general o peculiar, circundante, y a cualquier relación con los hombres... Espacio indiferente, geométrico, atravesado solamente por el innumerable haz paralelo de las arrojadas fuerzas del peso—arcángelos caídos— detenidas y vencidas por ellas, y anuladas en el acto en el cual se petrifican las columnas y los muros. O Esta abstracción absoluta de la arquitectura como deseo de superación, no desconocimiento de la utilidad ha estado intuida y perseguida principalmente a través de las plantas centrales.* L. Moretti, *Eclettismo e unità di linguaggio*, Spazio, n.º 1, Roma, 1950.
5. Tafuri, M., *History of Italian Architecture, 1944-1985*, Massachusetts, 1989, p. 26. Traducción de *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*, Torino 1986.

5. Sobre los escritos de Moretti, ver: Milelli, Gabrielle. *Gli scritti di Luigi Moretti*, en *Parametro*, n.º 154, Bologna, 1987, pp. 24-26. Esta definición de obra artística del autor se puede encontrar en sus escritos de *Struttura come Forma*, y *Valori della modanatura*, entre otros. Moretti, L. *Struttura come forma*, en *Spazio*, n.º 7. Roma 1953; Moretti, L.; *Valori della modanatura*, en *Spazio*, n.º 6, Roma, 1952. Existen traducciones al inglés de dos de sus textos: *Valor della modanatura y Strutture e Sequenze di Spazi* en *Oppositions*, n.º 4, New York, 1974.
6. Carlo Severati señala cómo, "En este artículo se coloca en la convicción de prevalencia de la representación de la forma sobre su construcción". Severati, Carlo, *La "formazione" di Moretti al centro della vita*, en *Parametro*, n.º 154, Bologna, 1987, p. 11.
7. Moretti, L., *Op. cit.* Aclaremos que en este caso la referencia es respecto a las plantas de simetría central, particularmente la de la Rotonda de Palladio. Por esta razón la referencia a la espacialidad isotrópica no sería traducible directamente a los mecanismos compositivos de las fachadas, en los que deberíamos otra de las fuerzas abstractas, de la que hablaremos a continuación, la gravedad.
8. En un análisis puro visualista podríamos hablar de un reforzamiento de la visión táctil frente a la imposibilidad de la óptica. De Fusco, R., *La idea de Arquitectura*, Barcelona, 1976, p. 70.
9. Hoy en día, la presunta ambigüedad podríamos decir que ya no es tan notoria, debido a que el tiempo ha conferido a la fachada un grado de naturalidad que dista mucho de ser ambiguo. Por esa razón, dialoga, hace más referencia a un posible doble sentido que a lo incierto o confuso del término ambigüedad.
10. El término *membrana sovrapposta* se lo otorga Luciana Finelli, en su reciente libro: Finelli, L., *Luigi Moretti la promessa e il debito. Architecture 1926-1973*, Roma, 1989, p. 64. Nosotros hemos preferido evitar este término y sustituirlo por el de superficie, más abstracto y, creemos, menos cargado de connotaciones orgánicas.
11. En los croquis de las plantas que publicara la revista *Parámetro* en su n.º 154, puede verse cómo el cambio hacia la solución simétrica fue bastante tardío, siendo las opciones previas tenden-

absolute abstraction of architecture is a wish for self improvement, not lack of knowledge of utilities has been perceived and sought mainly through central floor plans". L. Moretti, *Eclettismo e unità di linguaggio*, Spazio #1, Rome, 1950.

4. Tafuri, M., *History of Italian Architecture, 1944-1985* Massachusetts, 1989, page 26.
5. On the writings of Moretti, see Milelli, Gabrielle, *Gli scritti di Luigi Moretti*, in *Parametro* #154, Bologna, 1987, pages 24-26. This definition of the artistic work of the author can be found in his writings *Struttura come forma*, and *Valori della modanatura*, in *Spazio* #6, Rome, 1952, page 6, among others.
6. Carlo Severati points out how "in this article he takes on the conviction of prevalence of the representation of form over its construction". Severati, Carlo, *La "formazione" di Moretti al centro della vita*, in *Parametro* #154, Bologna, 1987, page 11.
7. Moretti, L. *Op. cit.* Let us make clear that in this case, the reference is regarding the central symmetry floor plans, particularly, that of the Rotonda de Palladio. For this reason, reference to the isotropic spatiality may not be translated directly to the compositive mechanism of the facades, in which we should talk of another of the abstract forces: gravity.
8. In a purely visualistic analysis we could speak of a reinforcement of the tactile vision as against the impossibility of optics. De Fusco, R. *La idea de Arquitectura*, Barcelona, 1976, page 70.
9. Today, we could say that alleged ambiguity is not now as notorious, because time has conferred upon the facade a degree of naturality quite far from ambiguous. For this reason, it refers more to a possible double sense than to the uncertain or confused term ambiguity.
10. The term *membrana sovrapposta* is granted by Luciana Finelli, in her recent book: Finelli, L. *Luigi Moretti la promessa e il debito. Architetture 1926-1973*, Rome, 1989, page 64. We have preferred to avoid this term and substitute it for that of surface, more abstract, and we feel, less loaded with organic connotations.

11. In the sketches of the floor plans published by *Parametro* magazine in its number 154, it can be seen how the change towards symmetric solution came quite late, the previous option tending to place the two homes on each floor at right angles.
12. E.H. Gombrich points out how "in bilateral symmetry, the central axis should offer an magnet to the eye, since this is the only zone that, by definition, is not repeated in the arrangement. Instead of feeling upset, our imaginary apparatus remains, therefore, suspended between two equal attractions and it is set at the point of maximum information. Taking this vantage point and commencing verification for simplicity, it lends itself to establish the redundancy of nearby elements, since it will receive the same sequence of messages if it shifts to the right of the axis, or if it does to the left. Gombrich, E.H. *El sentido de Orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Barcelona 1960, page 173.
13. Moretti, L., *Valori della modanatura*, *Op. cit.*, page 6.
14. Colin Rowe and Fred Koetter, point out how the use of these fabrics of rustic imitation could be an example for the introduction of the collage in architecture. Koetter, F., and Rowe, C. *Ciudad Collage*, Barcelona 1981, pages 104 and 139.
15. In a note to the article on the "structure e sequenze di spazi", Moretti mentions the interesting analogy that may be established between the potential and the magnetic fields, and with the psychological forces dominating architecture. Moretti, L. *Struttura e sequenze di spazi*, in *Spazio* #7, Rome, 1953.
16. Symmetry and gravity produce fields with complementary forces and additives. The relationship between symmetry and gravity was perceived already by G. Semper in a very interesting manner which we would like to comment on. In the prolegomenon to his *Der Stil*, in the section on symmetry, he established a curious relationship between configuration of this form of disposition and the gravity of the earth. For him, symmetry provides the parts composing it an object with a certain static submission in relation to the whole. This is why it satisfies us.

But Semper finds that due to this, the organisms which possess this form of arrangement cannot be closed like crystallographic formations, but that instead they should have a more expansive formal unity. This leads him to find in the floor plans, the most adjusted explanations for symmetry. The trunk grows orthogonal to the earth, from it grow the branches, which at the same time are perpendicular to it. Gravity affects in a different manner the branch and the trunk. But when the leaves grow, primary order is established, they being parallel to the trunk and the branch perpendicular. The system which is created between the branch and its leaves is similar to that established in the leaf itself with its veins. There is a balance which results in a factual symmetry activates a dynamic law between attraction and weight, and which produces a horizontal and linear balance. Semper, G., *Der stil in den technischen Künsten oder praktische Aesthetik, Vol. I: Die textile Kunst*, Verlag Friedrich Bruckmann, München 1878, page 29.

17. Each one of the elements forming the arrangements are carried out joining several *modanaturas*. These are basically eight regulars: listel, astragal, torus, scotia, echinus, cavetto, and gola, with their reposable variations. In this article, Moretti uses this term to refer not to those characterizing classical architecture, such as cornices. *Modanatura* or *modanatura* can be translated as molding, although in the Italian term, there is reference to *Modano* (mold, but also template, modeling board, intrados), he adds a variation which in this case it seems necessary to point out. *Modanatura* is thus, more linked to the idea of contour, product of sliding on the surface of the cornice, or any other element in an arrangement, the corresponding template. In Spanish, molding comes from mold, and obtaining a form refers more to the action of solidifying one than to a fluid previously poured, that of friction or rubbing on a surface. Both count in the construction of form though negative, but while *modanatura* activates the surface, molding is formed as a membrane, a film separating different material. As we will see later, this last meaning is similar to the idea of space set forth by Moretti in his article *Strutture a*

tes a colocar las dos viviendas por planta en ángulo recto.

12. E. H. Gombrich, señala cómo "en la simetría bilateral el eje central debe ofrecer un 'imán para el ojo', dado que es la única zona que, por definición, no se repite en la ordenación. En vez de sentirse 'trastornado', nuestro aparato imaginario permanece, por tanto, en suspenso entre dos atracciones iguales y se fija en el punto de máxima información. Tomar este punto de ventaja y comenzar la verificación en aras de la simplicidad se presta a establecer la redundancia de los elementos próximos, ya que aquél recibirá la misma secuencia de mensajes tanto si se desplaza a la derecha del eje como si lo hace hacia la izquierda." Gombrich, E. H., *El sentido de Orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p. 173.

13. Moretti, L., *Valori della modanatura*, op. cit., p. 6.

14. Colin Rowe y Fred Koetter, señalan cómo la utilización de estas fábricas de imitación rústica podría ser un ejemplo de introducción del collage en la arquitectura. Koetter, F. y Rowe, C., *Ciudad Collage*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, pp. 104 y 139.

15. En una nota del artículo de las *strutture e sequenze di spazi*, Moretti, menciona la interesante analogía que se puede establecer entre el campo potencial y éste con las fuerzas psicológicas que dominan la arquitectura. Moretti, L., *Struttura e sequenze di spazi*, en *Spazio*, n.º 7, Roma, 1953.

16. Simetría y gravedad producen campos de fuerzas complementarios y aditivos. La relación entre simetría y gravedad fue ya intuitiva por G. Semper de una manera muy interesante que nos gustaría comentar. En los Prolegomenos de su *Der Stil*, en el apartado de la simetría, establece una curiosa relación entre la configuración de esta forma de ordenación y la gravedad terrestre. Para él, la simetría dota a las partes que componen un objeto de una cierta sujeción estática en relación al todo. Es por eso por lo que nos satisface.

Pero Semper encuentra que por ello los organismos que poseen esta forma de ordenación no pueden ser cerrados como las formaciones cristalográficas, sino que deben tener una unidad formal más expansiva. Ello, le lleva a encontrar en las plantas la explicación más ajustada de simetría. El tronco crece ortogonal a la tierra, de él nacen las ramas, que a su vez le son perpendiculares. La gravedad afecta de forma diferente a la rama que al tronco. Pero al nacer la hoja se restablece el orden primario, al ser ésta paralela al tronco y perpendicular a la rama. El sistema que se crea entre la rama y sus hojas es similar al que se establece en la propia hoja con sus nervios. Existe un equilibrio que da como resultado una simetría fáctica, que activa una ley dinámica entre las atracciones y los pesos, y que producen un equilibrio horizontal y lineal, Semper, G., *Der stil in den technischen Künsten oder praktische Ästhetik. Vol. I.: Die textile Kunst*, Verlag Friedrich Bruckmann, München, 1878, p. 29.

17. Cada uno de los elementos que forman los órdenes se realiza con la conjugación de varias *modanaturas*. Estas son básicamente ocho regulares: listel, astrágalo, toro, escocia, equino, caveto, talón y gola, con sus posibles variaciones. En este artículo, Moretti se refiere con este término, no a estos que caracterizan la arquitectura clásica, como las cornisas. Por otro lado, *modanatura* o *modinatura* se puede traducir por moldura, aunque en el término italiano la referencia al Mócano (molde, pero también escantillón, terraja, cimbra) le añade una variación que en este caso nos parece necesario resaltar. *Modanatura* está pues, más ligado a la idea de contorno, producto de rozar por la superficie de la cornisa, o cualquier otro elemento de un orden, la terraja correspondiente. La moldura proveniente de un molde cuya obtención de la forma se realiza por acción de solidificar sobre él un fluido previamente vertido es superficialmente inversa a la producida por fricción y rozamiento. Ambas suponen la construcción de la forma mediante un negativo, pero mientras *modanatura* activa la superficie hiriéndola, la moldura se forma como membrana, película separadora entre materias diversas. Como veremos más adelante esta última acepción es similar a la idea de espacio expuesta por Moretti en su artículo *Strutture e sequenze di spazi*. Para consultar sobre los términos italianos: Morolli, G., *Le membra degli ornamenti*, Alinea, Firenze, 1986.

18. Moretti, L., *Valori della Modanatura. Op. cit.*

19. Moretti, L., *Ibid.*

20. Moretti, L., *Ibid.*

21. Stevens, T., *Introduction to the Values of Profiles and Structures and Sequences of Spaces*, en *Opposition*, n.º 4, New York, 1974, pp. 100-111.

22. Moretti, L., *Valori della Modanatura. Op. cit.*

23. Moretti, L., *Strutture e sequenze di spazi*, en *Spazio*, n.º 7, Roma, 1953, p. 10.

24. AA. VV., *Interviste e testimonianza*: Pietro Laurentis, en *Parámetro*, n.º 154, Bologna, 1987, p. 31.

25. Los esfuerzos que se desarrollaron para que la teoría ondulatoria de la luz pudiera superar la imposibilidad del desplazamiento de las vibraciones en el vacío, dieron como resultado una gran cantidad de modelos teóricos de distintas sustancias transparentes que fueran capaces de cumplir todas las dificultades que iban surgiendo con los sucesivos experimentos sobre la esencia de la luz.

Uno de estos experimentos explicaba la hipótesis de la existencia de vibraciones ondulatorias transversales en la propagación de la luz en el vacío. El resultado fue que el éter pasó de ser gaseoso, como en el caso del sonido, a un sólido gelatinoso capaz de propagar estas vibraciones. El nuevo sólido transparente, sin embargo, no debía alterar el libre movimiento de los cuerpos celestes en sus órbitas. Este modelo cuasi-sólido tenía la pega de admitir tanto la propagación de las vibraciones transversales como las longitudinales, lo que restaba energía a los movimientos astrales. Así, el éter lumínico se parecía a una cerea o breca con propiedades específicas muy desarrolladas, o se igualaba con una sustancia parecida a una cola o gelatina muy diluida en agua. Otros modelos especulaban con materias teóricas que resistían tan sólo movimientos torsores rotatorios, explicando los fenómenos ópticos en términos de leyes dinámicas. Por último, estaban los modelos que suponían al éter parecido a una espuma homogénea, libre de aire. Ver Mason, S. F., *Historia de las ciencias*, Alianza Editorial, Madrid, 1986.

26. Von Hildebrand, H., *El Problema de la forma en la obra de arte*, Visor Dis, S. A., Madrid, 1988, pp. 43-44.

27. El ya citado G. Semper, nos proporciona un ejemplo más de explicación del origen de la espacialidad como contenedor de un ente matérico en sus reflexiones sobre la relación entre la forma y el recipiente de las vasijas. En el capítulo de su *Der Stil* dedicado a la cerámica existe una idea que relaciona, además, la gravedad con un cierto espacio negativo. Esta asociación nos recuerda en parte la manera en la que Moretti analizaba sus estructuras y secuencias espaciales. Aunque la comparación no desarrolla más que un aspecto muy primario de la visión espacial, como es el caso de los interiores de las vasijas, la unión de valores abstractos de resultantes gravitacionales con otros de cabida o capacidad de los mismos, nos resulta interesante.

Nos referimos a la explicación y al desarrollo formal de lo que se denomina el vientre de una vasija. En ella, Semper ve un elemento independiente de aquellos otros que por su forma, ocupan un lugar más destacado en la pieza cerámica, como son la boca, el mango o el cuello. En este elemento, el vientre, reside la diferencia entre los recipientes naturales (huevo, fruto, etc.), con los que realiza el hombre. Así pues, el nuevo objeto adquiere una necesidad que antes no tenía, la de mostrar su verticalidad, verdadero motivo de su función como contenedor.

Más adelante, explica cómo la colocación del mango, del cuello y de la boca están íntimamente ligada con la posición del centro de gravedad del vientre de la vasija, que al girarse para verter su contenido, deberá mantenerse lo más estable posible. Peso y volumen se entremezclan así en la práctica cotidiana dando opción a la interrelación entre las abstractas fuerzas físicas y el recuerdo de las sensaciones. Semper, G., *Der stil in den technischen Künsten oder praktische Ästhetik. Vol. II: Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik*, Verlag Friedrich Bruckman, München, 1879, pp. 76 y ss, 105 y ss.

28. Fuera de la arquitectura las teorías del éter lumínico desaparecieron también al comienzo de este siglo con la propugnación de un espacio-tiempo relativo por A. Einstein y la suposición de que la velocidad de la luz en el vacío no dependía de las velocidades de las fuentes y era constante. Así, la teoría de un éter estacionario que transportaba las vibraciones ondulatorias de la luz ya no tenía importancia. La física cuántica, al dar solución al problema de la emisión de radiación por los cuerpos negros, comenzó a desarrollar las teorías corpusculares. En la actualidad, como es bien sabido, ambas teorías se conjugan para dar una explicación al fenómeno de la luz. Mason, S. F., *Historia de la ciencia*, Alianza Editorial, Madrid, 1986.

29. Moretti, L., *Transfigurazione di strutture murarie*, en *Spazio*, n.º 4, Roma, 1951.

30. Moretti, L., *Ibid.*

31. Título de edición alemana: *Vorläufige Bemerkungen, páginas extraídas del opusculo Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten, Altona 1834*, Extraído de la traducción al italiano de Semper, G., *Architettura arte e scienza, scritti scelti. 1834-1969*, Napoli, 1987, pp. 87-92.

32. Semper, G., *Architettura arte e scienza... Op. cit.* p. 90.

33. Semper, G., *Observaciones... Op. cit.*

34. Buti, Gianna, G., *La casa degli indeuropei*. Ref.: Biblioteca de la Academia Americana en Roma, Sig.: Stack 210.2 But Cas.

35. Semper, G., *Kleine Schriften*, colección de artículos ya publicados en parte separadamente, realizada por sus hijos Manfred y Hans Semper, Verlag W. Speman, Berlin y Stuttgart, 1884. Tomado de la traducción del italiano: *Architettura arte e scienza. Op. cit.*, p. 186.

36. Semper, G., *Ibid.* p. 190.

37. Gravagnuolo, B., *Gottfried Semper, architetto e teorico*, en Semper G. *Ibid.* p. 17.

38. Moretti, L., *Valori... Op. cit.*, p. 8.

39. Tafuri, M., *Op. cit.* p. 26.

40. Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, Editorial Poseidón, 2.ª ed., Barcelona, 1978, p. 25.

sequenze di spazi. For consultation on Italian terms: Morolli, G. *Le membra degli ornamenti*, Firenze, 1986.

18. Moretti, L., *Op cit. Valori della Modanatura.*

19. Moretti, L., *Op cit. Valori della Modanatura.*

20. Moretti, L., *Op cit. Valori della Modanatura.*

21. Stevens, T. *Introduction to the Values of Profiles and Structures and Sequences of Spaces*, in *Opposition* #4, New York, 1974, pages 100-111.

22. Moretti, L., *Op cit. Valori della Modanatura.*

23. Moretti, L., *Strutture e sequenze di spazi*, in *Spazio* #7, Rome, 1953, page 10.

24. Several authors, *Interviste e testimonianza*: Pietro Laurentis in *Parámetro* #154, Barcelona, 1987, page 31.

25. The efforts being carried out so that the theory of light waves could overcome the impossibility of movement of vibration in a vacuum, provided as result a large amount of theoretical models of different transparent substances which were capable of facing all the difficulties which arose with the successive experiments on the essence of light.

One of these experiments explained the hypothesis of the existence of transversal wave vibrations in the traveling of light through a vacuum. The result was that ether passed from being a gas, as in the case of sound, to a gelatinous solid capable of carrying these vibrations. The new transparent solid, however, should not alter free movement of celestial bodies in their orbits. This quasi-solid model had the disadvantage of admitting traveling of both transversal as well as longitudinal vibrations, which subtracted energy from astral movement. Thus, photic ether resembles wax or tar with very developed specific properties, or it was equated to a water-diluted glue or gel. Other models speculated with theoretical materials which resisted only rotatory torsion movements, explaining optical phenomena in terms of dynamic laws. Lastly, there were the models which thought ether was similar to homogeneous foam, free of air. See Mason, S.F., *Historia de las ciencias*, Alianza Editorial, Madrid, 1986.

26. Von Hildebrand, H., *El Problema de la forma en la obra de arte*, Visor Dis, S.A., Madrid, 1988, pages 43-44.

27. G. Semper, as quoted above, provides us with an additional example of the explanation for the origin of spatiality as container of a material entity in his reflections on form and the recipients of vessels. In the chapter of his *Der Stil* dedicated to ceramics, there exists an idea which relates, besides gravity, to a certain negative space. This association reminds us partially of the manner in which Moretti analyzed his structures and spatial sequences. Although the comparison does not develop more than a very primary aspect of spatial vision, as is the case with the previous vessels. The union of abstract values of gravitational results, with other of size or capacity, is interesting.

We are referring to the explanation and formal development of what is called the belly of a vessel. In it, Semper sees an element independent from the other ones, that due to their shape, occupy a more predominant place in the ceramic piece, as is the mouth, handle, or neck. In this element, the belly, resides the difference between natural vessels (egg, fruit, etc.), and man-made. Thus, the new object acquires a need which it did not have before: that of showing its verticality, the real reason of its function as container.

Further on, he explains how the placement of the handle, the neck, and the mouth are intimately linked to the center of gravity of the belly, which when turning to pour its contents, should be maintained as stable as possible. Weight and volume are thus mixed in daily practice, providing the option for interrelation between the abstract physical forces and the remembrance of sensations. Semper, G., *Der stil in den technischen Künsten oder praktische Ästhetik. Vol. II: Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik*, Verlag Friedrich Bruckman, München, 1879, pages 76 and foll., 105 and foll.

28. Besides the architecture of photic ether, there also disappeared at the beginning of this century with the proposal of a relative time-space by A. Einstein, the supposition that the speed of light in a vacuum did not

depend on the speed of the sources and was constant. Thus, the theory of stationary ether carrying wave vibrations of light no longer was of importance. Quantum physics, in providing the solution to the problem of remission of radiation by black bodies, commenced to develop corpuscular theories. Presently, as is well known, both theories join in providing an explanation to the phenomenon of light. Mason, S.F. *Historia de la ciencia*, Alianza Editorial, Madrid, 1986.

29. Moretti, L., *Transfigurazione di strutture murarie*, in *Spazio* #4, Rome 1951.

30. Moretti, L., *Transfigurazione di strutture murarie*, in *Spazio* #4, Rome 1951.

31. Title of the German edition: *Vorläufige Bemerkungen*; pages form the *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten, Altona, 1834*, taken from the translation into Italian by Semper, G., *Architettura arte e scienza, scritti scelti. 1834-1969*, Naples, age 1987, pages 87-92.

32. Semper, G., *Observaciones... Op cit.* 33. Semper, G., *Observaciones... Op. cit.*

34. Buti, Gianna G., *La casa degli indeuropei*, ref. American Academy Library in Rome, Sig.: Satok 210.2 But Cas.

35. Semper, G., *Kleine Schriften*, collection of articles already published separately, carried out by his sons Manfred and Hans Semper, Verlag W. Speman, Berlin and Stuttgart, 1884. Taken from the Italian translation: *Architettura, arte e scienza. Op. cit.*, page 186.

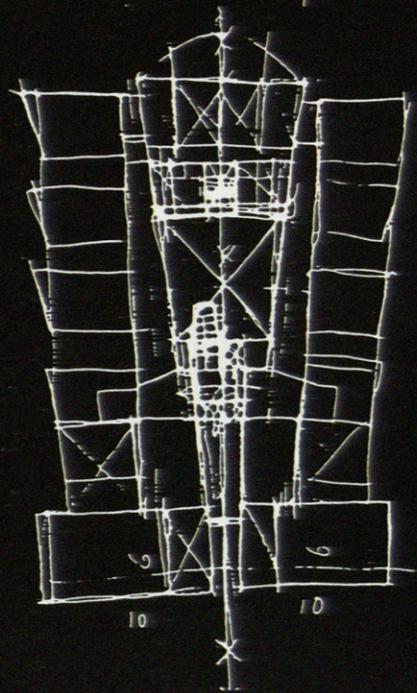
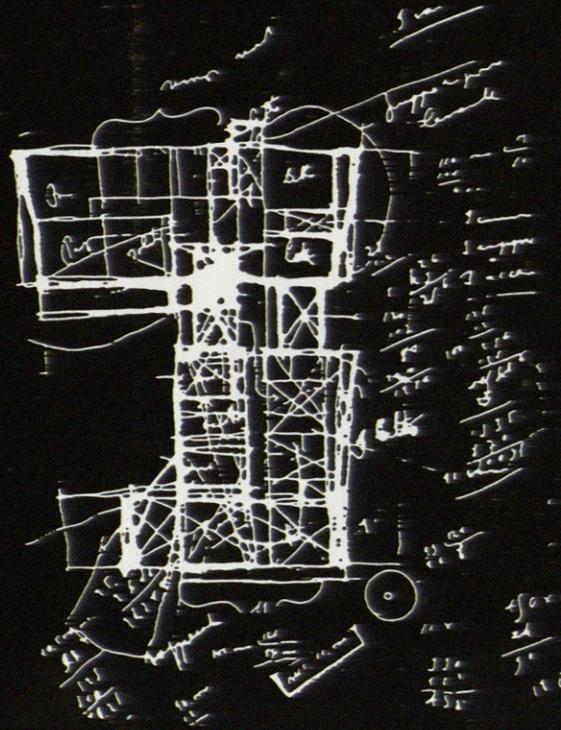
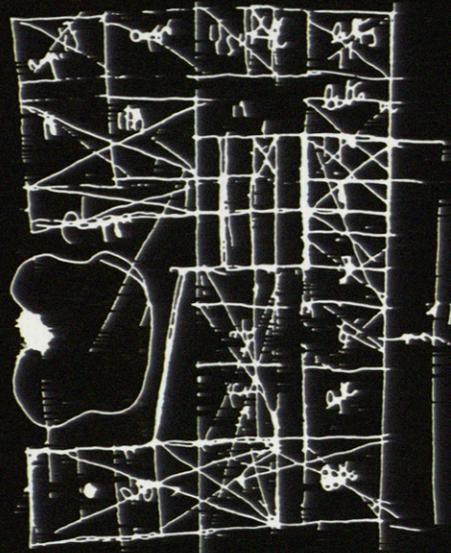
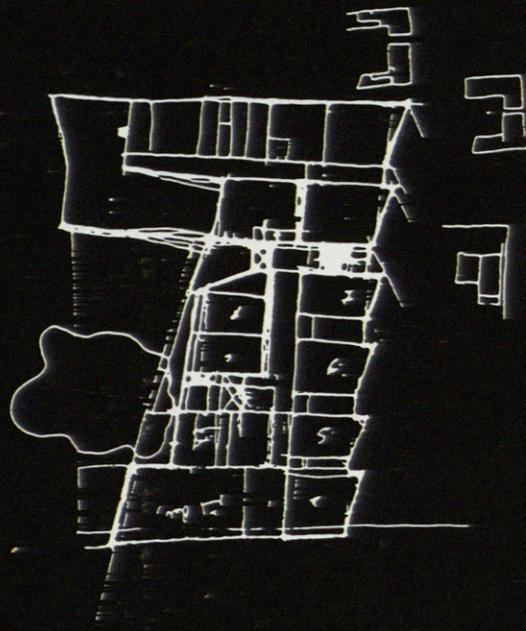
36. Semper, G., *Architettura, arte e scienza. Op. cit.*, page 190.

37. Gravagnuolo, B., *Gottfried Semper, architetto e teorico*, *Op. cit.* *Architettura arte e scienza*, page 17.

38. Moretti, L., *Valori... Op. cit.* page 8.

39. Tafuri, M., *History of Italian Architecture, 1944-1985*, Massachusetts, 1989, page 26.

40. Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, Editorial Poseidón, 2nd edition, Barcelona 1978, page 25.



# LUIGI MORETTI

A R Q U I T E C T O

COOPERATIVA ASTREA

EDIFICIO IL GIRASOLE

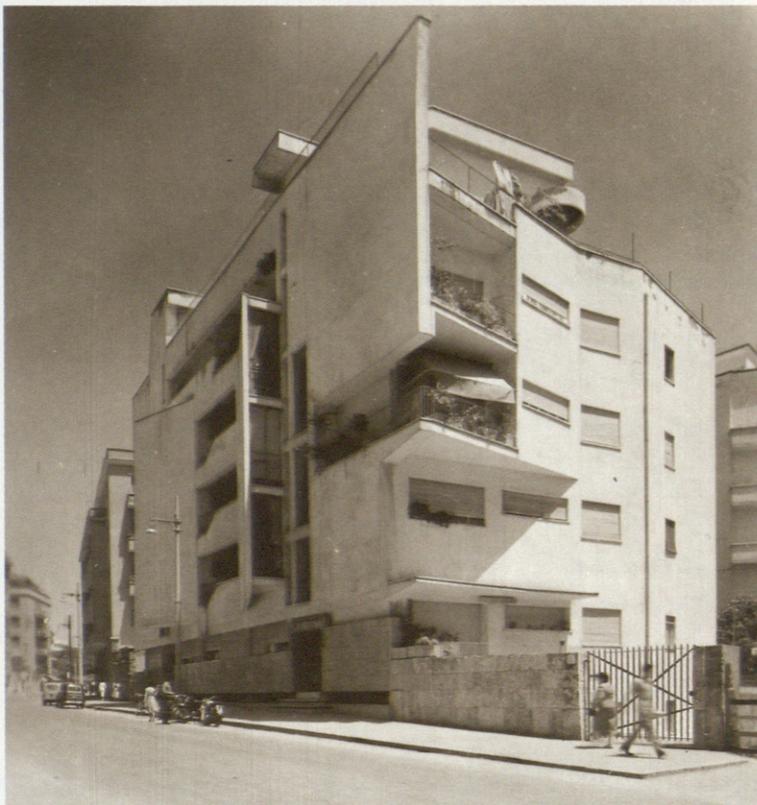
COMPLEJO CORSO ITALIA

# COOPERATIVA ASTREA 1949

LUGI MORETTI

ROMA

Colaboradores: V. Carletti, A. Quarra.



1. Vista general.

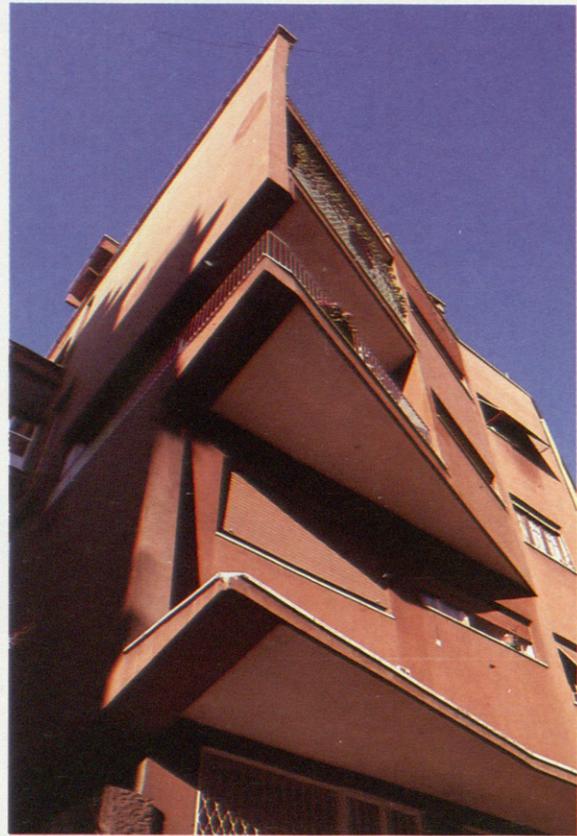
2. Fachada.

Planos redibujados: Pedro Feduchi.

Fotografías en bitono: Estudio Moretti.

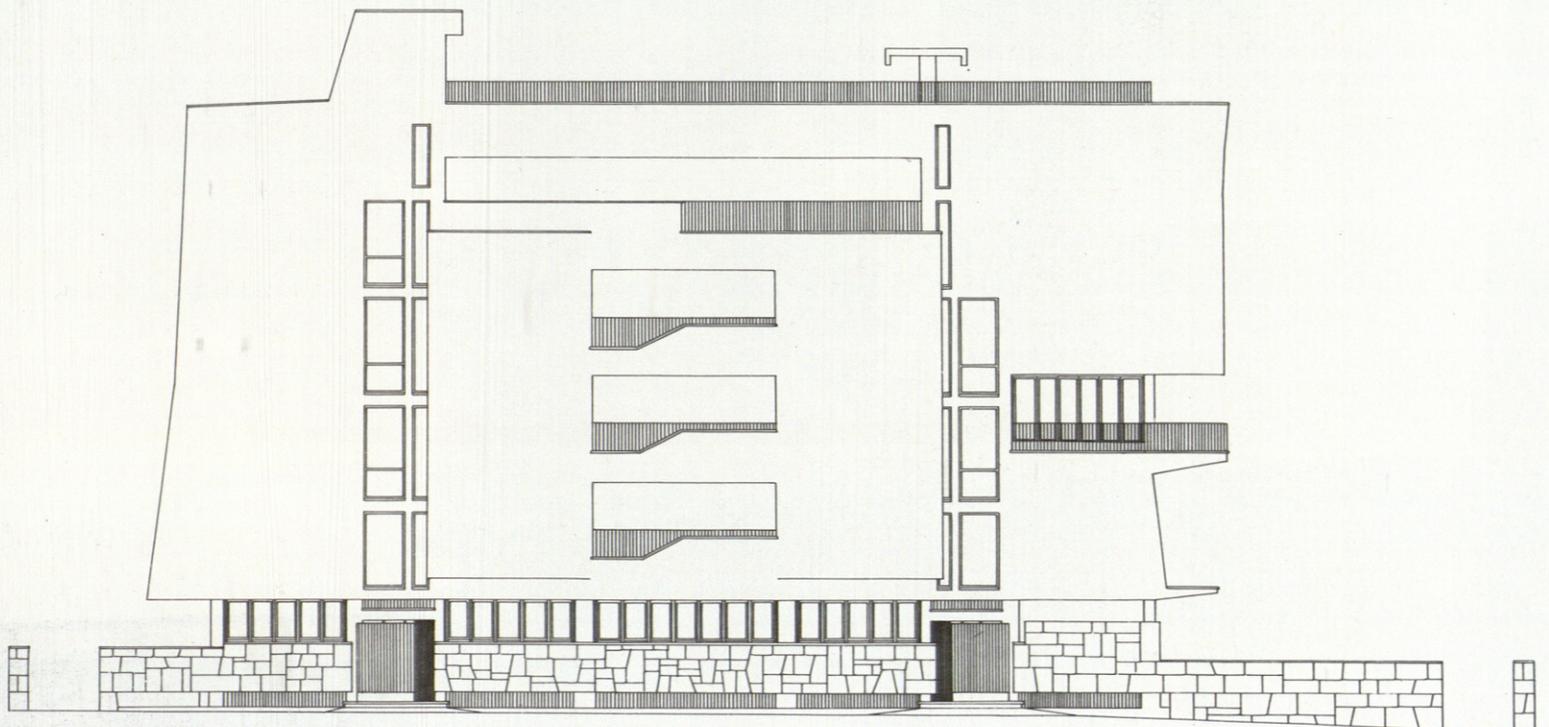
Fotografía (color): Dida Biggi

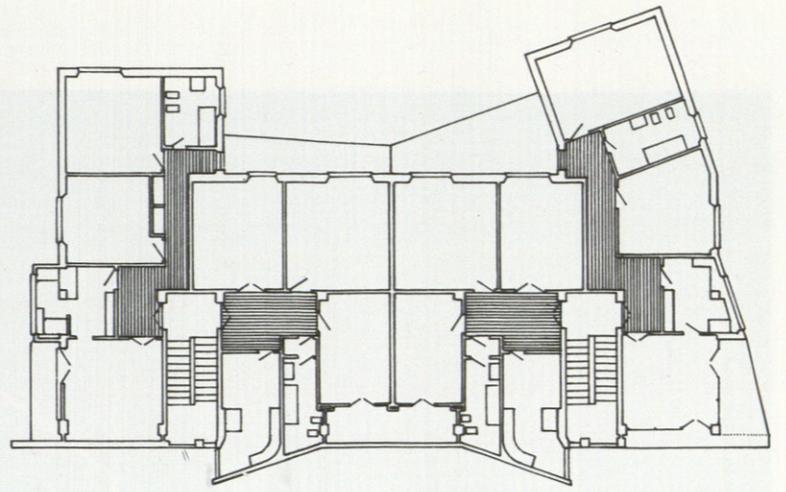




- 3. Detalle. Vuelo terrazas.
- 4. Alzado principal.
- 5. Planta tipo.
- 6. Vista general.

3

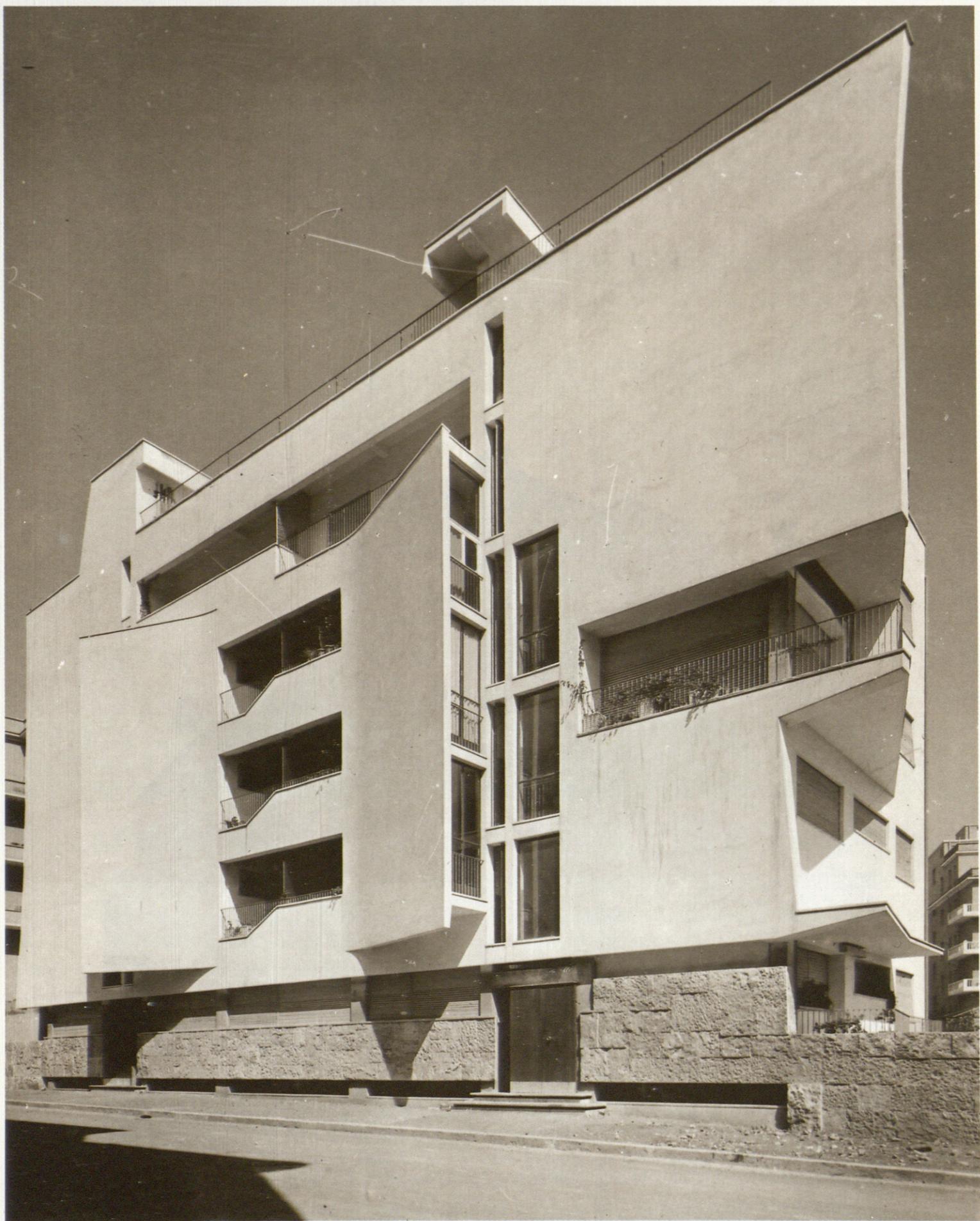




5

47







7. Fachada principal.

8. Fachada lateral.

8



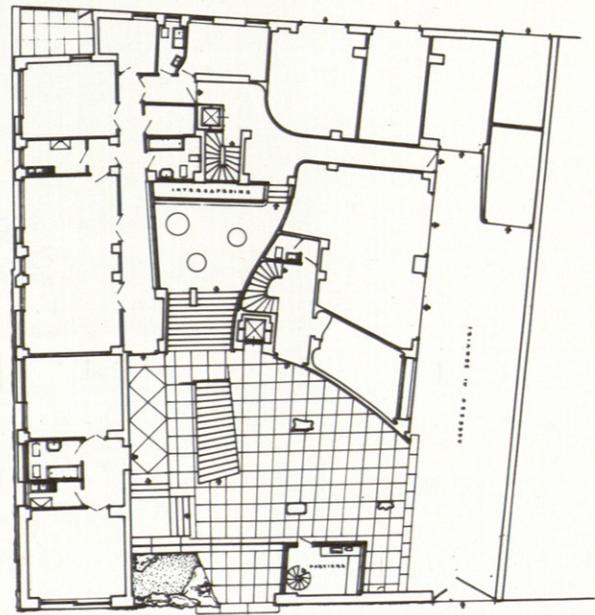
# EDIFICIO *EL GIRASOL* 1950

LUGI MORETTI

ROMA

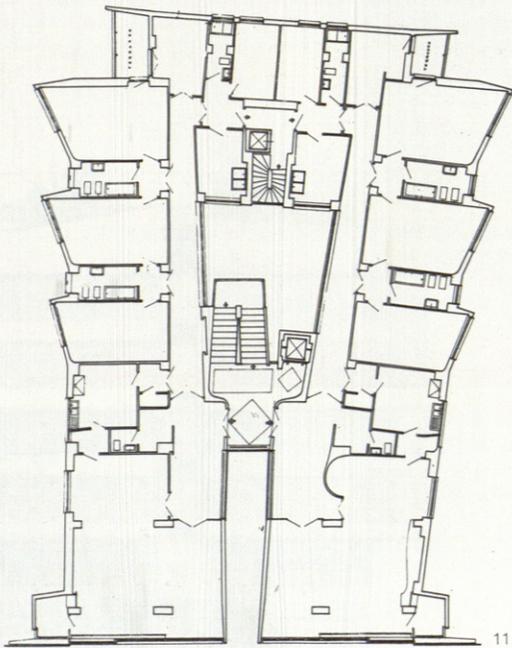
Fotografía (color): Dida Biggi

- 9. Detalle del vuelo de fachada.
- 10. Fachada principal.
- 11. Planta baja.
- 12. Planta tipo.
- 13. Planta superior.

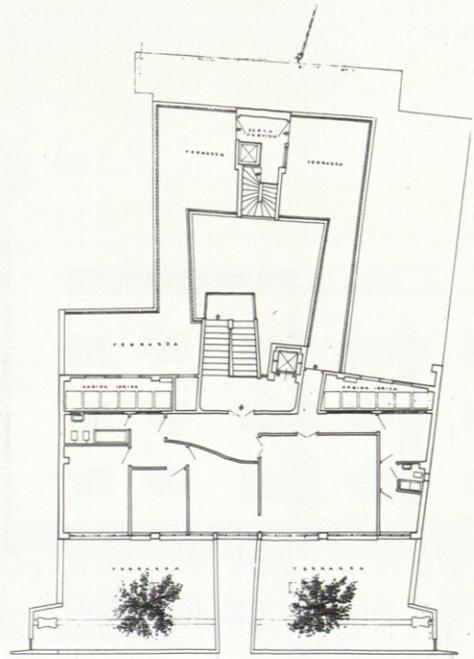




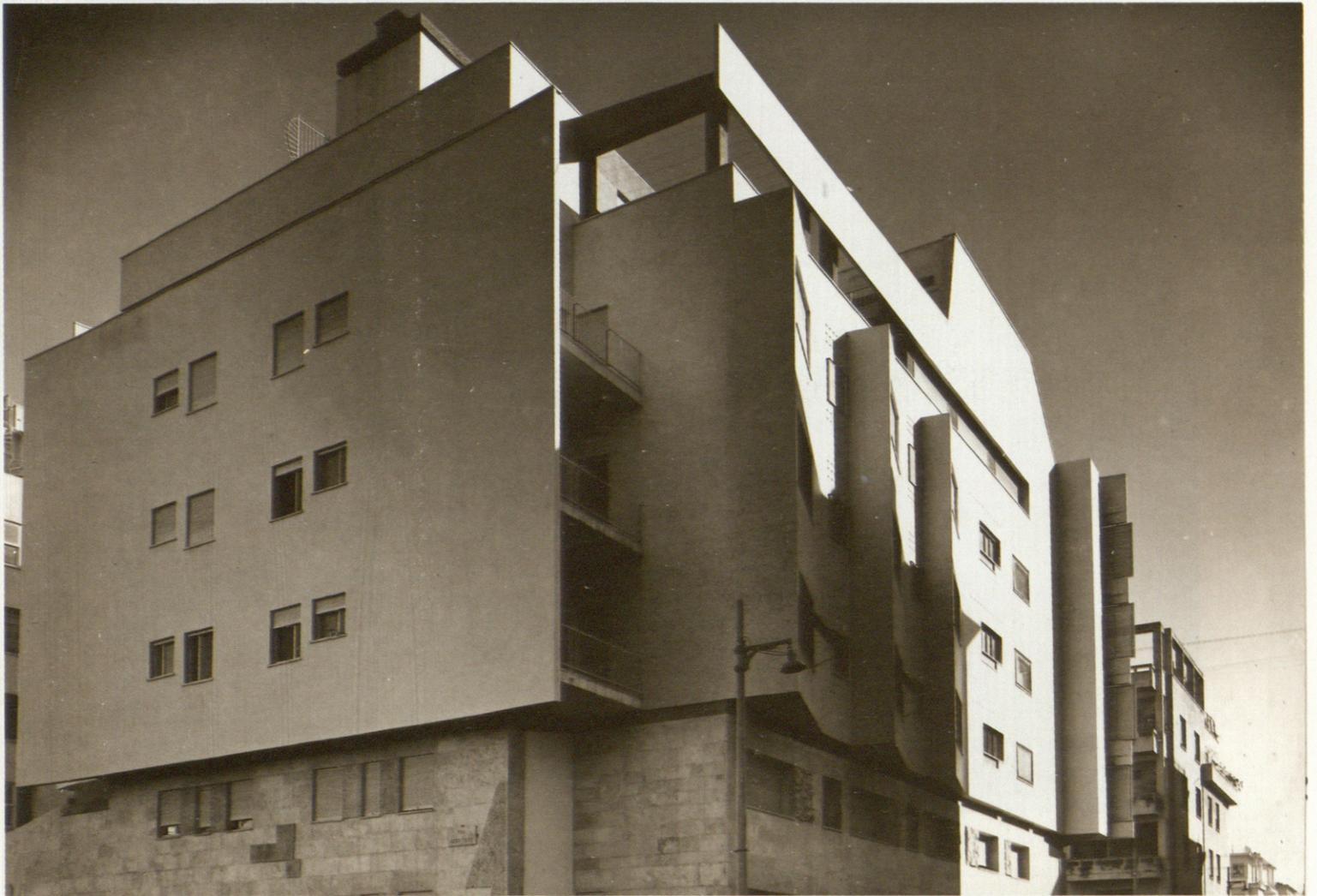
13



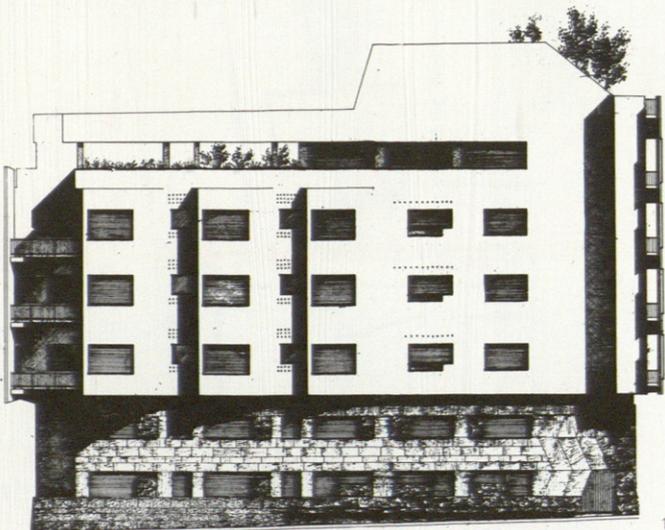
11



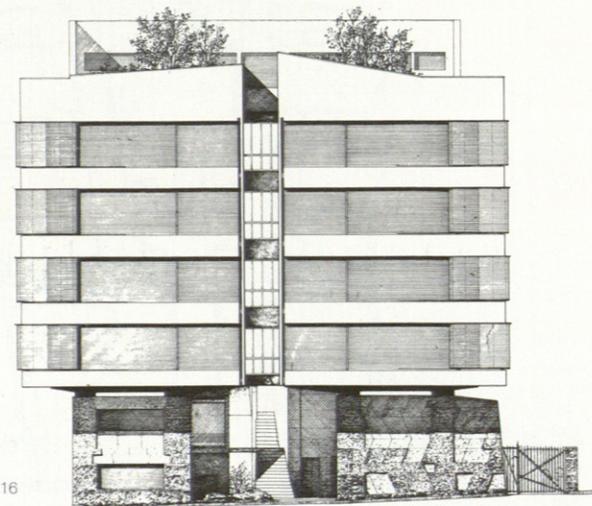
12



14



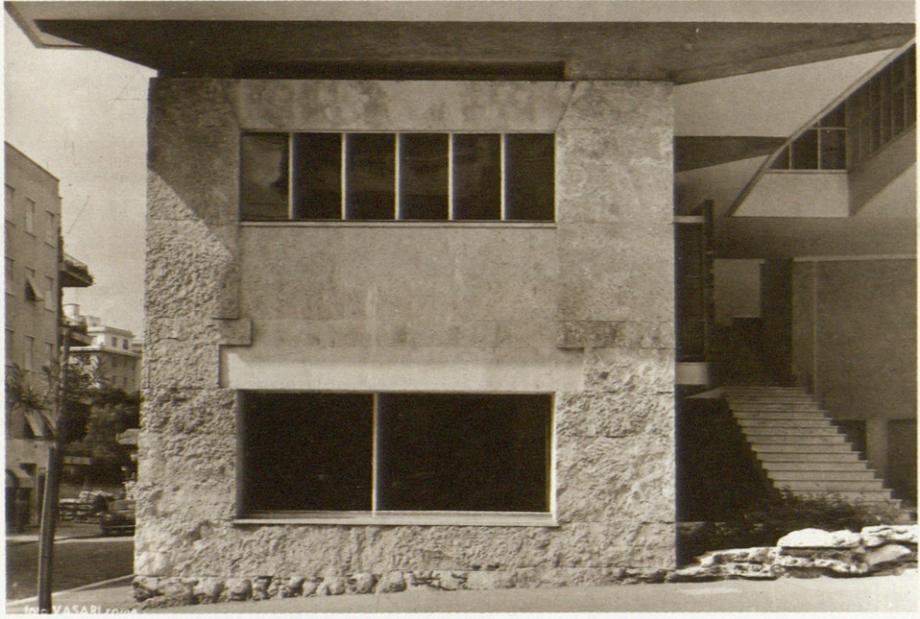
15



16

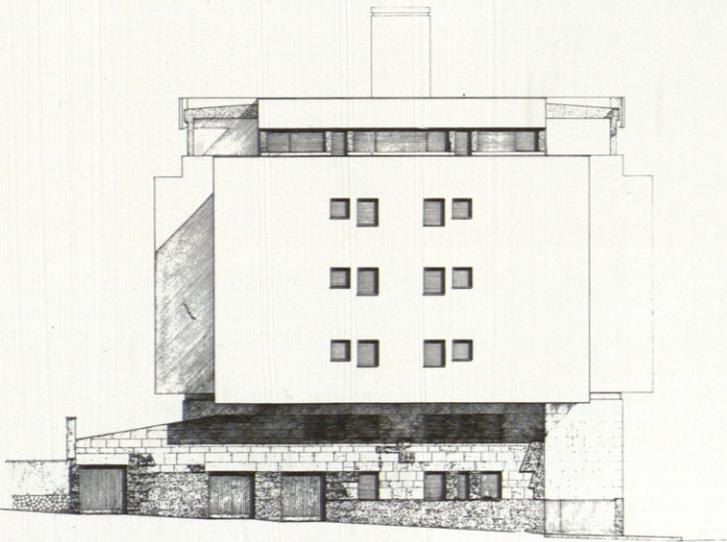


18



19

- 14. Vista fachada posterior.
- 15. Alzado lateral.
- 16. Alzado anterior.
- 17. Alzado posterior.
- 18,19. Detalles fachada.



17



20

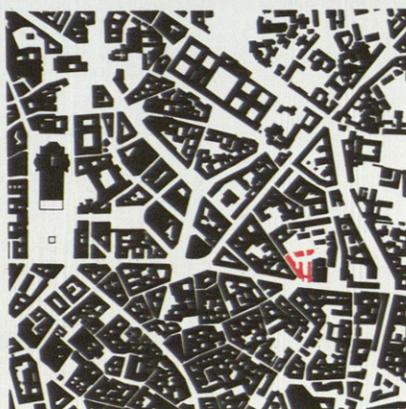
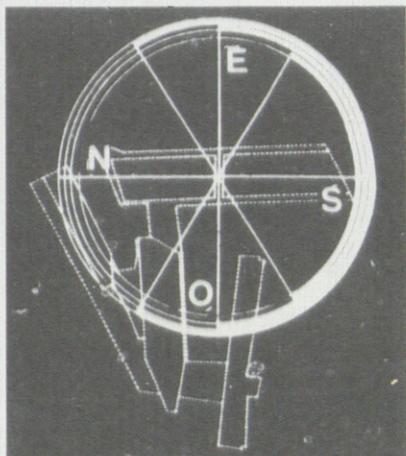


21

20,21. Detalle fachada principal.

22. Fachada lateral.





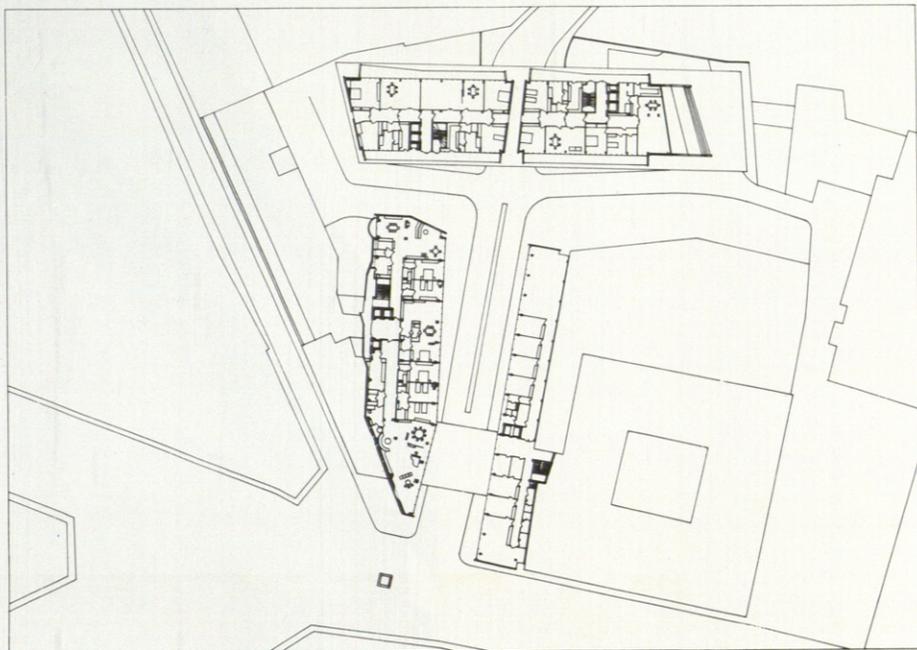
# VIVIENDAS Y OFICINAS EN EL CORSO ITALIA

1953

LUIGI MORETTI

MILAN

23

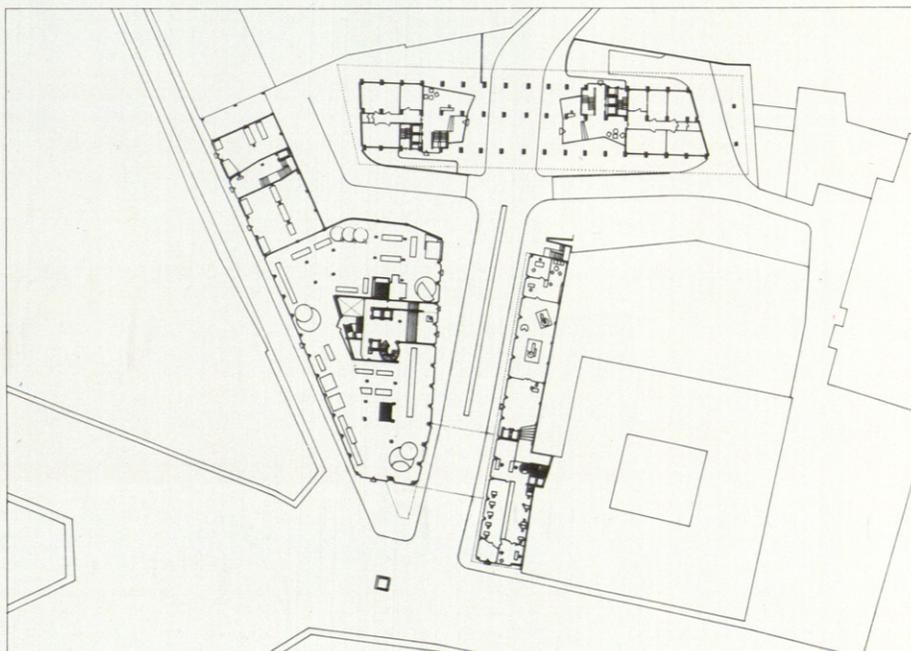


23. Planta tipo.

24. Planta baja.

25. Fachada al Corso Italia.

24



Fotografia (color): Dida Biggi

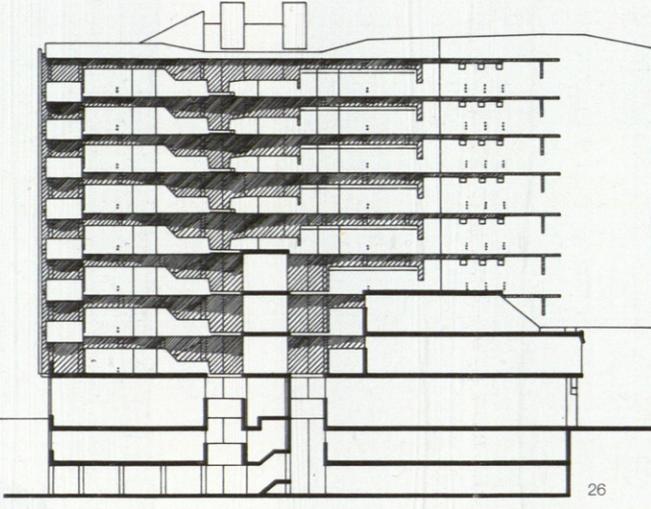


Antiquari d'Italia a Milano

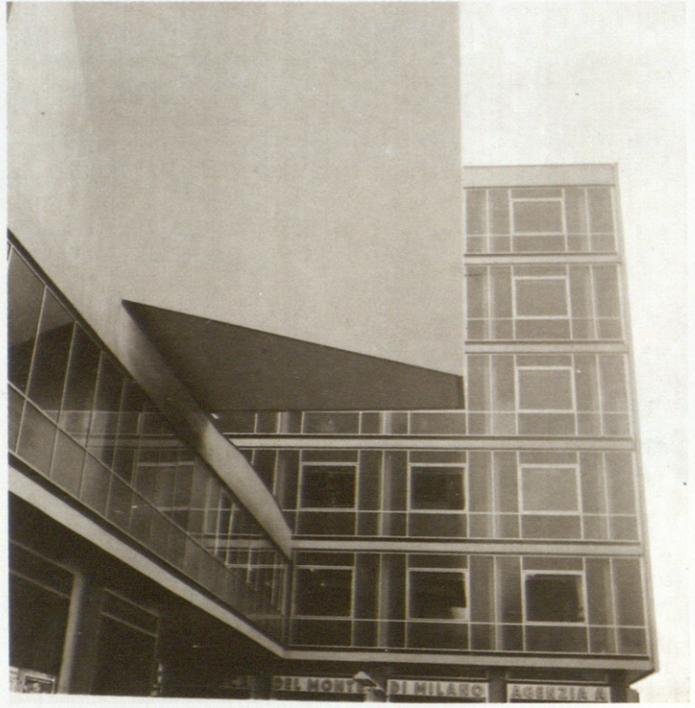
ANTIQUARIA

ANTIQUARIA

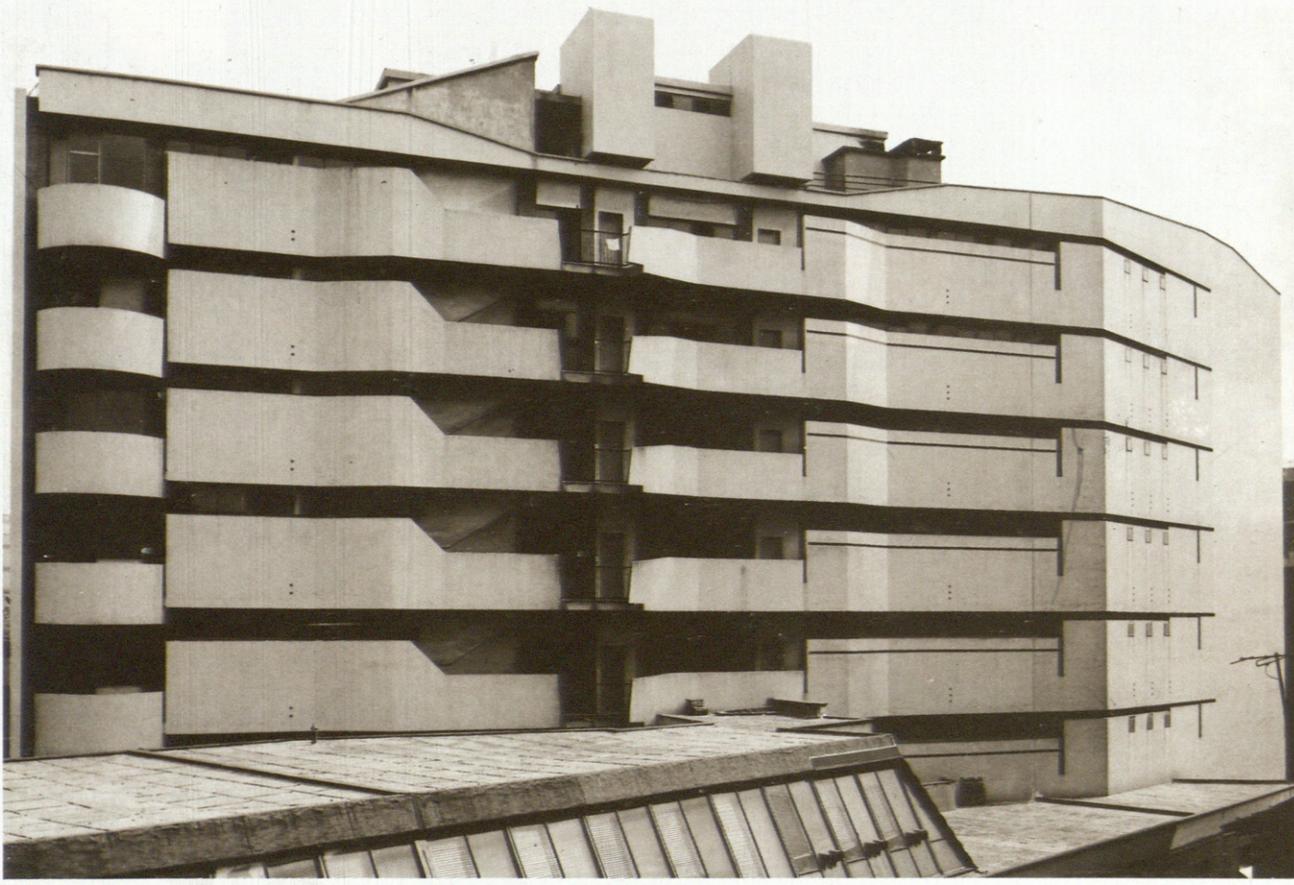
ANTIQUARIA



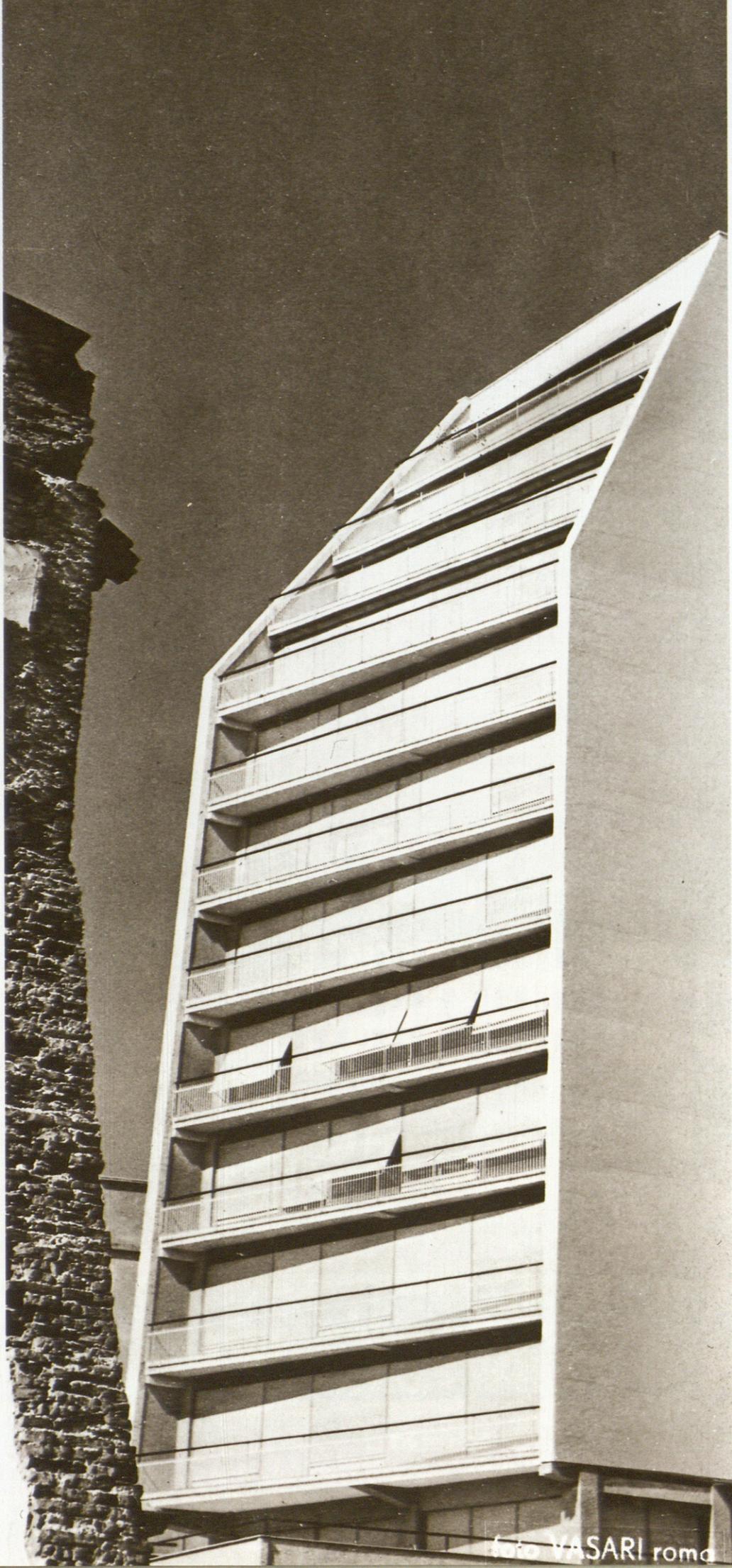
26



27



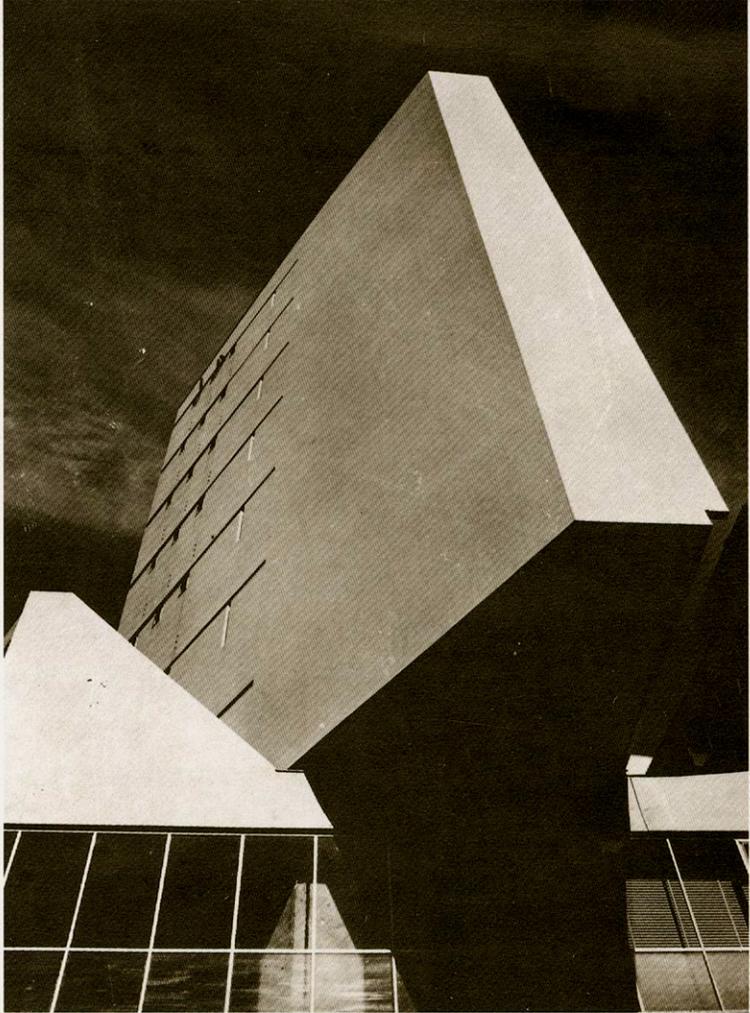
28



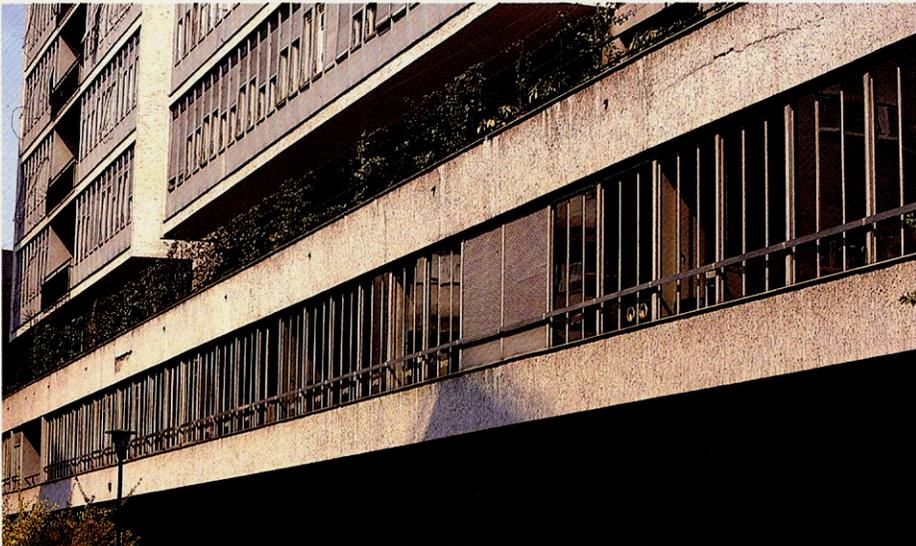




- 26. Sección.
- 27. Detalle muro de vidrio.
- 28. Fachada lateral.
- 29. Detalle testero.
- 30. Vista general.
- 31. Detalle.
- 32. Detalle bloque posterior.
- 33. Detalle. Patio interior.

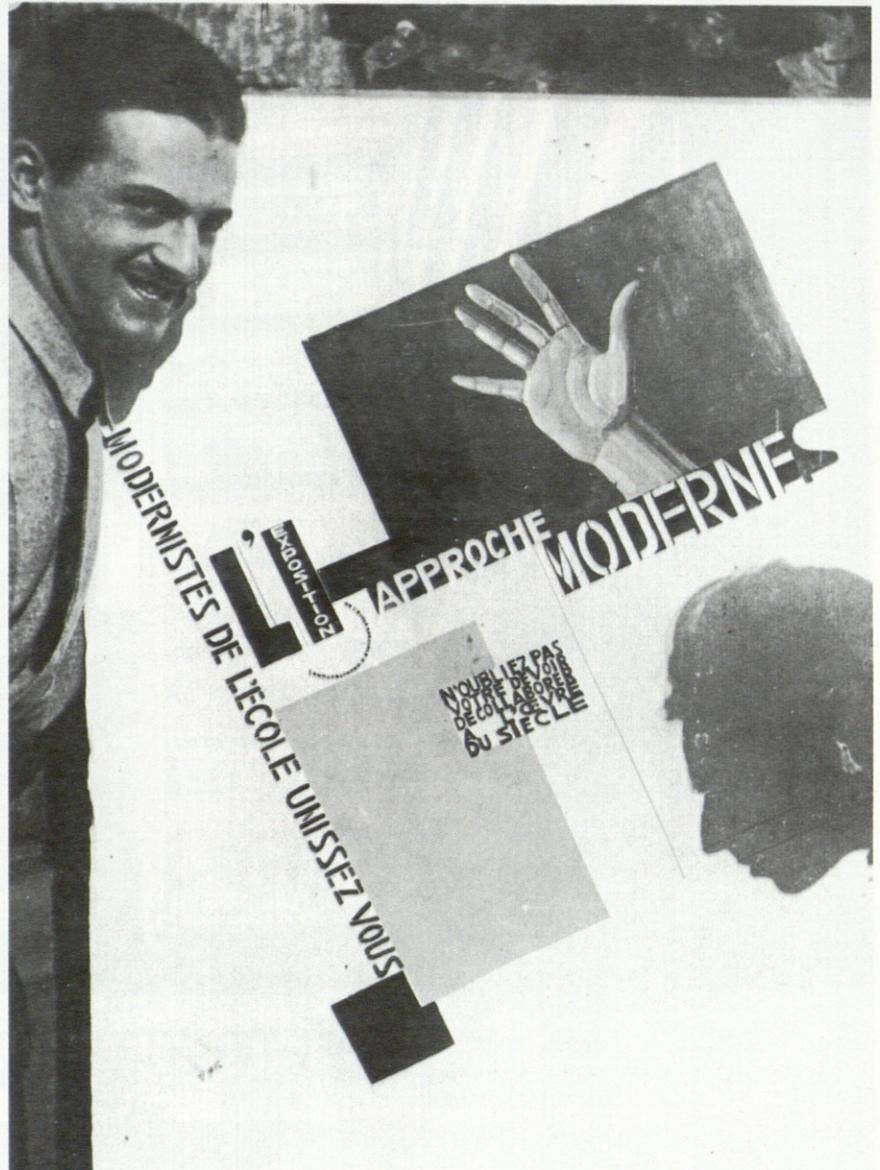


31



32





1. B. Lubetkin. Panel en L'ecole Speciale d'Architecture.

## THE SPIRAL AND THE CARYATID:

### Berthold Lubetkin

London, June 19, 1982. An old man slowly and painfully climbs the steps of the R.I.B.A.'s *Jarvis Hall*. He gathers himself together with a shyly satisfied gesture, and asks: "May I sit down? My doctor says my arthritis is not negotiable..."<sup>1</sup>. A standing ovation welcomes his presence. Berthold Lubetkin accepted, at 81 years of age, the *Royal Gold Medal* that the maximum British professional institution awards each year. His name joins a prestigious list, flanked by figures not only of undisputable renown, but also of diverse historical significance, James Stirling (1980), Sir Philip Dawson (1981), Norman Foster (1983), Charles Correa (1984), Richards Rogers (1985), Arata Isozaki (1986), Ralph Erskine (1987)... An institution he always believed was the sanctuary and platform of the most reactionary and conservative sectors within the profession and to which he never wished to belong, remembered just now to honor and celebrate publicly his memory: the memory of a man separated from the practice of architecture

30 years before, 18 of which, the first ones—until the death of his wife, after which he settled into a modest apartment in Bristol, where he presently writes his memoirs—, dedicated to the *breeding of cows and pigs*<sup>2</sup> in voluntary retreat, the effect of his own boredom as to be intentionally provoking, on his farm in Gloucestershire.

On this occasion, his speech commenced with indirect words—a blend of fine English humor, of the Olympic serenity of an octogenarian with a point of the harshness of the steps— on the terms on which he accepted the award: With a kid gesture but with firm and vigorous aloofness, almost solely because of the opportunity offered to express once more his convictions and to tussle out to the world his radical message, so long kept in silence, from a stand of privileged resonance: "I was counting on saying how proud I am to receive this privilege, but I recalled just in time that pride is one of the seven capital sins, therefore, I can correct myself saying how happy I am on this occasion, insofar as I know that happiness has not yet been classified as a sin".

Condescending only in form, Lubetkin identified himself at

the outstart in the role of the untiring fighter, indomitable and incorruptible. Undoubtedly, eighty years of live experience in itself provides the right to speak and be heard: specially in these circumstances, and it seems that was what the newly acknowledged master pretended...

Expressing his wish that the award could be divided among all individuals who had collaborated with him in his work, he gave way thereon to a kind of ideological will: a general summary of the status of contemporary architecture, culminating in a kind of great universal rebuke.

Lubetkin referred to the famous work by Goya known as *The Dream of the Reason Produces Monsters* to characterize the professional moment as a moment of unimpeded retrogression, a moment of reaction and rear guard governed by a delirious and absolute irrationality evidenced in the unrestrained desire for originality and the empire of fashion laws. Such lack of sense would be provoked by the anti-irrational attacks of the overflowing subjectivism and skepticism of a self-alienated man which give way to a set of grotesque forms which try desperately to set forth the contours of an intellectual tundra

Londres, 29 de junio de 1982, un anciano sube lenta y penosamente los escalones del *Jarvis Hall* del R.I.B.A.; se recompone con un gesto tímidamente satisfecho, y a continuación pregunta: "¿Puedo sentarme? Mi doctor dice que mi artritis no es negociable..."<sup>1</sup>; una ovación cerrada acoge su presencia. Berthold Lubetkin aceptaba a los 81 años de edad la *Royal Gold Medal* que la máxima institución profesional británica concede cada año. Su nombre se incorpora a un prestigioso palmarés, flanqueado por los de figuras de reconocimiento indiscutible, pero también de diversa significación histórica. James Stirling (1980), Sir Philip Dawson (1981), Norman Foster (1983), Charles Correa (1984), Richard Rogers (1985), Arata Isozaki (1986), Ralph Erskine (1987)... Una institución que él siempre consideró como refugio y plataforma de los más reaccionarios y conservadores de la profesión, y a la cual nunca quiso pertenecer, se acordaba sólo ahora de honrar y celebrar públicamente su memoria: la memoria de un hombre apartado del ejercicio de la arquitectura hacía 30 años; 18 de ellos, los primeros —hasta el fallecimiento de su esposa, momento, a partir del cual, se estableció en un modesto apartamento en Bristol, en el cual, actualmente, escribe sus memorias—, dedicado a *la cría de vacas y cerdos*<sup>2</sup> en el retiro voluntario, tan efecto del hastío propio como también intencionadamente provocador, de su granja en Gloucestershire.

En esa ocasión, su *speech* comenzó con unas palabras indirectas —una mezcla de fino humor inglés, olímpica serenidad de octogenario y un punto de crudeza esteparia— en torno a las condiciones en que aceptaba el galardón: con gesto amable, pero con firme y vigorosa displicencia; casi únicamente por la oportunidad que se le daba de expresar una vez más sus convicciones y lanzar al mundo su mensaje radical, tanto tiempo mantenido en silencio, desde una tribuna de privilegiada resonancia: *Contaba con decir qué orgullo me causa recibir esta distinción, pero recordé justo a tiempo que el orgullo es uno de los siete pecados capitales. Por tanto, puedo corregirme diciendo qué feliz soy en esta ocasión, en cuanto que por lo que sé la felicidad no ha sido aún clasificada como un pecado*<sup>3</sup>.

Condescendiente solamente en la forma, Lubetkin se identificaba ya de entrada en el papel de luchador infatigable, insobornable e incómodo. Sin duda ya por sí ochenta años de experiencia viva dan derecho a hablar y ser oído: no digamos ya en estas circunstancias;

y al parecer, esto es lo que el maestro recién reconocido pretendía...

La expresión de su deseo de que el premio pudiera repartirse entre todas las personas que habían colaborado con él en su trabajo daba paso, a continuación, a una especie de testamento ideológico: un repaso general a la situación de la arquitectura contemporánea, culminado con una especie de gran reconversión universal.

Lubetkin se refirió a la famosa obra de Goya titulada *El sueño de la razón produce monstruos*, para caracterizar el momento profesional como un momento de franco retroceso; un momento de reacción y retaguardia dominado por una delirante y absoluta irracionalidad, manifiesta en los irrefrenables deseos de originalidad y el imperio de las leyes de la moda. Tal falta de sentido estaría provocada por los ataques antirracionales del subjetivismo y el escepticismo desbordados de *un hombre autoalienado*, los cuales fructifican en *un juego de formas grotescas que intentan desesperadamente delimitar los contornos de una tundra intelectual, en una arquitectura travestida*<sup>4</sup>. El texto de la intervención se publicó poco después en el catálogo de la exposición presentada en el *Festival de Otoño* de París bajo el título de *La modernité: un projet inachevé*, junto a varios más, rubricados respectivamente por Jean-Philippe Chimot, Jean-Claude Garcias, Burghart Schmidt, Paul Chemetov, Jürgen Habermans y Kenneth Frampton. La exposición mostraba alguna obra reciente de 40 arquitectos de todo el mundo —Tadao Ando, Guido Canella, Alan Colquhoun, Roberto Gabetti & Amaro Isola, Vittorio Gregotti, Wilhelm Holzbauer, Arata Isozaki, Josef-Paul Kleihues, Richard Meier, Rafael Moneo, Gustav Peichl, Renzo Piano, Alvaro Siza, Allison & Peter Smithson, etc.—, seleccionados, lo mismo que los críticos en el uso de la palabra, en función de su supuesta vinculación, afinidad o fidelidad para con los ideales o motivos de la idea de modernidad, entendida en un sentido amplio. Lubetkin, sin embargo, al ser preguntado a tal respecto, dijo no haber visto allí modernidad alguna<sup>5</sup>.

Por supuesto, no llevó su medalla a París. Pero sí que pronunció otro discurso: el 4 de noviembre de ese mismo año, en la *Ecole Nationale Supérieure de Beaux Arts*; un discurso de idéntico tono admonitorio, también posteriormente publicado<sup>6</sup>. Calificando el momento como *apocalíptico* por la amenaza de una autodestrucción del mundo, Lubetkin declara culpable a una sociedad que *procla-*

in a *disguised architecture*<sup>4</sup>. The text of the speech was published shortly after Paris under the title *La Modernité: un projet inachevé*. Together with several others, it was signed respectively by Jean-Philippe Chimot, Jean-Claude Garcias, Burghart Schmidt, Paul Chemetov, Jürgen Habermans and Kenneth Frampton. The exhibition showed some recent works by 40 architects from all over the world —Tadao Ando, Guido Canella, Alan Colquhoun, Roberto Gabetti & Amaro Isola, Vittorio Gregotti, Wilhelm Holzbauer, Arata Isozaki, Josef-Paul Kleihues, Richard Meier, Rafael Moneo, Gustav Peichl, Renzo Piano, Alvaro Siza, Allison & Peter Smithson, etc.— selected, the same as the critics in the use of words, according to their purported link, affinity or faithfulness to the ideals or motives of the idea of modernity understood in an ample sense. Lubetkin however, when questioned to such respect, said he had not seen any modernity whatsoever<sup>5</sup>.

Naturally, he did not take his medal to Paris, although he did pronounce another speech: on November 4th of that same year, at the *Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts*, a speech with the same identical tone of rebuke, also published

later<sup>6</sup> Calling the moment *apocalyptic* due to the menace of the world's self destruction. Lubetkin finds guilt in a society which proclaiming the permanent and universal kingdom of the absurd, automatically escapes from every reproach of chaos, attributing the predicament to everything except the system according to which society is responsible for itself. Present day art and architecture would be limited to, as set forth by Worringer<sup>7</sup>, interpreting the predominant ideology: today for today, architecture, as always, is the silent witness of decomposition, improvised daily through the help of scattered fragments, guided by desire, by obscure impulses, by unjustified passions, it is its own symbol of the era of the bluff and false countenance. In this situation, *The battle continues*, and the only exit is in resorting to reason: *There is no postmodernism. There is only the continuity of modern battle, the same battle of the start of century to overcome empty conventionalisms, to reject lies, appearances, forgeries and imitations, and thus trace the road to a healthier architecture in which eloquence would replace words and self-advertising*<sup>6</sup>.

The diagnosis for 1982 and 1983 is the same as always.

For example, the same as 1970: *"Betting for reason, for systematic thinking, for causality has been rejected... in favor of irrationalism and showmanship. Reason has been abandoned... because society prefers not to see what it does not wish to know. It is preferable to live in a sordid unperturbed reality"*<sup>9</sup>.

The tone of the speech and the arguments used allow us to read into them a direct continuity with those used in the historical battle for modernity in architecture. Lubetkin was still the same particularly outstanding protagonist of the English architectural scene of the 30's. Besides the reception found today to his radical exposition, there is something previous which must be stressed without delay: coherence, an active intellectual commitment, and being consequent with one's own principles to the ultimate consequences.

The maximum paradoxical character of the mass communications media would undoubtedly deserve thematic attention here. Only when he receives an award not in the least ambitious does Lubetkin become merchandise, the object of publi-

mando el reino permanente y universal de lo absurdo, se escapa automáticamente de todo reproche de caos atribuyendo el atolladero a todo, menos al sistema por el cual la sociedad es responsable de ella misma; el arte y la arquitectura actuales no harían sino, según estableciera Worringer<sup>7</sup>, interpretar la ideología dominante: hoy por hoy, la arquitectura, como siempre, es testigo silencioso de la descomposición; improvisada día a día mediante la ayuda de fragmentos esparcidos, guiada por el deseo, las pulsiones oscuras, las pasiones injustificadas, es, símbolo propio de la era del bluff y del falso semblante. En esta situación, la lucha continúa y la única salida está en el recurso a la razón: "No hay postmodernismo. Hay solamente continuidad del combate moderno, el mismo combate de comienzos de siglo, para superar convenciones vacías, rechazar mentiras, apariencias, falsificaciones e imitaciones, y así trazar el camino para una arquitectura más sana en la que la elocuencia reemplace a las palabras y los self-advertising"<sup>8</sup>.

El diagnóstico de 1982 y 1983 es el mismo de siempre; por ejemplo, el mismo de 1970: "La apuesta por la razón, por el pensamiento sistemático, por la causalidad, ha sido rechazado... en favor del irracionalismo y el showmanship. La razón ha sido abandonada... porque la sociedad prefiere no ver lo que no quiere conocer. Se prefiere vivir en una realidad sórdida no perturbada"<sup>9</sup>.

El tono del discurso y el cariz de los argumentos empleados permiten adivinar en ellos una continuidad directa con los esgrimientos en la batalla histórica por la modernidad en arquitectura. Lubetkin seguía siendo el mismo que fuera protagonista particularmente destacado de la escena de la arquitectura inglesa de los años 30. Independientemente de la acogida que pueda llegar a encontrar hoy su radical planteamiento, hay algo previo que se impone subrayar en él: la coherencia, un compromiso intelectual activo y un ser consecuente con los propios principios hasta las últimas consecuencias.

Sin duda merecería una atención temática expresa el carácter máximamente paradójico, aquí, de los mecanismos de la comunicación de masas: sólo cuando recibe un premio en absoluto ambicionado, Lubetkin se convierte en mercancía, en objeto de divulgación —consumo—, cosa que está dispuesto a asumir cuando lo acepta, con el fin de denunciarlo: un arquitecto famoso, es decir, reconocido por su originalidad histórica rabiosa, y utilizado —explo-

tado— siempre en términos de moda, aparece hablando en cuanto tal, justo contra toda pretensión de originalidad y contra el propio imperio de la moda...

En fin, independientemente de ello, de momento, si en la última década le ha sido rendido algún tributo real más allá del meramente honorífico, éste es precisamente el de la ampliación de los límites de su figura. El precipitado recurso a los depósitos de archivo con ocasión del premio oficial británico —en el marco de las revisiones generales de la historia a las cuales asistimos—, con las subsiguientes exposiciones y ediciones monográficas, ha contribuido a desvelar un Lubetkin más completo y más complejo que aquél que aparecía a rápidos relatos de la aventura moderna tan didácticos como ansiosos de conclusiones esquemáticas; tan clarificadores como por eso mismo llenos de juicios precipitados y palabras demasiado vagas.

Lubetkin ya no puede seguir siendo reducido a los ecos de un slogan —la modernidad vino de Rusia—, a la sintética imagen del advenedizo-adelantado autor de la emblemática escultura-con-pingüinos muy pronto convertida, para bien o para mal, en uno de los símbolos universales y exponentes tópicos de la modernidad arquitectónica y de su batalla en las islas, luego sorprendentemente replicada por unas desconcertantes cariátides que sugieren un fondo personal de incongruencia.

Aparte del cercano seguimiento de su trabajo por las revistas de arquitectura británicas coetáneas —*The Architectural Review*, *Architect's Journal*, *The Riba Journal*, *Building*, *Building Design*, etc.—, poca noticia próxima había hasta ahora del conjunto local de sus ideas y sus obras. La piscina para los pingüinos del Zoo londinense (1934) y los bloques de apartamentos Highpoint (fase I: 1933-5; fase II: 1938), aparecían normalmente destacados en las visiones generales de la arquitectura moderna en Gran Bretaña, e incluso en las historias más globales del Movimiento Moderno<sup>10</sup>. Ocasionalmente existían referencias a algunos otros edificios: el Centro de Salud de Finsbury (1935-8), el Dudley Zoo, el proyecto para el *Centrosoyuz* y el del Politécnico de Los Urales o el edificio de apartamentos de la *rue Versailles* de París, proyectado en colaboración con el francés Jean Grinsberg. Alguna vez se especifica algo más de la relación con él del grupo Tecton; otras se le confunde con él.

Aparte del texto de alguna conferencia suya en la *Architectural*

cation, of consumption, something he is willing to assume when he accepts it with the purpose of denouncing it. A famous architect, that is, acknowledged for his vehement historic originality, and used exploited —, always in terms of fashion, appears speaking against precisely all pretense of originality and against the very empire of fashion....

Thus, independently of such for the moment, if during the last decade he received any tributes beyond the simply honorific ones, this is precisely what extends the limits of his figure. A rushed resort to the archives because of the official British award, within the framework of the general revisions of the story we have before us and subsequent monographic exhibitions and editions, have contributed to unveil a more complete and complex Lubetkin than the one which often appeared just occasionally mentioned or quoted below a photograph in quick tales of modern adventure, as didactic as anxious for schematic conclusions, so clarifying, and for the same reason full of hasty judgements and too vague a word.

Lubetkin can no longer continue to be reduced to the echoes of a slogan —modernity came from Russia—, to the

synthetic image of the precious newcomer author of the emblematic sculpture-mith-penguins very soon transformed, for better or for worse, into one of the universal symbols and topic exponents of architectural modernity and of his battle in the islands, later surprisingly contradicted in the disconcerting cariátides suggesting a personal essence of incongruence.

Besides the close follow-up of his work in contemporary British architectural magazine —*The Architectural Review*, *Architect's Journal*, *The Riba Journal*, *Building*, *Building Design*, etc.—, there was little recent notice up to now of the whole of his ideas and works. The penguin pool for the London Zoo (1934), and the Highpoint Flats (Phase I: 1933-35; Phase II: 1938) appeared normally highlighted in the general views of modern Architecture in Great Britain, even in the more global histories of Modern Movement<sup>10</sup>. Occasionally, there were references to some other buildings: the Finsbury Health Center (1935-1938), the Dudley Zoo, the project for the Soyuz Center and the Urals Polytechnic, or the apartment building at the rue Versailles in Paris, designed with the collaboration of the Frenchman Jean Grinsberg. Sometimes, the relationship with

the Tecton team is specified a bit more, others it is confused within it.

Besides the text of some of his lectures to the *Architectural Association*, later published in *The A. A. Journal*<sup>11</sup>, a more monographic treatment of this personality is to be found in the text by R. Fourneau Jordan published in *The Architectural Review* in July 1955<sup>12</sup>.

A little before the RIBA Gold Medal was awarded, after agreeing to open his personal files, the Department of Architecture of the University of Bristol organized, sponsored by the Arts Council, a truly carefully tended exhibition with the purpose of offering a complete vision of his work and its historical significance. The exhibition came together with a catalogue with abundant information and some critical reviews, an authentic reference book by Peter Coe and Malcolm Reading<sup>13</sup>. Lastly, a subsequent exhibition, identical in character, held in Paris in 1983, provided the occasion to review and extend the English catalogue into a French edition even more exhaustive as to references and with the addition of new annotations and interpretative contributions.<sup>14</sup>

Association luego publicado en *The A.A. Journal*<sup>11</sup>, un tratamiento más monográfico del personaje se encuentra en el texto de R. Fourneaux aparecido en *The Architectural Review* en julio de 1955<sup>12</sup>.

Poco antes de la concesión de la *RIBA Gold Medal*, tras de que accediera a abrir sus archivos personales, el Departamento de Arquitectura de la Universidad de Bristol organizó, con el patrocinio de *Arts Council*, una exposición realmente cuidada con la pretensión de ofrecer una completa visión de su trabajo y significación histórica; la muestra fue acompañada de un catálogo con abundante información y algunos textos críticos —auténtico libro de referencia—, debido a Peter Coe y Malcolm Reading<sup>13</sup>. Por fin, una ulterior exposición de idéntico carácter en París, en 1983, fue la ocasión para revisar y ampliar el catálogo inglés en una edición francesa, aún más exhaustiva en cuanto a la referencias y engrosada con nuevas anotaciones y aportaciones interpretativas<sup>14</sup>.

Con todo, uno no encuentra todavía suficientemente esclarecido el nudo del planteamiento intelectual capaz de dar razón de la espiral y la cariátide: parecen remitir forzosamente a un conflicto insuperable de actitudes contrapuestas; pero, ¿cómo aceptarlo así, sin más, habida cuenta de su gran dedicación y proverbial fidelidad —expresamente asumida y proclamada por él mismo aún hoy— a un pensamiento teórico que necesariamente se las da de concienzudo, orientado, firme y seguro de sí mismo?

Las dichas —y literalísimas— cariátides que aguantan el techo de la entrada al inmueble Highpoint II pudieron ser, podrá decirse, un mero *lapsus* anecdótico, una especie de excentricidad puramente episódica, casual y a la larga irrelevante; cabrá achacarlas a un cierto sentimiento de nostalgia por el Orden Perdido, a falta de seriedad, de principios, de rigor, de convicciones, a la simple incoherencia... pero nada de eso es verosímil si se piensa en la fuerte orientación ideológica de toda la producción escrita y construida de Lubetkin —en absoluto, por cierto, demasiado amplia—, si se sigue de cerca el desarrollo del propio proyecto, e incluso si se observa el resultado del proyecto en su conjunto en contraste con el del bloque Highpoint I.

Al hacerlo, aparece en Lubetkin uno de los momentos más intensos del discurso moderno en arquitectura y, en su desarrollo, uno de los esfuerzos más notables de exigencia personal en la autocrítica.

Peter Coe y Malcolm Reading presentaron, en su libro de 1981, un trabajo titulado *Art and Ideology*, que trataba de exponer en toda su amplitud la teoría de Lubetkin. El hecho de que estuviera construido a base de citar sus propios textos por extenso, haciendo recaer en ellos, mediante la técnica del *collage*, el auténtico protagonismo, proporciona al discurso un extraordinario interés. Precisamente, la primera cita que recoge puede resumir muy bien, conectado —incluso literalmente— con los aludidos parlamentos de inicios de los 80, el nudo de sus planteamientos generales: *"Tengo la convicción —dice Lubetkin— de que el verdadero fin de la arquitectura trasciende la auto-afirmación. La arquitectura es una tesis, una declaración de principios, una traducción de los objetivos sociales de una época dada. Su geometría rigurosa expresa la esperanza de la humanidad en comprender, explicar y controlar su entorno. Enfrentándose así a la subjetividad e hipocresía, la arquitectura revela un orden y una claridad universal en medio de un mundo que sin ello no sería más que una jungla de confusión mental. Tal es para mí el contenido de la arquitectura. Pero debo añadir que el contenido no significa para mí una historia, un sujeto o un programa. Significa una visión del mundo, una garantía visual de la coherencia de la experiencia de toda la humanidad. Puede ser un arma poderosa, una fuerza resultante comprometida en el campo del progreso, que pretende, quizá a través de múltiples mediaciones, transformar nuestra sociedad de simulacro en la que las imágenes espectaculares se anticipan a la realidad, y las recompensas a los servicios prestados"*<sup>15</sup>. Coe y Reading no dudan en referir la cita a la lectura y el estudio por Lubetkin de los textos de Marx, en los que el arte es presentado como instrumento de liberación y de transformación social, y la teoría como guía necesaria e indisoluble de la praxis. Marx, en efecto, había propugnado una nueva misión y condición de la teoría, a partir de un momento histórico en relación con el cual declaró, en la más famosa de sus *Tesis sobre Feuerbach*: *"Hasta ahora, los filósofos se han dedicado a interpretar el mundo de diversos modos, pero lo que es preciso es transformarlo"*<sup>16</sup> la teoría —la filosofía— no es tratada ya como una contemplación de la realidad desde el olimpo, sino como una argumentación inmediata de la praxis o acción transformadora y, al fin y al cabo, en un sentido estricto, como algo por fuerza directamente implicado en ella.

Estudiando en Moscú durante la Primera Guerra Mundial y la

All in all, one still does not find that the intellectual proposal capable of providing a reason for the spiral and the caryatid is sufficiently clear. They seem to be forced to resort to an unsurmountable conflict of contrasting attitudes, but how to accept so simply, taking into consideration his great dedication and proverbial fidelity —expressly assumed and proclaimed by himself even today— to a theoretical thought which necessarily emerges as conscientious, oriented, firm and sure of itself?

Those blessed —and very literal— caryatids holding up the roof of the entrance to the Highpoint II Flats could be, it may be said, a simple non-essential lapse, a kind of eccentricity in a mere episode, casual and irrelevant at the end. We could blame them for a certain feeling of nostalgia for a lost Order, for a lack of seriousness, of principles, of precision, of convictions, of simple incoherence..., but none of this is likely if we think of the strong ideological orientation of all of Lubetkin's written and constructed production —certainly not ampiee at all—, if we follow closely the development of the project itself, if we observe the result of the project as a whole as compared to the Highpoint II Block.

In doing so, there appears in Lubetkin one of the most intense moments in the evolution of modern architecture, and in its development one of the most noteworthy efforts of personal demand on self criticism.

Peter Coe and Malcolm Reading presented in their 1981 book, a piece of work called *Art and Ideology*, which tried to set forth Lubetkin's theory in all its extension. The fact that it is built on quotes from their own texts and by extension, providing these, through the collage technique, with the authentic protagonism, grant the speech an extraordinary interest. Precisely, the first quote it uses may very well sum up, connecting —even literally— with the aforementioned speeches of the beginning of the 80's, the knot of his general exposition: *"I am convinced"* says Lubetkin *"that the true purpose of architecture transcends self-assertion. Architecture is a thesis, a declaration of principles, a translation of social objectives of a given era. Its strict geometry expresses the hope of humanity in comprehending, explaining and controlling its surroundings. Thus facing subjectivity and hypocrisy, architecture reveals universal order and clarity in the midst of a world which, without*

*it, would not be more than a jungle of mental confusion. Such is for me the content of architecture. But I must add that the contents do not signify for me a story, a subject, or a program. It signifies a vision of the world, a visual guarantee of the coherence of the experience of all humanity. It could be powerful weapon, a force resolutely compromised to the field of progress, which pretends, possibly through multiple intercessions, to transform our society of pretense, in which spectacular images anticipate reality, and rewards to services rendered"*<sup>15</sup>. Coe and Reading do not hesitate to refer the quote to Lubetkin's lecture and study of the works of Marx, in which art is presented as an instrument of liberation and social transformation, and theory is a necessary and inseparable guide to praxis. Marx, in effect, had defended a new mission and condition theory as of the historical moment in relation to which declared, in the most famous of his *Thesis on Feuerbach*: *"Until now, philosophers have dedicated themselves to interpreting the world in several manners, but what is necessary is to transform it"*<sup>16</sup>. Theory, philosophy, is not treated as the contemplation of reality from Olympus, but rather as the

Revolución bolchevique, Lubetkin se convencería muy rápidamente de la necesidad de una cultura filosófica y una convicción ideológica suficientemente sólidas, capaces de dar un cabal sentido a su trabajo de arquitecto. Junto a ello, sin embargo, tratándose de Lubetkin, la referencia habitual a unos casi míticos origen y pasados rusos no deja de resultar casi siempre convencional, un tanto vaga, y en todo caso relativamente misteriosa; por ejemplo, según Cohen hace notar, en lo que respecta a su protagonismo real en la escena arquitectónica soviética de esos y los siguientes años: a su exacto lugar en las vivas discusiones de estrategia y continuos debates programáticos<sup>17</sup>.

En un famoso artículo escrito en 1932 para *The Architectural Review* sobre el desarrollo de la arquitectura soviética entre 1917 y esa fecha<sup>18</sup> —un artículo que constituiría la fuente de referencia principal y casi única al respecto, hasta los estudios sobre el tema aparecidos ya a partir de los años 60<sup>19</sup>—, Lubetkin ofrece una imagen de las diferentes corrientes de vanguardia, en la que destaca fundamentalmente el contraste de dos tendencias bien diversas: la de los formalistas del ASNOVA y los constructivistas del OSA. Parece, por un lado, que tanto su formación en los Vhutemas entre 1920 y 1922— dominada por la presencia y orientación de Ladovskij y Docucaev—, como su posterior colaboración con el arquitecto Ivan Volod'ko en la preparación de exposiciones comerciales de la URSS en Francia y sus tres más importantes proyectos enviados a concursos soviéticos, inducen a situar con claridad la figura de Lubetkin de esos años del lado del ASNOVA, grupo partidario de una forma arquitectónica dinámica y contrastada, del cual Volod'ko era miembro destacado. Los tres proyectos aludidos, el del *Instituto Politécnico de Los Urales*, el de la *Unión de la Unión de las Cooperativas (Centrosoyuz)* en Moscú —de 1928—, y el de *Palacio de los Soviets* —elaborado con H. Blum y G. Sigalin en 1931—, muestran sin embargo una combinación de dinamismo formal, simetría y atención a las condiciones generales del emplazamiento —es significativo el respeto a las alineaciones en el segundo de ellos— y a las funcionales —las propiedades acústicas de las salas del tercero—, que resulta difícil de definir y que puede parecer indiscriminada, si no incluso ya contradictoria; la espiral de la biblioteca que domina la composición vertical del primero adquiere todo su carácter paradójico cuando, en 1932, Lubetkin mismo condena ese tipo de forma

como expresión de una metafísica pequeño burguesa, más que del dinamismo revolucionario que veían en ella los admiradores de la famosísima torre de Tatlin<sup>20</sup>.

Lubetkin critica al mismo tiempo la manía utilitarista de quienes, representantes de la cultura de izquierda como los de la Metfak de Rodchenko, censuraban la falta de compromiso con la realidad de los temas del taller de Ladovskij en la Escuela de Arquitectura; en el artículo citado, un texto que acredita ya su posición exterior al debate de la cultura arquitectónica soviética y su papel de simple narrador, Lubetkin censura a la vez el ingenierismo romántico del taller de Rodchenko en los Vhutemas, el simbolismo maquinista de ciertas avanzadillas del ASNOVA y el simbolismo abstracto de su revista ARU, la palabrería utilitarista en la que terminaría el constructivismo SASS —último avatar de la OSA de Moisej Ginzburg—, e incluso el monumentalismo demasiado pesado y equivocado de los proletaristas de la VOPRA, con cuyos presupuestos, sin embargo, parece encontrar una mayor afinidad. A través de la larga serie de invectivas, Lubetkin da la impresión, en efecto, de asumir algunas de las posiciones básicas de este último grupo, en nombre del realismo y de la toma en consideración de las condiciones materiales de la época: los presupuestos populistas y obreristas sobre las que se fundamentan parecen cuadrar bastante bien con las *Pages dun journal de chantier*, del mismo 1932, en las que asegura no soportar el ver sustituir las pieles de los clientes por los monos de los albañiles<sup>21</sup>. La conclusión de Lubetkin en su artículo sobre la marcha de la arquitectura soviética, con su invitación a la creación de un nuevo estilo —coincidiendo en el discurso con arquitectos de tan dispares posturas teóricas como Hannes Meyer o André Lurçat—, está en completa sintonía con la argumentación que en esas mismas fechas fundamenta la creación de la *Unión de los Arquitectos*, y con el discurso de la llamada arquitectura del realismo socialista. Se trata algo así como de una especie de prudencia urbana<sup>22</sup> impuesta al término del primer Plan Quinquenal. Combina la condena —política— de la derecha bukhariniana en el terreno de las ideas generales, y de la del desurbanismo del SASS/OSA en nombre del sentido de la realidad. Lubetkin opone a ambos extremismos el pensamiento más dialéctico de Miljutin y sus ciudades lineales<sup>23</sup>, y las tesis de la VOPRA y de la *Unión* en proceso de constitución; pero, eso sí, sin desprenderse en lo profundo de la modernidad

immediate argument of praxis of transforming action, and all in all, in a strict sense, as something necessarily directly implied in it.

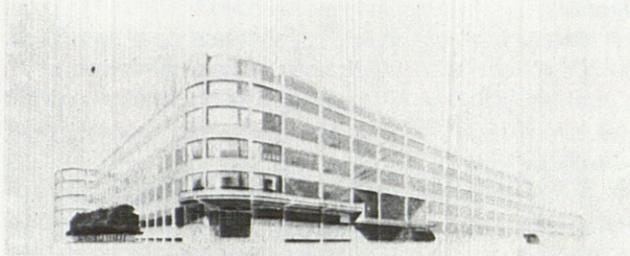
Studying in Moscow during World War I and the Bolshevik Revolution, Lubetkin would be quickly convinced of the need for a philosophical culture and an ideological conviction solid enough, capable of providing complete sense to his architectural work. However, in dealing with Lubetkin, the habitual reference to his almost mythical Russian origins and past turns out to be almost always conventional, rather vague, and in any case, relatively mysterious. For example, according to Cohen he stresses, regarding his real protagonism in the Soviet architectural scene of these and the following years, his exact place in the lively discussions as to strategy and continuous debates on programs<sup>17</sup>.

In a famous article written in 1932 for *The Architectural Review* on the development of Soviet architecture between 1917 and that date<sup>18</sup> —an article which would comprise the principal reference source and almost only one to this respect until studies on the subject appeared after the 60's<sup>19</sup>—, Lubetkin

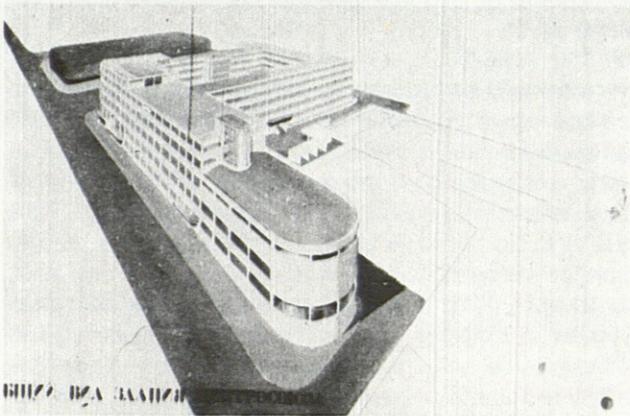
offers a view of the different avant-garde trends in which the fundamentally stresses the contrast between two very different tendencies: the Formalists of ASNOVA and the Constructivists of OSA. It seems, on the one side, that his education in Vhutems between 1920 and 1922, dominated by the presence and direction of Ladovskij and Docucaev, as well as his later collaboration with the Architect Ivan Volod'ko in the preparation of USSR trade exhibits in France and his three most important projects sent to Soviet competitions, leads us to clearly place the figure of Lubetkin in those years on the side of ASNOVA a group which advocated a dynamic and contrasting architectural form, and of which Volod'ko was a prominent member. However, the three projects mentioned the one for the *Urals Polytechnic Institute*, the one for the *Union of Cooperatives (Soyuz Center)* in Moscow —in 1928— and that for the *Palace of the Soviets* —drawn up with H. Blum and G. Sigalin in 1931— show a combination of formal dynamism, symmetry and attention to the general conditions of location. It is significant the respect shown for alignment in the second one of these —and to functional ones— the acous-

tic properties of the rooms in the third one—, which are difficult to define and may appear indiscriminate, even contradictory. The spiral of the library which governs the vertical composition of the first one acquires all its paradoxical character when in 1932, Lubetkin himself condemns this type of forms as the expression of *petite bourgeoisie metaphysics*, more than the *revolutionary dynamism* that was found in it by the admirers of the very famous tower of Tatlin<sup>20</sup>.

Lubetkin at the same time criticizes the utilitarian whim of those who, representing leftist culture, such as those from Rodchenko's Metfak, censure the lack of commitment with reality of the subjects of the Ladovskij workshop at the School of Architecture. In the article mentioned above, a text which already accredits his exterior position on the debate on Soviet architectural culture and his role simply as narrator, Lubetkin condemns at the same time the *romantic engineering* of the Rodchenko workshop in Vhutems, the *mechanic symbolism* of certain outpost of ASNOVA, and the *abstract symbolism* of ARU, its publication, the and the *utilitarian wordiness* in which SASS constructivism would end —the last changing phase of



2



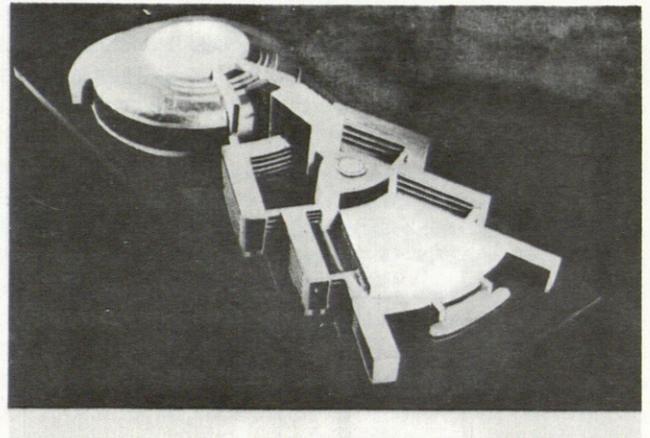
3



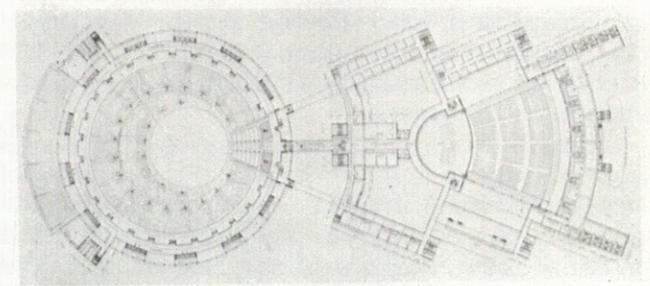
4

2, 3, 4. Concurso para el Centrosoyouz, Moscú, 1928. B. Lubetkin.

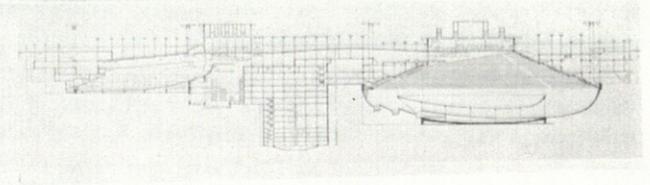
5, 6. Concurso para el Palacio de los Soviets. Moscú, 1931. Lubetkin, Blum y Sigalin.



5



6



the OSA of Moisej Grinburg— including the *monumentalism too heavy and equivocal of the proletarians of VOPRA*, with whose budgets however, it seems to find a greater affinity. Through a long series of invectives, Lubetkin gives the impression, in effect, of assuming some of the basic positions of this last group, in the name of Realism and of taking into consideration the material conditions of the times: the populist and labor conscious budgets on which they are based seem to fit quite well with the *Pages d'un journal de Chantier*, also from 1932, where he asserts that he *cannot stand to see the substitution of client's skins for bricklayer's overalls*<sup>21</sup>. Lubetkin's conclusion in his article on the development of Soviet architecture, with his invitation to create a new style—coinciding in his speech with architects of so different theoretical stands as Hanner Meyer and André Lurçat—, is in complete syntony with the arguments that on these same dates was the basis for the creation of the *Union of Architects*, and with the speeches of the so-called architecture of the *Socialist Realism* it is something akin to a type of *urban wisdom*<sup>22</sup> imposed at the conclusion of the first Five Year Plan, combining the political senten-

ce of the Boukharinian right in the field of general ideas, and the *disurbanism* of the SASS/OSA in the name of a sense of Reality. Lubetkin opposes to both extremes, the *more dialectical* thoughts of Miljutin and his linear cities<sup>23</sup> and the thesis of VOPRA and of the Union in the constitution process, without really setting aside the lyric modernity, of ASNOVA, as evidenced in his Paris and London projects of the 30's, and lastly, a new spiral, even though destiny certainly taints penguins with a presumably *metaphysical* nature.

Later, his opinion of the evolution of Soviet architecture will not be more benevolent and temporizing, but rather to the contrary. In 1982 he says: *'I recall visiting the USSR with a RIBA group and hearing an official speech requoting Stalin according to which, workers had acquired the right to classic columns and the proletariat had learned to put new wine into old bottles. Be assured I could not avoid replying out loud: 'How, without even washing them?'. I was not arrested, but neither did I have a second opportunity. I also recall Kruschev and criticism on Stalinist architecture: he complained that Corinthian capitals, covered with imported exotic products, re-*

*mind him of the black market each time he gazed out the window. Classicists should remember this when they raise empty columns with excessive pretense, specially when the capitals of these columns could well be taken for spare tires. All this... pour épater les prolétaires*<sup>24</sup>.

In the development of his professional activity in Great Britain, Lubetkin will know to use his relationship with Soviet architecture: on the one side, directly as a permanent project reference, and on the other hand, indirectly as the political and ideological legitimation of the radical standpoint he would adopt in the debate on the architecture of housing and services.

Lubetkin was always a foreign body in the English intellectual field: with the pose of a theoretician against dominant pragmatism, facing an apolitical environment and the sentimentalism of the left in the 30's. It is paradoxical only in appearance to see this Bohemian Dadaist expounding extreme left ideas and preferring the *excentricity of the English aristocracy to the conformism of the nouveau rich in the Paris of the 30's*<sup>25</sup>.

lirica del ASNOVA, como pueden testimoniar sus proyectos parisiños y londinenses de los años 30 y, en último término, una nueva espiral, por mucho que su destino a los pingüinos matice ciertamente su presunto carácter metafísico.

Posteriormente, su opinión se acerca a la evolución de la arquitectura soviética no va a ser más benévola y contemporizada, sino todo lo contrario. Dice en 1982: "Recuerdo haber visitado la URSS con un grupo del RIBA y haber escuchado un discurso oficial retomando la cita de Stalin según la cual los trabajadores habían adquirido el derecho a las columnas clásicas, y el proletariado había aprendido a poner un vino nuevo en botellas viejas. Estén seguros de que no pude evitar replicarles en voz alta: ¿Cómo, sin siquiera lavarlas?. No fui detenido, pero tampoco tuve una segunda oportunidad. Me acuerdo también de Krushev y de las críticas contra la arquitectura staliniana: se quejaba de que los capiteles corintios todo cubiertos de productos exóticos importados le recordaban el mercado negro cada vez que miraba por la ventana. Los clasicistas deberían acordarse de esto cuando levantan columnas vacías con una pretensión desmesurada, sobre todo cuando los capiteles de estas columnas podrían bien ser tomados por neumáticos de recambio. Todo esto... pour épater les prolétaires"<sup>24</sup>.

En el desarrollo de su actividad profesional en Gran Bretaña, Lubetkin sabrá utilizar su relación con la arquitectura soviética: por un lado, directamente, como referencia permanente de proyecto; por otro, indirectamente, como legitimación política e ideológica de la posición radical que adoptará en el debate sobre la arquitectura del alojamiento y los servicios.

Lubetkin fue siempre un cuerpo extraño en el campo intelectual inglés: en pose de teórico contra el pragmatismo dominante, enfrentado al apolitismo ambiente e incluso al sentimentalismo de izquierda de los años 30. No es paradójico sino solamente en apariencia ver a este bohemio dadaísta profesando ideas de extrema izquierda y preferir al conformismo del nuevo rico del París de 1930 la excentricidad de la aristocracia inglesa<sup>25</sup>.

Su opinión sobre los ingleses nunca fue demasiado acomodaticia, salvo por la fina ironía y el sentido del humor, en los que no parece sin embargo tener nada que envidiarles. Estas son algunas frases de una entrevista que le hizo Lionel Brett y se publicó en 1951:

His opinion on the English was never too obliging, except for the fine irony and sense of humor, in which it nevertheless seems he has nothing to envy them for. These are some of the phrases in an interview by Lionel Brett published in 1951:

"Brett: Then the first question that the architectural criticism should ask itself is: Is this serious?"

Lubetkin: I would even say that, excepting seriousness in the sense that our discussion is serious, it would hardly be worth reviewing it.

Brett: And I suppose that the second question would be this: Where does this building fit in? In progress, in backwardness, or is it only waiting for something which is still to happen?

Lubetkin: Yes, that should be asked. But it will not always be easy to answer. How can you express the difference between progress and backwardness when your social and aesthetic objectives are so unprecise?

Brett: Oh!, I cannot define the direction, but I recognize progress when I see it.

Lubetkin: Oh, English!<sup>26</sup>.

Lubetkin's path until he settled in England is a genuine novel. A high school student in Moscow during the October Revolution and the a student of Architecture in Vhute-mas, he launched himself immediately in a great pilgrimage through Europe which would successively lead him to Berlin, Vienna, Warsaw, Frankfurt, Paris and Argenteuil, as Soviet cultural officer as well as an agency employe, a student of philosophy, of textile art, of art history and of reinforced concrete, a work overseer, a decorator and a painter, a liberal architect, etc. After a decade of roaming, he finally settled in London, after having seriously considered and rejected the possibility of returning of the Soviet Union. He always maintained with his country and the governing official ideology a close but very vague relationship. It seems that the difficult economic situation and the rumors of Stalinist repression heard in the immigrant circles made him decide to remain in the West. However, he played the role of propagandist of soviet architecture and urbanism, taking over the official functions of the Association for Russian-British Friendship and making several trips to the USSR. His writings always evidenced his faithfulness to a

"Brett: Entonces, la primera cuestión que la crítica de arquitectura debe preguntarse a sí misma es: ¿es esto serio?"

Lubetkin: Diría incluso, que, salvo que sea serio en el sentido de que lo sea nuestra discusión, difícilmente valdría la pena revisarlo.

Brett: Y supongo que la segunda cuestión ha de ser ésta: ¿dónde encaja este edificio? ¿está en progreso, retroceso, o sólo espera algo que ha de suceder?"

Lubetkin: Sí, eso debe ser preguntado. Pero no siempre será fácil contestarlo. ¿Cómo puede usted expresar la diferencia entre progreso y retroceso cuando sus objetivos sociales y estéticos son tan imprecisos?"

Brett: ¡Oh!, no puedo definir la dirección, pero reconozco un progreso cuando lo veo.

Lubetkin: ¡Oh, inglés!<sup>26</sup>.

La Trayectoria de Lubetkin hasta su establecimiento en Inglaterra es de auténtica novela. Estudiante de enseñanza media en Moscú durante la Revolución de Octubre, y luego de arquitectura en Vhute-mas, se lanzó enseguida a un gran peregrinaje por Europa que le conduciría sucesivamente a Berlín, Viena, Varsovia, Frankfurt, París y Argenteuil, tanto en calidad de funcionario cultural soviético cuanto como empleado de agencia, estudiante de filosofía, de arte textil, de historia del arte y de hormigón armado, jefe de obras, decorador y pintor, arquitecto liberal, etc. Tras un decenio de vagabundeo se instala definitivamente en Londres, después de haber seriamente considerado y rechazado la posibilidad de regresar a la Unión Soviética. Siempre mantuvo con su país y la ideología oficial que lo regía estrechas pero muy ambiguas relaciones. Parece que la situación económica difícil y los rumores sobre la represión stalinista que corrían en los ambientes de inmigración lo decidieron a quedarse en Occidente. Sin embargo, jugó el papel de propagandista de la arquitectura y el urbanismo soviéticos, asumió las funciones oficiales de la Asociación para la amistad rusobritánica e hizo varios viajes a la URSS. Sus escritos siempre han testimoniado su fidelidad a un cierto marxismo radical con sabor rancio, acento original y vigor cáustico.

Una anécdota puede aclarar sus posturas políticas. En 1942, coincidiendo con el momento del sitio de Leningrado, Lubetkin construyó en Londres un memorial a Lenin frente a la casa en la que éste había residido un tiempo a comienzos de siglo. Concebido

certain radical Marxism, stale in flavor, original in accent, and caustic in its strictness.

An anecdote may clear up his political postures. In 1942, coinciding with the siege of Leningrad, Lubetkin built in London a memorial to Lenin in front of the house where he had lived for a spell at the beginning of the century. Conceived as sign of Anglo-Soviet friendship and paid for by the Government, the monument, nevertheless, was soon the object of vandalism by the extreme right: graffiti in red paint, a broken bust, police escorts, questions and debates in the House of Commons... and when the municipality decided to withdraw it, Lubetkin and his friends of the Tecton group went ahead and with the help of a crane, lifted it and buried it during the night in an unknown spot in Holford Square.

This only makes still more strange Lubetkin's settling in British soil. His occasional visits from the end of the 20's had allowed him to relate with personalities such as Godfrey Samuel, future Tecton member, and through him, with Chalmers-Mitchell, the new director of the Regent's Park Zoo in London, and with Mme. Harari, a rich Anglo-Egyptian. But the

como signo de amistad anglosoviética y costado por el gobierno, el monumento, no obstante, fue muy pronto objeto de vandalismo de la extrema derecha: inscripciones en pintura roja, el busto rojo, una escolta policial, preguntas y debate en la Cámara de los Comunes... Cuando la municipalidad decidió retirarlo, Lubetkin y sus amigos del grupo Tecton tomaron la delantera: con la ayuda de una grúa lo levantaron y enterraron por la noche en un lugar desconocido de Holford Square.

En fin, esto no hace sino todavía más extraño el enraizamiento de Lubetkin en tierra británica. Visitas ocasionales desde el final de los años 20 le habían permitido conectar con personajes como Godfrey Samuel, futuro miembro de Tecton —a través de él con Chalmers-Mitchel, nuevo director del Zoo de Regent's Park de Londres—, o como Mme. Harari, rica angloegipcia. Pero los factores decisivos para su instalación en Londres parecen haber sido, por una parte, la —vaga— promesa de Mme. Harari de hacerse construir por él una villa en Hampstead, y por otra, su detestación del *sprit bougeois* y el desencanto con respecto de la situación política y social francesa, que recibe las más crudas invectivas de sus citadas *Pages d'un Journal de Chantier*.

Quizá le pareció que la atmósfera y el debate de ideas en Inglaterra eran más propicios al cambio: era la época del gobierno llamado de *unión nacional*, en el que por primera vez participaban los laboristas, la del militancia de la burguesía liberal, la del *Left Book Club*, los *apóstoles* de Cambridge y el comunismo *chic*. Todo esto, unido a la excentricidad tradicional de la clase dominante, puede contribuir a explicar la fascinación que la sociedad inglesa de los años 30 podía causar quizá en un intelectual bolchevique en la diáspora. Una sociedad más *abierto* y menos *intelectual* que la francesa ofrecía paradójicamente a un ideólogo cosmopolita como Lubetkin mejores posibilidades de expresión política y artística. El hecho es que, a diferencia de algunas estrellas de la modernidad en arquitectura como Mendelsohn o Gropius, cuyo paso por Londres fue meteórico y sólo significó una escala en su periplo a Nueva York, Lubetkin se incorporó con su teoría y práctica a la vida social del que iba a ser su verdadero país de adopción.

La súbita notoriedad de Lubetkin estuvo vinculada a un grupo, Tecton, y a una serie de proyectos para el zoológico de Londres. Formado sobre una base teórica rigurosa de programación y análisis



7, 8. Memorial a Lenin, Londres 1952. B. Lubetkin, grupo TECTON.

decisive factors for his settling in London seem to have been, on the one part, the vague promise of Mme. Harari of having him build her a villa in Hampstead, and on the other hand, his loathing of the bourgeois spirit and disenchantment regarding the French political and social situation, which received the harshest invectives in his quoted *Pages d'un Journal de Chantier*.

Maybe it seemed to him that the atmosphere and debate of ideas in England were more propitious to change: it was the era of the government known as the *national union*, in which for the first time, there was the participation of the Laborists, the militant liberal bourgeoisie, the Left Book Club, the Cambridge Apostles and *chic* Communism. All this, together with the traditional excentricity of the ruling class, may contribute to explain the fascination that English society of the 30's could have for a Bolshevnik intellectual in the outside. A more open and less *intellectual* society than the French, it paradoxically offered a cosmopolitan ideologist such Lubetkin, better possibilities for political and artistic expression.

The fact is that, as opposed to some stars of modernity in

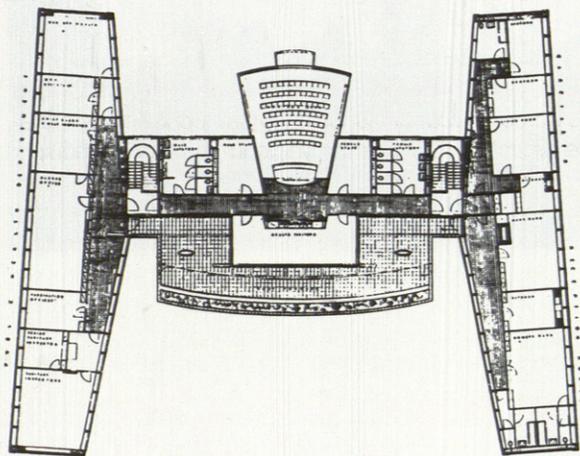
architecture such as Mendelsohn or Gropius, whose passage through London was meteoric and only signified a step in their voyage to New York, Lubetkin, with this theory and practice, incorporated himself to the social life of that which was to be his true adopted country.

Lubetkin's sudden fame was linked to a group, Tecton, and a series of projects for the London Zoo. Formed on a strict theoretical base as to the planing and analysis of the needs of the working class, the Tecton Group, paradoxically started working and obtained its greatest success with animals<sup>27</sup>. The penguin pool and the gorilla cage were the first dominion, and a privileged dominion, of formal and functional experimentation, and the most resounding success of modernity in England. They came to constitute his personal calling card, the poster of his triumph, but at the same time, his corselet. The meticulous mechanism of analysis of the demands of the penguins was transferred by Lubetkin to the *Workers Flats* in the competition he won in 1935, which were never built, and to emblematic buildings such as the two Highpoint Blocks, and later the large Post War groups.

The Tecton group was the victim of its own success before the great public, as well as in the architectural circles and the specialized press. The magazine *Mother and Child* complained in September 1945, of the fate of man, lacking space well adopted to its needs, such as the one for the penguins in the zoo. For almost twenty years, *The Architectural Review* by Croning Hastings, Nikolaus Pevsner and John Summerson, did not relent from defending modernity with the zeal of the convert: evaluations, critically taking sides, the fetishism of white reinforced concrete, etc., not backing out before conspiracies and touched up photographs. Lubetkin suffered the incomprehension of other *moderns* of the 30's, who were aggressively apolitical, or, in the best of cases, took on a vague idea of architecture as a social project: Lubetkin and Tecton's express and specific political commitment on the one side, and his reject of narrow *Functionalism* in favor of a more critical interpretation of the classic and Baroque conquests on the other, could only provide as a result to be absolutely incomprehensible to those obsessed with *modern style*, such as the members of the MARS group. Hence the



9



10

9, 10. Dispensario en Finsbury, Londres, 1935-38. B. Lubetkin y TECTON.

sis de las necesidades de la clase obrera, el grupo Tecton, paradójicamente, comienza trabajando y obtiene sus mayores éxitos con animales<sup>27</sup>. La piscina de los pingüinos y la jaula para los gorilas fueron el primer dominio, y el dominio privilegiado, de la experimentación formal y funcional, y el más sonoro éxito de la modernidad en Inglaterra: llegaron a constituir su propia tarjeta de presentación, el póster de su triunfo; pero también, al mismo tiempo, su corsé. El mecanismo minucioso de análisis de las exigencias de los pingüinos fue transferido por Lubetkin a los *Apartamentos obreros* del concurso que ganó en 1935, nunca construidos, a edificios emblemáticos como los dos Highpoint, y luego a los grandes conjuntos de las Postguerra.

El grupo Tecton fue víctima de su propio éxito tanto ante el gran público —la revista *Mother and Child* se quejaba en septiembre de 1945 de la suerte de los hombres, carentes de un espacio tan bien adaptado a sus necesidades como el de los pingüinos del zoo a las de éstos—, cuanto en los círculos arquitectónicos y en la prensa especializada. Durante casi veinte años, el *The Architectural Review* de Croning Hastings, Nikolaus Pevsner y John Summerson no cejaba en defender la modernidad con el celo del converso: juicios de valor, tomas de partido críticas, el fetichismo del hormigón blanco, etc., sin recular ante las cómplices de fabulaciones y las fotos retocadas. Lubetkin sufrió la incompreensión de esos otros: *modernos* de los años 30 que se querían agresivamente apolíticos o, en el mejor de los casos, adoptaban una nebulosa idea de la arquitectura como proyecto social: el compromiso político expreso y concreto de Lubetkin y Tecton, por una parte, y su rechazo del *funcionalismo* estrecho en favor de una lectura más crítica de las conquistas clásicas y barrocas, por otra, no podían resultar sino de hecho absolutamente incomprensibles a los obsesos del *estilo moderno*, como los miembros del grupo MARS. De ahí las críticas implícitamente dirigidas al dispensario de Finsbury primero, luego explícitamente vertidas contra *Highpoint II*. De ahí también la irritación de Lubetkin ante el apolitismo y la inconsistencia teórica del grupo MARS, en el que capitaneó una escisión para crear, con los representantes de la *verdadera izquierda* arquitectónica, la *Asociación de los Arquitectos y Técnicos* o ATO.

Se pueden encontrar diversas razones para la retirada de Lubetkin después de la Segunda Gran Guerra. Convertido en *gentleman*

criticism implicitly directed to the Finsbury Dispensary first, then explicitly against Highpoint II. Hence also Lubetkin's irritation before the apolitical and theoretical inconsistency of the MARS group, in which he lead a split to create, with the representatives of the architectural true left, the Architects and Technicians Association, or ATO.

We can find several reasons for Lubetkin's retirement after World War II. Becoming a gentleman former during the war in Gloucestershire, he wished to maintain his independence in the reconstruction era, rejecting the dictates of the new bureaucracy. In Finsbury he had had, before the armed conflict, the opportunity of working in a *leftist* Laborist community. When the Laborists reached the government in 1945, maybe he understood quickly that their politics would not be radically different from that of the Conservatives. In Peterlee's *New Town*, his last great project, he wanted to make a modern bastion for the mining population, but the Laborist Administration imposed quite a picturesque planning.

This disenchantment is what is in exence deduced when he declared in 1970: *I have planned my buildings en a funda-*

*mentally rationalist basis. Wanting to affirm in the composition a certain order and rationality for human relations in the world, we have stumbled and fallen. The end of the 30's have not materialized in society as a whole. We are faced today with unchained irrationality, which is precisely the opposite of what we were seeking. I am under the impression that our buildings proclaim a world which never was. Their philosophical aim and rational character are in complete contradiction with the intellectual climate in which we presently live. The logical thing would be to dynamite them... This is what will happen in whichever totalitarian country, where at least there is a belief in the influence of works of art on the status of the spirit of society*<sup>28</sup>.

Lubetkin always clearly bet for the most concise and rigorous geometry: *The debates, conclusions and verdicts of Reason should, in my opinion, be transcribed in clear geometrical terms... Art is nothing more than the capacity to encompass in a single moment of vision, the relationship satisfied by mathematical counterparts. The sheer austerity and eloquence of geometric regularity once more traslate these human capacity to explain and control his surroundings. The regular volumes of*

*rigorous geometrical forms are established and set forth against chaos and disorder, guaranteeing a perfectly demonstrable universal sense*<sup>29</sup>.

Lubetkin's idea of rationality is translated into geometry; but still not accordingly into style. His life can be read as a continued battle in the name of Socialism, in favor of *Clasicism* in regards the historical deposit of the discourse of Reason; a battle to express in contemporary terms, confidence in Reason, the same faith in perfectibility and in the possibilities of humanity, therefore, a battle against Functionalism at the same time —the best way to strip architecture of all that live richness and complexity which, throughout history, have provided justification and purpose— as well as against Formalism: *"Formalism in art, upon substituting rational judgement for sensorial experience, abandons all criteria by which art is recognizable, and inevitably ends up falsely balancing reality with appearances, innovation with the most unnatural falsehood"*<sup>30</sup>.

The Tecton group was formed around Lubetkin in 1932: throughout its operation, he never had his own desk, but ra-

granjero durante la guerra en Gloucestershire, pudo desear mantener su independencia en la época de la reconstrucción, rechazando los dictados de la nueva burocracia. En Finsbury había tenido, antes del conflicto armado, la oportunidad de trabajar con una municipalidad laborista de izquierda; al llegar los laboristas al gobierno en 1945, pudo haber comprendido rápidamente que su política no sería radicalmente diferente de la de los conservadores: en la *new town* de Peterlee, su último gran proyecto, donde quería hacer un bastión moderno para la población minera, la administración laborista le impuso una planificación pintoresquista.

Ese desencanto es lo que se deduce en esencia de sus propias declaraciones de 1970: *"He proyectado mis edificios sobre una base fundamentalmente racionalista. Queriendo afirmar en la composición un cierto orden y una racionalidad de las relaciones humanas en el mundo, hemos tropezado y nos hemos caído. Los finales de los años 30 no se han materializado en la sociedad en su conjunto. Nos enfrentamos hoy a un irracionalismo desencadenado, que es precisamente lo opuesto de lo que buscábamos. Tengo la impresión de que nuestros edificios anuncian un mundo que no se ha realizado jamás. Su mira filosófica y su carácter racional están en contradicción completa con el clima intelectual en el cual vivimos actualmente. Lo lógico sería dinamitarlos... Esto es lo que ocurrirá en no importa qué país totalitario, donde se crea al menos en la influencia de las obras de arte sobre el estado de espíritu de la sociedad"*<sup>28</sup>.

Lubetkin apostó siempre con claridad por la más concisa y rigurosa geometría: "Los debates, las conclusiones y el veredicto de la razón deben, a mi entender, ser transcritos en términos geométricos claros... El arte no es otra cosa que la capacidad de abarcar en un sólo momento de visión relaciones satisfechas por contrapartidas matemáticas. La pura austeridad y la elocuencia de las regularidades geométricas traducen una vez más la capacidad humana de explicar y controlar su entorno. Los volúmenes regulares de las formas geométricas rigurosas se establecen y se implantan contra el caos y el desorden, y aseguran un sentido universal perfectamente demostrable."<sup>29</sup>

La idea de racionalidad de Lubetkin se traduce en geometría; pero no por ello todavía en estilo. Su vida puede ser leída como una continuada lucha, en nombre del socialismo, a favor del *clasicismo*

en cuanto precipitado histórico del discurso de la razón: una lucha por expresar en términos contemporáneos la misma confianza en la razón, la misma fe en la perfectibilidad y en las posibilidades de la humanidad; por tanto, una lucha en contra, al mismo tiempo, tanto del funcionalismo —la mejor manera de despojar a la arquitectura de toda esa riqueza viva y de la complejidad que, a lo largo de la historia, le han dado significación y propósito—, como del formalismo: "El formalismo, en arte, al sustituir el juicio racional por la experiencia sensorial, abandona todo criterio por el que el arte resulta reconocible y acaba inevitablemente equiparando falsamente la realidad con la apariencia, la innovación con el postizo más rebuscado"<sup>30</sup>.

El grupo Tecton se formó alrededor de Lubetkin en 1932: a lo largo de su funcionamiento, nunca tuvo su propia mesa, sino que iba de una a otra constantemente<sup>31</sup>. Godfrey Samuel, quien ya lo conocía previamente, le presentó a cinco condiscípulos suyos de la Architecture Association: los seis jóvenes diplomados buscaban en la arquitectura moderna y en la experiencia de Lubetkin una alternativa a los valores convencionales dominantes en la profesión y entre los profesionales. Lubetkin sostendría las ventajas del trabajo en equipo: "Prefiero el sistema de la agencia común, en la medida en que permite más o menos a los miembros del grupo perseguir una autoformación colectiva. Me parece importante que los miembros de tales talleres o tales agencias comunes acepten voluntariamente una cierta disciplina, lo que limita al máximo los problemas de conflicto de personalidad, al menos en lo que concierne al trabajo propiamente dicho"<sup>32</sup>. El primer proyecto importante del equipo, la clínica antituberculosa del doctor Ellman, fue la ocasión para un intento de establecer un método de análisis riguroso, cuidadosamente desarrollado sobre el papel en forma de sucesivos croquis acompañados de comentarios. Cada uno de los aspectos del proyecto era tratado específicamente con el afán de no dar nada por supuesto y encontrar las soluciones más racionales para cada problema en el orden de las necesidades y de los fines, sometiéndolas a una crítica constante. El proyecto fue utilizado como útil pedagógico para asentar y formular la ideología proyectual del grupo en términos de procedimiento. A lo largo de su desarrollo se desveló la falta de un interés real de Dugdale por la modernidad y el compromiso social, con lo que fue siendo orillado hasta que a comienzos

ther he moved from one desk to another constantly<sup>31</sup>. Godfrey Samuel, who already knew him, introduced him to five of his schoolfellows in the Architectural Association: the six young graduates sought in modern architecture and in Lubetkin's experience an alternative to the conventional values dominant in the profession and among professionals. Lubetkin would support the advantages of working as a team: "I prefer the common agency system, as long as it more or less allows group members to pursue a collective self-training. I feel it is important that the members of such workshops or common agencies voluntarily accept a certain discipline, which limits to the maximum the problems of conflict of personalities, at least regarding work itself"<sup>32</sup>. The first important project for the team, Dr. Ellman's antituberculosis hospital, was the occasion to try and establish a rigorous method of analysis, carefully developed on paper as successive sketches with comments. Each one of the aspects of the project was dealt with specifically, with the intention of not taking anything for granted and finding more rational solutions for each problem according to needs and purposes, forcing them to constant criticism. The

project was used as a pedagogical tool to confirm and formulate a project ideology of the group in terms of procedures. Throughout its development, there surfaced a lack of real interest in Dugdale for modernity and social compromise, which led to his gradual marginalization until the beginning of 1934, when he was asked to leave the group. This first project remained on paper and the void following was critical for Tecton up to the point that it made Lubetkin seriously consider the possibility of returning to the Soviet Union.

The group was saved *in extremis* when it was commissioned the project for the gorilla cage for the London Zoo in the Fall of 1932. With the same emphasis in methodological rigour, he developed a series of drawings comprising from a sketch of the whole, to precise studies of its execution, taking the subject under the guidelines of the pretension to leave absolutely nothing to chance. Chitty and Samuel would end up abandoning the group in 1935, as the consequence of controversies arising from the absolute supremacy, or not, of technical criteria. Lubetkin, who directed the plan for research and designs, had chosen solutions which included formal op-

tions technically, superfluous, resorting to principles of composition and counterpoint. The success of the gorilla cage brought other commissions for the London Zoo and later, in 1936, for a complete zoo with a new layout in Dudley surrounding a Medieval castle. These projects commenced with the establishment of the relatively free program, and constituted the opportunity for really experimental work in the technical and formal scope.

The projects for a tender for a workmen's flats block, which was not built but which obtained first prize in 1935, and the Highpoint I Flats, constituted the first important opportunity to work within the frame of the fundamental social compromise of the group. Throughout the development of both works, the controversy arose around the *functional* line set forth by Chitty and Samuel, transferred to the political field by the increasingly compromised posture of the majority of the members of the Tecton group. This is when Lubetkin and Skinner take over the training of the leftist organization of architects and technicians —Architects and Technicians Organization or ATO, and are quite immersed in conflicts with the role of authentic politi-

de 1934 se le invitó a abandonar el grupo. Ese primer proyecto se quedó sobre el papel, y el vacío que siguió fue crítico para Tecton hasta el punto de que hizo a Lubetkin considerar seriamente la posibilidad de regresar a la Unión Soviética.

El grupo fue salvado *in extremis* por el encargo del proyecto para la jaula de los gorilas del zoo de Londres, en el otoño de 1932. Con el mismo énfasis en el rigor metodológico, una serie de dibujos comprendiendo desde croquis de conjunto hasta estudios precisos de ejecución desarrolló el tema bajo la guía de pretensión de abolir absolutamente todo azar. Chitty y Samuel terminarían abandonando el grupo en 1935, a partir de las controversias originadas sobre la primacía absoluta o no de los criterios técnicos: Lubetkin, que dirigía el plan de las investigaciones y los diseños, había optado por soluciones que incluían opciones formales técnicamente superfluas, recurriendo a principios de composición y contrapunto. El éxito de la jaula de los gorilas acarrió otros encargos para el zoológico de Londres y, más tarde, en 1936, el de un zoo entero de nueva planta en Dudley, alrededor de un castillo medieval. Estos proyectos comenzaban con el establecimiento del programa, relativamente libre, y constituyeron la oportunidad para un trabajo realmente experimental en el plano formal y técnico.

El proyecto del concurso para un edificio de apartamentos obreros, que no se construyó pero obtuvo el primer premio, en 1935, y el del bloque de apartamentos Highpoint I, constituyeron la primera oportunidad importante para trabajar en el marco del compromiso social fundamental del grupo. A lo largo del desarrollo de ambos trabajos, se avivó la controversia en torno a la línea *funcionalista* propugnada por Chitty y Samuel, trasladada al plano político por la postura cada vez más comprometida de la mayor parte de los integrantes de Tecton: es en esta época cuando Lubetkin y Skinner se ocupaban de la formación de la organización de izquierda de los arquitectos y técnicos —*Architects' and Technicians' Organisation* o ATO—, y bastante metidos en conflictos en el papel de auténticos activistas políticos. Aunque participaban en el izquierdismo global de la ideología propia de Tecton, Chitty, Samuel y Harding estaban mucho menos implicados personalmente en la política activa. Esta divergencia unida a la anterior, y a las dificultades económicas, llevaron a los abandonos sucesivos primero de Chitty y Samuel, en 1935, y luego de Harding, que al año siguiente se marchó con

ellos. Con todo, esos proyectos parecen fruto de un trabajo compenetrado y merecieron todos los elogios, como ponen de manifiesto los abundantes artículos con que de ellos se hicieron eco las revistas: "En el inmueble de Highgate (Highpoint I) —se dice, por ejemplo, en 1936— abundan las innovaciones. Dado su hábito de investigación perpetua y de revisión y puesta en causa de los métodos existentes, los miembros de Tecton son escépticos de primer orden. No aceptan nada tal cual sin investigación racional. No se conforman con construir un edificio de siete plantas en un barrio en el que las casas tienen todas sólo dos o tres; también han abolido la planta baja, revolucionado las técnicas constructivas y reestudiado a fondo virtualmente todos los detalles"<sup>33</sup>. El propio grupo hizo del edificio un arma de propaganda ideológica ante los arquitectos, los estudiantes y, en fin, ante un público lo más amplio posible.

Mientras el proyecto de Highpoint I se inscribe en un esfuerzo todavía relativamente *estilístico* y formal, el proyecto del dispensario de Finsbury, edificio realizado entre 1935 y 1938, va a enfrentarse a menudo a la ortodoxia de una modernidad que Lubetkin considera *degradada*. Se trataba de nuevo de demostrar concretamente la posibilidad de un modo de proyectar enteramente basado en una metodología de orden y de racionalidad a ultranza. Las soluciones más innovadoras son entendidas por Tecton como *no ya modernas* —en francés en el original, como si la modernidad a la que se refieren fuese solamente un título importado—, *sino verdaderamente modernas*<sup>32</sup>. Una argumentación desarrollada y expuesta gráficamente, si cabe más exhaustiva que la que acompañó al inmueble Highpoint I e igualmente divulgada en la prensa especializada —las revistas *The Architectural Review* y *Architects' Journal* abrían regularmente sus páginas a los dibujos, las viñetas esquemáticas y las didácticas *bandes dessinées* de Tecton—, justificaba con detalle minucioso todas y cada una de las decisiones del proyecto. Las antiguas exhortaciones *estilísticas* —siquiera implícitas— del bloque de apartamentos son ahora abandonadas en favor de un enfrentamiento con el problema que se quiere más modesto, realista y cuidadoso. En la época de Highpoint I era todavía posible afrontar la práctica arquitectónica con el mayor optimismo, celebrar los nuevos métodos y las nuevas técnicas; pero en 1938 la situación había cambiado radicalmente. El fracaso casi completo del grupo MARS en la definición de una plataforma co-

cal activists. Although they participated in the global leftist thinking of Tecton's own ideology, Chitty, Samuel and Harding were a lot less involved personally in active politics. This divergence, together with the above and with economic difficulties, lead to the successive abandonment of Chitty and Samuel first in 1935, and later Harding who joined them the following year. All in all, these projects seem to be result of highly penetrated work and deserved all praise, as evidenced in the abundant number of articles which appeared in publications: *The Highgate building (Highpoint I)* —they say, for example in 1936, is abundant with innovations. Due to its habit of continuous research and revision, and caused by the existing methods, the Members of Tecton are top skepticals. They do not accept anything as it is without rational research. They are not content with building a seven story building in a neighborhood where all houses have only two or three. They have also abolished the ground floor, completely changing construction techniques and studying anew virtually all details"<sup>33</sup>. The group itself turned the building into a weapon for ideological propaganda before architects, students and finally, before a public as wide ranging as possible.

While the Highpoint I project is recorded as an effort still relatively *stylistic* and formal, the Finsbury Health Center, built between 1935 and 1938, would often face the orthodoxy of a modernity that Lubetkin considered *degraded*. Once more, the idea is to demonstrate specifically the possibility of a manner of projection entirely based on the method of resolute order and rationality. The most innovative solutions are understood by Tecton as *no longer modernes* —in French in the original, as if the modernity they referred to was merely an imported title— *but rather truly modern*<sup>32</sup>. Arguments were developed and graphically set forth, even in a more exhaustive manner than with Highpoint I, and were equally divulged in the special press, magazines such as *The Architectural Review* and *Architects Journal* regularly opened their pages to Tecton's drawings, schematic vignettes and didactic *bandes dessinées* justifying in minute detail all and every one of the decisions in the project. The old *stylistic* warnings —at least implicit— of the apartment block, were now abandoned in favor of tackling a problem which is through of as more modest, realist, and attentive. At the time of Highpoint I, it was still possible to face architectural practice with the greatest optimism, celebra-

ting new methods and techniques. But in 1938, the situation had changed radically. The almost complete failure of the MARS group in defining a common platform and an efficient action media, the lack of understanding found in professional media, and the political and social climate, increasingly overloaded, had placed a parenthesis on the beautiful optimism of Tecton of the start of the 30's. The theoretical position and its graphic transcript had evolved: the modernist inflated declarations of the time of Highpoint I were giving way to more critical positions. One of the points upon which Lubetkin placed the stress in his conversation with Lionel Brett on the problem of architectural criticism is the following: "it is not enough for the critic to evaluate one building or another from the outside. He must also become familiar with the development of the building's project, and more specifically with the ends pursued by the architecture in question. The absence of agreement on these purposes and principles, in effect seems to be one of the reasons for the incomprehension to which contemporary architecture is condemned"<sup>35</sup>.

A group of young architects, engineers and designers had

mún y de medios de acción que fueran eficaces, la falta de comprensión encontrada en los medios profesionales, y el clima político y social cada vez más recargado, habían puesto entre paréntesis el bello optimismo del Tecton de comienzos de los 30; la posición teórica y su transcripción gráfica habían evolucionado: las declaraciones modernistas inflamadas de los tiempos de Hingpoint I iban dando paso a planteamientos más críticos. Uno de los puntos sobre los cuales Lubetkin puso el acento en su conversación con Lionel Brett sobre el problema de la crítica de arquitectura es el siguiente: "no basta al crítico evaluar tal o cual edificio por fuera; haría falta también que se familiarizase con el proceso de proyecto del edificio, y más concretamente con los fines perseguidos por la arquitectura en cuestión. La ausencia de acuerdo sobre estos fines y principios parece ser, en efecto, una de las razones de la incompreensión a la que está condenada la arquitectura contemporánea"<sup>35</sup>.

Un grupo de jóvenes arquitectos, ingenieros y diseñadores había fundado el grupo MARS —Grupo de Investigación Arquitectónica Moderna— a principio de los años 30. El grupo reunía a la flor y nata de la *intelligentsia* de la profesión: Arup, Samuel, Fry, Coates, Connell, Ward, Lucas, Elizabeth Denby, Summerson, Betjeman y todos los miembros de la agencia Tecton. Se interesaban particularmente por los problemas técnicos y sociales ligados a la práctica de la arquitectura, que consideraban generalmente olvidados. En el origen, MARS se entendió como la rama inglesa de los CIAM. Comenzó con Fry, Coates, Pleydel —Bouverie y Morton— Shand en 1933, pero no publicó hasta abril de 1934 un manifiesto destinado a popularizar sus fines y obtener adhesiones: "Nuestros fines: los miembros del grupo MARS se han unido alrededor de convicciones comunes sobre la necesidad de una nueva concepción de la arquitectura y de sus relaciones con la estructura social de hoy. MARS afirma que la contribución más útil que puede hoy darse a fin de encontrar una solución a la arquitectura contemporánea es la siguiente: un análisis nuevo de los problemas sociológicos, económicos y técnicos. Nuestro programa de trabajo inmediato consiste, pues, en una recogida de datos y en una investigación sobre los hechos; luego, un análisis de estos hechos, y una síntesis, como base del proyecto arquitectónico contemporáneo. A fin de realizar estos fines, el grupo MARS se ha organizado sobre la base de un

trabajo específico concreto para cada uno de sus miembros; nuestro funcionamiento será enlazar estrechamente cada uno de los puntos de nuestro programa a las actividades y a los sujetos de investigaciones particulares."<sup>36</sup>. Sin embargo, las primeras discusiones revelaron bien pronto la ausencia de bases filosóficas comunes que amenazó rápidamente la cohesión del grupo. En una carta a Wells Coates, primer secretario general de MARS, Lubetkin puso el dedo en la llaga, ya en enero de 1933: "¿Cuál es el fin de este grupo? La utilización de la palabra investigación no me parece por sí misma la natural, ante la ausencia de todo fin claramente definido, para tender a transformar esta asociación, que bien pudiera convertirse en una sociedad de admiración mutua, en alguna cosa más positiva". Más tarde escribiría: "Esta asociación, en tres años de existencia, se ha vaciado desgraciadamente de su sustancia... Abordando los problemas con una claridad de espíritu sólo relativa, y dándose cuenta de que tienen mucho menos en común de lo que esperaban, estos arquitectos no han superado nunca la dificultad inicial: formular su propia definición de la arquitectura moderna."<sup>37</sup>.

Lubetkin se lamenta sobre todo de la falta de capacidad para teorizar de que MARS había dado prueba y que atribuye a la tradición indígena empirista que obstaculiza la generación y deja sola a la práctica para proveer al acceso a esa categoría tan rara: la coherencia<sup>38</sup>. Parece que el grupo se transformó gradualmente en una especie de club estilístico, trabajando por popularizar la *arquitectura moderna* y en campañas por lograr que se obtuvieran permisos para construir proyectos *contemporáneos* o *no tradicionales*. Pero incluso dentro de estos límites era difícil llegar a un acuerdo sobre lo que era realmente la modernidad en arquitectura. Ove Arup criticaba en MARS, coincidiendo con Lubetkin, su falta de interés por la investigación técnica y sus aplicaciones a la construcción, y denunciaba también su falta de un programa preciso: "En la época en que yo era miembro del comité ejecutivo de MARS, nos pasamos un año entero discutiendo lo que era el movimiento moderno sin llegar a un resultado tangible. Yo quería saber lo que significaba la palabra investigación en la expresión investigación arquitectónica moderna (del título del grupo). Mis colegas tenían una vaga noción según la cual esto podía significar investigación acústica o investigaciones sobre el soleamiento, pero yo les recalqué que eso era investigación

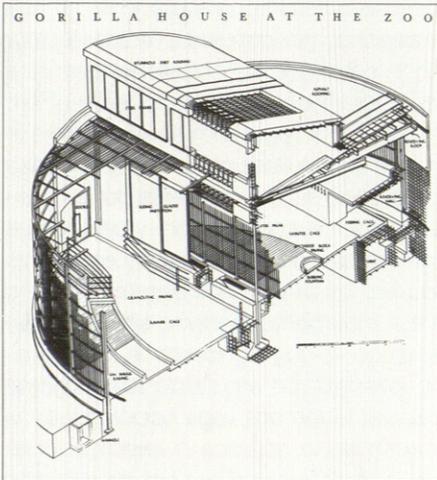
established the MARS Group—Modern Architectural Research Group—at the start of the 30's. The group gathered the cream of the *intelligentsia* in the profession: Arup, Samuel, Fry, Coates, Connell, Ward, Lucas, Elizabeth Denby, Summerson, Betjeman, and all the members of the Tecton agency. There were particularly interested in the social and technical problems associated with the practice of architecture, which they generally considered to have been forgotten. At the beginning, MARS was understood to be the English branch of the CIAM. It started with Fry, Coates, Pleydel—Bouverie and Morton—Shand in 1933, but until 1933 it did not publish a declaration with the purpose of popularizing its goals and obtaining support: "Our aims: the members of the MARS group have come together around common convictions on the need for a new concept of architecture and its relationship with today's social structure. MARS asserts that the most useful contribution that can happen today so as to find a solution for contemporary architecture, is to follow a new analysis of sociological, economic and technical problems. Our immediate work schedule thus consists on gathering data and researching on facts. Then, in the analysis of these facts and a synthesis as basis of the contem-

porary architectural project. So as to achieve these aims, the MARS group has been organized on the basis of specific work for each one of its members. Our manner of operation is to be linked closely to each one of the points in our program through the activities and the subjects of particular research"<sup>36</sup>. However, the first discussions revealed quite early the absence of common philosophical bases which quickly endangered the group's cohesion. In a letter to Wells Coates, first secretary general of MARS, Lubetkin hit the sore spot in January 1933: *What is the purpose of this Group? The use of the word research does not in itself seem natural faced with the absence of clearly defined purposes, tending to transform this association, which could well become a mutual admiration society, in something more positive*" Later he would write: "This association, in its three year existence, has unfortunately emptied itself of substance... Approaching problems with merely a relative clarity of spirit and being aware that they have much less in common than they expected, these architects have not overcome the initial difficulty: to formulate their own definition of modern architecture"<sup>37</sup>.

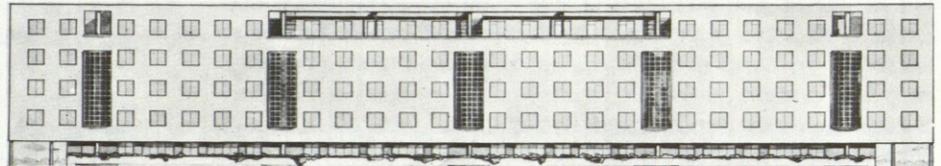
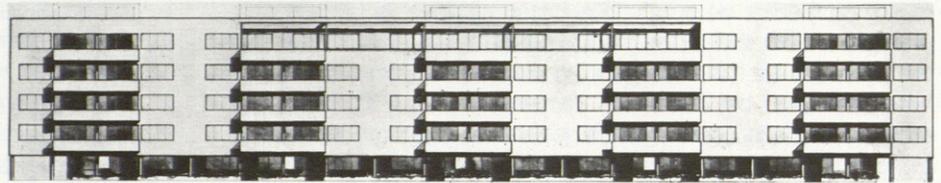
Lubetkin specially bewails the lack of capacity for theorizing

of which MARS had provided proof, and which he attributes to empirical native tradition which obstructs generalization and leaves practice alone to provide access to this so rare a category: coherence<sup>38</sup>. It seems that the group gradually became a kind of stylistic club, working at popularizing modern architecture and campaigning to obtain permits to build contemporary or non-traditional projects. But even within these limits, it was difficult to reach an agreement on what was really modernity in architecture. Ove Arup criticized in MARS, coinciding with Lubetkin, its lack of interest in technical research and its applications to construction, and also denounced its lack of a precise program: "When I was member of the MARS executive committee, we spent a whole year discussing what was the modern movement without reaching a tangible result. I wanted to know the meaning of the word research in the expression modern architectural research (name of the group). My colleagues had a vague notion according to which this could mean acoustic research or research on sunning, but I stressed that this was applied research and that the MARS group, composed by a majority of architects, did not have the necessary qualifications to carry this out. There was also a

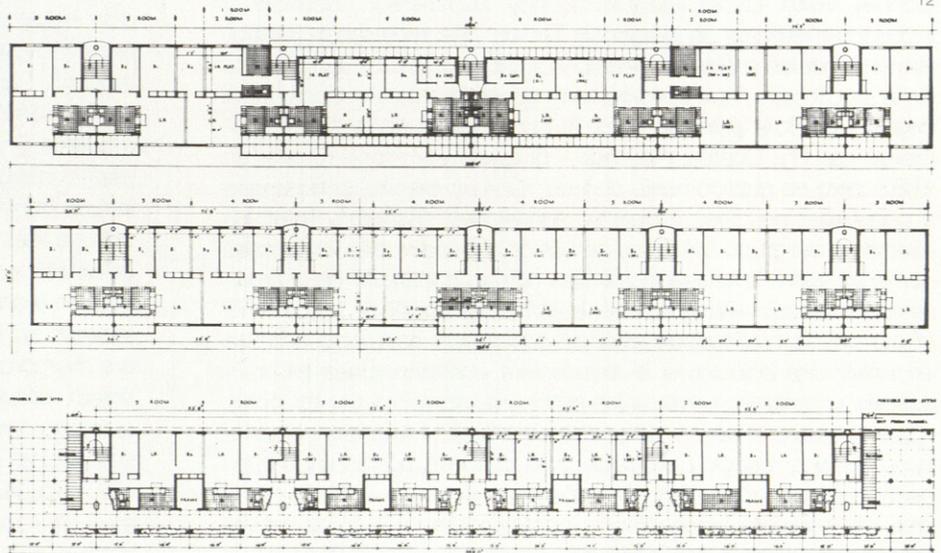
- 11. Gorilla house en el Zoo de Regent's Park. Londres.
- 12, 13. Concurso para un proyecto de viviendas obreras
- 1935. Lubetkin y TECTON. Consultores técnicos: Ove Arup.



11



13



12

document circulating at the time, drawn up by Hage-Size, which provided a definition of modern architecture, but in a strictly stylistic level: it was a question of smooth walls, hollows on naked walls, angled projecting windows, the ground floor freed by Corbu pilotis, etc. But this definition was unanimously rejected by the group as too superficial<sup>49</sup>. The 1935 document came near in its terms, to the model in the theoretical preface of the catalogue to the 1932 MOMA exhibition in New York; the same as this one, it insists on stylistic interpretative judgments, although it also says that functionalism is a state of the healthy spirit, a discipline. Arup, on his part, was going to define himself in this respect in the following terms: "To me, functionalism simply meant that the building should comply with its function: this was number one priority. This also meant that the materials should be used according to their physical properties, according to production methods, and integrated into the finished building. But I soon realized that this was not the sense generally given to the term, and still less in general practice. In most cases, number one priority seemed to be to provide the building with a modern aspect such as the ones by Corbu, Mies and other celebrities"<sup>40</sup>.

The MARS group had its influence even though it lacked cohesion, specially after the general exhibitions of 1934 and 1938. But it remained silent before the great problems posed in the climate of sociopolitical crisis at the end of the 30's: unemployment, social housing, health and education systems, civil protection before the menace of war... Becoming independent in 1935, the ATO group created by Lubetkin and Skinner observed all activism MARS could have had in relation to urban problems and clearly placed itself on the political left. ATO took positions before all these problems, serving as meeting point for all socially committed architects. In general, the Tecton members, in practice abandoned the MARS orbit, seeking, beyond merely being involved in the defense of a style, to transform reality architecturally.

In the Highpoint II project (1936-1938), Lubetkin's architecture seems to have lost the sensual aspect that in Highpoint I assured a ground floor conceived according to a scheme comparable to the compositions of Braque or Juan Gris, and a volume more closely fitting to what could be the stylistic precepts of an internationalist modernity in the terms in which this had been divulged. This project seems to continue, if not

culminate, in its Palladian composition, the process which started with the Finsbury Dispensary, where there is already evident a truly shocking Baroque symmetry. Highpoint II seems like a call to order, to recalling classic values and the worth of irreplaceable virtues when faced with the apparent void of an uncertain future<sup>41</sup>.

The building had hardly been finished when it was violently attacked by the press and special popular newspapers. The two caryatids supporting the entrance porch were constantly the target of furious criticism. But these were in Lubetkin's project from the start...

Lubetkin had never been a hard functionalist or, so to say naive, but the two caryatids expressly classified him as formalist. The accusations made him define his notion of formalism as different from formality: "Formality, or the care of forms, consists in expressing the sense of a building in a clear, orderly and organized manner, in excluding all vagueness or possibility of contradiction. Formalism consists in reducing artistic practice to the sum of the visual qualities directly perceptible and excluding all reflexive work on the part of the spectator, and all resort to systematic thought. Yes, I believe in

aplicada, y que el grupo MARS, formado mayoritariamente de arquitectos, no disponía de la cualificación necesaria para llevarla a cabo. Había también un documento que circulaba en la época, redactado por Hage-Size, que daba una definición de la arquitectura moderna, pero en un plano únicamente estilístico: era cuestión de muros lisos, huecos sobre la desnudez de los muros, ventanas de ángulo, de voladizo, la planta baja liberada por los pilotis del Corbu, etc.; pero esta definición fue unánimemente rechazada por el grupo como demasiado superficial<sup>39</sup>. El documento de 1935 se acercaba en sus términos al modelo del prefacio teórico del catálogo de la exposición del 32 en el MOMA de Nueva York; lo mismo que éste, insiste en los juicios de valor estilísticos, aunque puede leerse también que el funcionalismo es un estado de espíritu sano, una disciplina. Arup, por su parte, iba a definirse al respecto en los siguientes términos: "Para mí, funcionalismo significaba simplemente que el edificio debía cumplir su función: ésta es la prioridad número uno; esto quería decir también que los materiales debían ser utilizados según sus propiedades físicas, según su método de producción, e integrados en el edificio terminado. Pero pronto me di cuenta de que no era éste el sentido dado generalmente al término, y todavía menos una práctica general. En la mayor parte de los casos, la prioridad número uno parecía ser la de dar al edificio un aspecto moderno como el que poseen los de Corbu, Mies y las demás celebridades"<sup>40</sup>.

El grupo MARS tuvo su influencia a pesar de su falta de cohesión, sobre todo a partir de las exposiciones generales de 1934 y 1938. Pero permaneció mudo frente a los grandes problemas planteados en el clima de crisis sociopolítica del final de los años 30: el paro, la vivienda social, el sistema de la sanidad y la educación, la protección civil de cara a las amenazas de la guerra. Independizándose en 1935, el grupo ATO, creado por Lubetkin y Skinner, absorbió todo lo que MARS había podido tener de militante en relación con los problemas urbanos, y se situó claramente en el lado de la izquierda política. ATO tomó postura ante todos esos problemas, sirviendo de punto de encuentro a todos los arquitectos socialmente comprometidos. En general, los miembros de Tecton abandonaron en la práctica la órbita de MARS buscando, más allá de meramente implicarse en la defensa de un estilo, transformar arquitectónicamente la realidad.

En el proyecto de Highpoint II (1936-1938), la arquitectura de Lubetkin parece haber perdido el aspecto sensual que en Highpoint I aseguraban una planta baja concebida según un esquema comparable a las composiciones de Braque o Juan Gris, y un volumen más ceñido a lo que podrían ser los cánones estilísticos de una modernidad internacionalista en los términos en los que ésta había sido divulgada. Este proyecto parece continuar, si no culminar, en su composición *palladiana*, el proceso iniciado con el dispensario de Finsbury, donde ya se ve una simetría barroca verdaderamente escandalosa. Highpoint II parece una llamada al orden, al recuerdo de los valores clásicos y de *el valor de virtudes irremplazables de cara al vacío aparente de un futuro incierto*<sup>41</sup>.

Apenas terminado, el edificio fue violentamente atacado en la prensa especializada y en los diarios populares. Las dos cariátides que sostienen el porche de entrada fueron el blanco de siempre furibundas críticas. Pero estaban en el proyecto de Lubetkin desde el principio...

Lubetkin no había sido nunca un *funcionalista duro* o, por así decir, *ingenuo*, pero las dos cariátides hicieron que pasara a ser tachado expresamente de formalista. Las acusaciones le hicieron definir su opción de formalismo por diferencia de la de *formalidad*: "La formalidad o cuidado de la forma consiste en expresar el sentido de un edificio de manera clara, ordenada y organizada, en excluir toda ambigüedad o posibilidad de contrasentido. El formalismo consiste en reducir la práctica artística o la suma de las cualidades visuales directamente perceptibles, a excluir todo trabajo reflexivo por parte del espectador, y todo recurso al pensamiento sistemático. Sí, yo creo en la formalidad o cuidado de las formas, en la disciplina de apremios que ésta se impone a sí misma, en las limitaciones voluntarias expresadas bajo la forma de relaciones geométricas tensionadas. En cuanto al formalismo, lo he combatido a lo largo de toda mi carrera, porque veo en él la introducción en la arquitectura de la supremacía del irracionalismo. He sostenido siempre que el formalismo artístico, en la medida en que sustituye el juicio racional por la experiencia de los sentidos, escapa a todo criterio verdaderamente artístico. Conduce ineluctablemente a confundir la realidad con las apariencias, la innovación con la investigación sistemática de una originalidad de camelo"<sup>42</sup>.

Una nota de cruda desilusión determina años después la mirada

formality or the care of forms, in the discipline of pressure this imposes upon itself, in the voluntary limitations expressed under the shape of tensioned geometric relationships. As to Formalism, I have fought it throughout my career because I see in it the introduction into architecture of the supremacy of irrationalism. I have always sustained that artistic. Formalism, in the measure that it substitutes rational judgement for the experience of the senses, escapes all truly artistic criteria. It inevitably leads to confusing reality with appearances, innovation with systematic research for the originality of a hoax<sup>42</sup>.

A note of crude disillusion determines years later the concept the author has of his work: "My personal interpretation is that these buildings -Tecton's- cry for a world which never existed. The philosophical depth and character of these projects directly and dramatically confronts the manner in which we live. It would be logical to make them disappear."<sup>43</sup>.

In view of his later comments, there is no doubt that with Highpoint II, more than waiving commitment and giving up in all fronts of his eternal battle, or surrendering to the escapism of a sheer exercise in nostalgia, Lubetkin consciously searched for confrontation with the pure and hard Functionalists.

If his critics demanded of an architect that he choose between Functionalism and Formalism, Lubetkin would show, implicitly affecting the crucial paradox of modern development as such, pretending that both attitudes are extreme deviations equally rejectable in an established relationship between form and function, more in terms of dialectic opposition than of creative dialogue.

Juan M. Otxotorena

#### BIBLIOGRAPHY

1. See Lubetkin's Gold, *AJ-The Architects' Journal*, 7.VII.82, Vol. 176, 27, p. 85.
2. Garcias, J. C., and Meade, M. K., *Les pingouins et les hommes*, in A. V. (ed. P. Madarga) *Lubetkin*, Brussels, 1983, p. 13.
3. Lubetkin's GOLD, QUOTED.
4. Lubetkin, B., *El sueño de la razón produce monstruos*, in Spanish in the original - in A. V., *La modernité, un projet inachevé*, ed. de Moniteur, Paris, 1982, p. 32-7.

5. See Ellis, C., *Lubetkin attacks Bofill in Paris*, *AJ-The Architects' Journal*, 10.XI.82, Vol. 176, p. 85.

6. See Lubetkin, B., *L'enfer et la raison*, in A. V. (ed. P. Madarga) *Lubetkin*, quoted p. 17-19.

7. See Worringer, W., *Abstraktion und Einfühlung*, Pieper, Munich 1908.

8. See also Lubetkin on the absurd, the opaque and the meaningless. *The RIBA Journal*, August 1982, vol. 89, p. 7; and in the same volume, *Utopia Revisited*, p. 24.

9. Berthold Lubetkin's letter to the editors of *The Architectural Review*, 993, November 1979, Vol. 166, p. 330.

10. See Banham, R., *Age of Master. A personal view of Modern Architecture*, Architectural Press, London 1975, p. 88-9/138-9; Frampton, K., Futagawa, Y., *Modern Architecture 1851-1945*, Rizzoli, New York 1983, p. 387-8; Tafuri, F. Dal Co., *Modern Architecture*, Electa, Milan, p. 231; De Witt, D. J. and E. R., *Modern Architecture in Europe. A Guide to Buildings since the Industrial Revolution*, Weidenfeld & Nicolson, London 1987; etc.

11. See *A. Journal*, 71 and 72, 1956.

12. See Fumeaux-Jordan, R. *Lubetkin*, *The Architectural Review*, 118, July 1955, p. 36-44.

del autor sobre su obra: "Mi interpretación personal es que esos edificios —los de Tecton— lloran por un mundo que nunca ha llegado a existir. El fondo filosófico y el carácter de esos proyectos se enfrenta directa y dramáticamente al modo en que vivimos. Lo lógico sería hacerlos desaparecer"<sup>43</sup>.

A la vista de sus declaraciones posteriores, no hay duda de que con Highpoint II, más que renunciar al compromiso y claudicar en todos los frentes de su eterna lucha, o entregarse al escapismo de un puro ejercicio de nostalgia, Lubetkin buscó conscientemente la confrontación con los *funcionalistas puros y duros*. Si sus críticos exigían de un arquitecto que eligiese entre funcionalismo y formalismo, Lubetkin demostraría pretender, incidiendo implícitamente en la crucial paradoja del discurso moderno en cuanto tal, que las dos actitudes son desviaciones extremas igualmente rechazables de una relación de forma y función establecida, más que a modo de un diálogo *creativo*, en términos de oposición dialéctica.

#### BIBLIOGRAFIA

1. Cfr. Lubetkin's *AJ-The Architects Journal*, 7.VII.82, vol. 176, 27, p. 85.
2. J. C. Garcías y M. K. Meade, *Les pingouins et les hommes*, en AA. VV. (P. Madarga ed.), *Lubetkin*, Bruselas 1983, p. 13.
3. *Lubetkin's Gold*, cit.
4. B. Lubetkin, *B. Lubetkin, El sueño de la razón produce monstruos* —en español en el original—, en AA. VV., *La modernité, un projet inachevé*, eds. du Moniteur, París 1982, pp. 32-7.
5. Cfr. Ch. Ellis, *Lubetkin attacks Bofill in Paris*, *AJ-The Architects' Journal*, 10.XI.82, vol. 176, p. 57.
6. Cfr. B. Lubetkin, *L'enfer et la raison*, en AA. VV. (P. Madarga ed.), *Lubetkin*, cit., pp. 17-19.
7. Cfr. W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, Piper, Munich 1908.
8. Cfr. también, *Lubetkin on the absurd, the opaque and the meaningless*, *The RIBA Journal*, agosto 1982, vol. 89, p. 7; y, en el mismo número, *Utopia revisited*, p.24.
9. Carta de Berthold Lubetkin a la redacción en *The Architectural Review*, 993, noviembre 1979, vol. 166, p. 330.
10. Cfr. R. Banham, *Age of Masters. A personal view of Modern Architecture*, Architectural Press, Londres 1975, pp. 88-9/138-9; K. Frampton-Y. Futagawa, *Modern Architecture 1851-1945*, Rizzoli, Nueva York 1983, pp. 387-8; M. Tafuri-F. Dal Co, *Modern Architecture*, Electa, Milán 1976, p. 231; D. I. & E. R. de Witt, *Modern Architecture in Europe. A guide to buildings since the industrial revolution*, Weidenfeld & Nicolson, Londres 1987; etc.
11. Cfr. *AA. Journal*, 71 y 72, 1956.
12. Cfr. R. Furneaux-Jordan, *Lubetkin*, *The Architectural Review*, 118, julio 1955, pp. 36-44.
13. P. Coe y M. Reading, *Lubetkin and Tecton: Architecture and Social Commitment*, The Arts Council of Great Britain and The University of Bristol Department of Architecture, Bristol 1981.
14. AA. VV. (P. Madarga ed.), *Lubetkin*, cit.
15. B. Lubetkin, Carta a la doctora Mónica Felton, julio de 1947, cit. en P. Coe y M. Reading, *op. cit.*, p. 25.
16. K. Marx, *Tesis sobre Feuerbach*, tesis n.º XI.
17. Cfr. J. L. Cohen, *Lubetkin et l'URSS: a coté de la mêlée*, en AA. VV. (P. Madarga ed.), *Lubetkin*, cit. pp. 21-3.
18. B. Lubetkin, *The Builders. Architectural Thought since the Revolution*, *The Architectural Review*, 71, mayo 1932, pp. 201-214; reimpresso posteriormente como: *Soviet Architecture, notes on development 1917-1932 AA Journal*, 71, mayo 1966, pp. 260-4; y también, *Soviet Architecture, notes on development 1932-1955, AA. Journal*, 72, septiembre-octubre 1956, pp. 85-7.
19. Cfr. *Casabella Continuità*, 262, Milán, abril de 1962; V. de Feo, *URSS architettura 1917-1936*, Editori Riuniti, Roma 1963; A. Kopp, *Ville et Révolution. Architecture et urbanisme soviétique des années vingt*, Anthropos, París, 1967.
20. Cfr. B. Lubetkin, *The Builders. Architectural Thought since the Revolution*, cit.
21. Cfr. B. Lubetkin, *Pages d'un Journal de Chantier*, aparecidas en francés en *The Architectural Review*, octubre 1932, pp. 133-4.
22. Cfr. J. L. Cohen, art. cit., p. 22.
23. Cfr. B. Lubetkin, *The Builders. Recent Developments of Town Planning in USSR*, *The Architectural Review*, mayo 1932, p. 210. Cfr. AA. VV. (P. Ceccarelli ed.), *La costruzione della città sovietica*, Marsilio, Padua 1970, XXX-XXXI.
24. B. Lubetkin, *L'enfer et la raison*, cit., p. 19.
25. J. C. Garcías y M. K. Meade, art. cit., p. 13.
26. *Canons of Criticism: A Conversation between Berthold Lubetkin and Lionel Brett*, *The Architectural Review*, marzo 1951.
27. Cfr. S. Lambert, *Historic Pioneers: Architects and Clients*, *AJ-The Architects' Journal*, 151, 11.III.1970, pp. 594-7.
28. B. Lubetkin, en *AJ-The Architects' Journal*, 151, 11.III.70.
29. B. Lubetkin, *L'enfer et la raison*, cit., p. 18.
30. B. Lubetkin, cit. en F. Ramón, *Lubetkin Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, 80, octubre 1982.
31. Cfr. W. Tatton-Brown, *Tecton remembered*, *AJ-The Architects' Journal*, 25 (vol. 175), 23.VI.1982, p. 35.
32. B. Lubetkin, *Modern Architecture in England, American Architect and Architecture*, 150, febrero 1937.
33. G. Nelson, *Architects of Europe Today, 12: Tecton, Pencil Points*, 17, Stanford (Conn. USA), octubre 1936, pp. 528-40.
34. Cfr. *Commentaire*, de Tecton, cit. en P. COE-M. Reading, *Tecton et la recherche des années 30*, en *op. cit.*, p. 66.
35. Cfr. *Canons of Criticism...*, cit.
36. Documento escrito por Hagen-Size, distribuido a los primeros adheridos al MARS y fechado en abril de 1934: actualmente se conserva en los depósitos de la biblioteca del RIBA, en Londres.
37. B. Lubetkin, *Modern Architecture in England*, cit.
38. *The disillusioned looks back. Lubetkin's letter o Wells Coats* (carta fechada el 10 de enero de 1933), *The Architectural Review*, 993 (vol. 166), noviembre 1979, pp. 330-2.
39. O. Arup, en *The engineer looks back. Arup associations*, *The Architectural Review*, 993 (vol. 166), noviembre 1979, p. 317.
40. *Ibidem*.
41. B. Lubetkin, cit. en P. Coe-M. Reading, *Art and Ideology*, en *op. cit.*, p. 33.
42. B. Lubetkin, Carta a E. J. Carter, noviembre de 1976.
43. B. Lubetkin, *Interview with The Architects' Journal*, 1970, cit. en J. Glanzey, *Lubetkin at last*, *The Architectural Review*, 1.022 (vol. 171), abril 1982, p. 6.

13. Coe, P., and Reading, M. *Lubetkin and Tecton: Architecture and Social Commitment*, The Arts Council of Great Britain and The University of Bristol Department of Architecture, Bristol, 1981.

14. A. V. (ed. Madaga, P.) *Lubetkin*, quoted.

15. Lubetkin, B. Letter to Dr. Monica Felton, July 1947, quoted in Coe, P. and M. Reading, M. *op. cit.* p. 25

16. Marx, K. Tesis sobre Feuerbach, thesis number XI.

17. See Cohen, J.L. *Lubetkin et l'URSS: a coté de la mêlée*, in A. V. (ed. Madarga, P.) *Lubetkin*, quoted p. 21-3.

18. Lubetkin, B. *The Builders, Architectural Thought since the Revolution The Architectural Review*, 71, May 1932, p. 201-214; later reedited as: *Soviet Architecture, Notes on Development 1917-1932, A. Journal*, 71, May 1966, p. 260-4; and also *Soviet Architecture, Notes on Development 1932-1955, A. Journal*, 72, September-October 1956, p. 85-7.

19. See *Casabella Continuità*, 262, Milan, April 1962. De Feo, U. *URSS architettura 1917-1936, Editori Riuniti*, Rome 1963, Kopp, A. *Ville et Révolution, Architecture et urbanisme soviétique des années vingt*. Anthropos, Paris 1967.

20. See Lubetkin, B. *The Builders, Architectural thought since the Revolution*, quoted.

21. See Lubetkin, B. *Pages d'un Journal de Chantier* published in French in *The Architectural Review*, October 1932, p. 133-4.

22. See Cohen, J.L. quoted art. p. 22.

23. See Lubetkin, B. *The Builders. Recent Developments of Town Planning in USSR. The Architectural Review*, May 1932, p. 210. See A. V. (ed. P. Ceccarelli) *La costruzione della città sovietica*, Marsilio, Padua 1970, XXX-XXXI.

24. Lubetkin, B. *L'enfer et la raison*, quoted p. 19.

25. Garcías, J.C. and Meade M.K. quoted art. p. 13.

26. *Canons of Criticism: A Conversation between Berthold Lubetkin and Lionel Brett*, *The Architectural Review*, March 1951.

27. See Lambert, S. *Historic Pioneers: Architects and Clients. AJ-The Architects Journal*, 151, 11.III. 1970, p. 594-7.

28. Lubetkin, B. in *AJ-The Architects' Journal*, 151, 11.III.70.

29. Lubetkin, B. *L'enfer et la raison*, quoted p. 18.

30. Lubetkin, B. quoted in Roman F. *Lubetkin Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, 80, October 1982.

31. See *Tatton-Brown, W. Tecton Remembered*, *AJ-The Architects' Journal*, 25 (Vol. 175), 23.VI.1982, p. 35.

32. Lubetkin, B. *Modern Architecture in England, American Architect and Architecture*, 150, February 1937.

33. Nelson, G. *Architects of Europe Today, 12: Tecton Pencil Points*, 17, Stanford (Conn. USA), October 1936, p. 528-40.

34. See *Commentaire* de Tecton, quoted in Coe, P. Reading, M. *Tecton et la recherche des années 30* in *op. cit.* p. 66.

35. See *Canons of Criticism...* quoted.

36. Document written by Hagen-Size, distributed to the first members of MARS and dated April 1934. It is present Kept in the deposits of the RIBA Library in London.

37. Lubetkin, B. *Modern Architecture in England*, quoted.

38. *The Disillusioned Looks Back, Lubetkin's Letter to Wells Coats* (Letter Dated January 10, 1933) *The Architectural Review*, 993 (Vol. 166) November 1979, p. 330-2.

39. Arup, O. in *The Engineer Looks Back. Arup Associations. The Architectural Review*, 993 (Vol. 166). November 1979, p. 317.

40. *Ibidem*.

41. Lubetkin, B. quoted in Coe, P. Reading, M. *Art and Ideology*, in *op. cit.* p. 33.

42. Lubetkin, B. Letter to E. J. Carter, November 1976.

43. Lubetkin, B. *Interview with The Architects' Journal* 1970, quoted in Glanzey, J. *Lubetkin at Last. The Architectural Review*, 1022 (Vol. 171), April 1982, p. 6.

A R Q U I T E C T O

*B. Lubethkin*

VIVIENDAS EN PLUMSTEAD • EDIFICIO HIGHPOINT ONE • EDIFICIO HIGHPOINT TWO • GORILLA HOUSE (REGENT PARK)  
PENGUIN POOL (REGENT PARK) • ELEPHANT HOUSE (WHIPSNADE ZOO) • DUDLEY ZOO

# VIVIENDAS ADOSADAS

PLUMSTEAD, LONDRES

1932-34

BERTHOLD LUBETKIN Y PILICHOWSKI

1,5. Fachada sur.

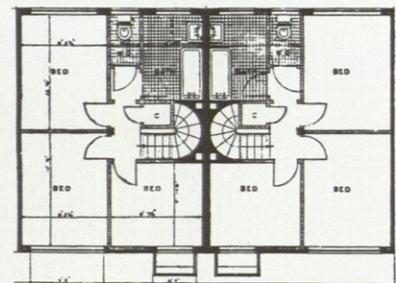
2. Planta baja, acceso.

3. Planta primera.

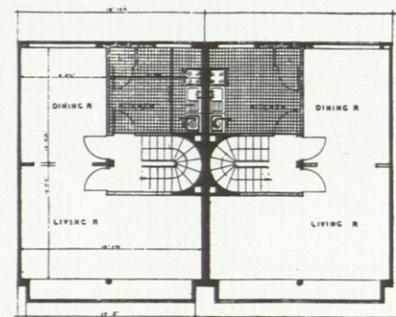
4. Planta superior



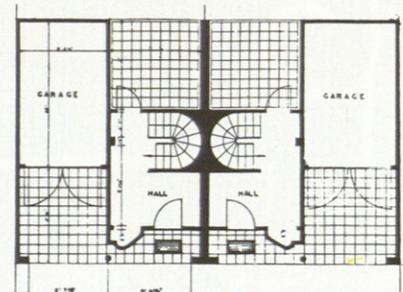
1



4



3



2

5



1. Vista general.



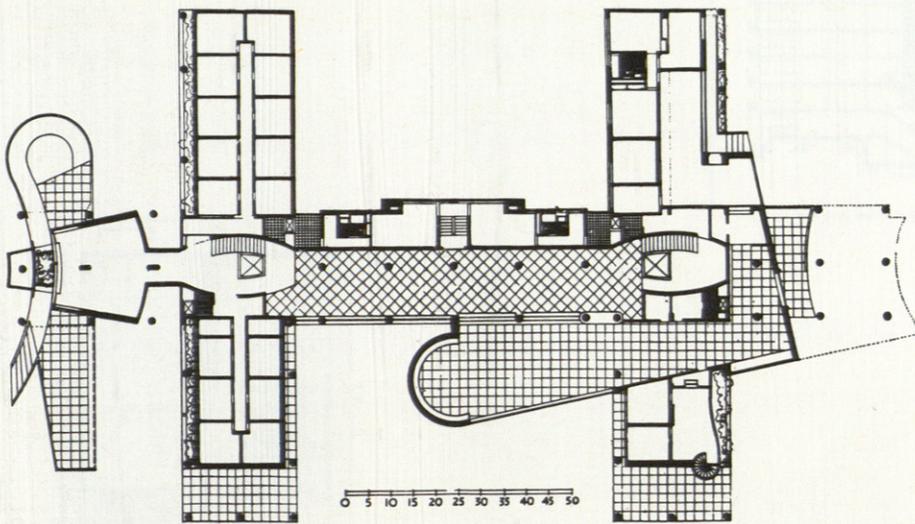
# EDIFICIO *HIGHPOINT ONE*

PLUMSTEAD, LONDRES

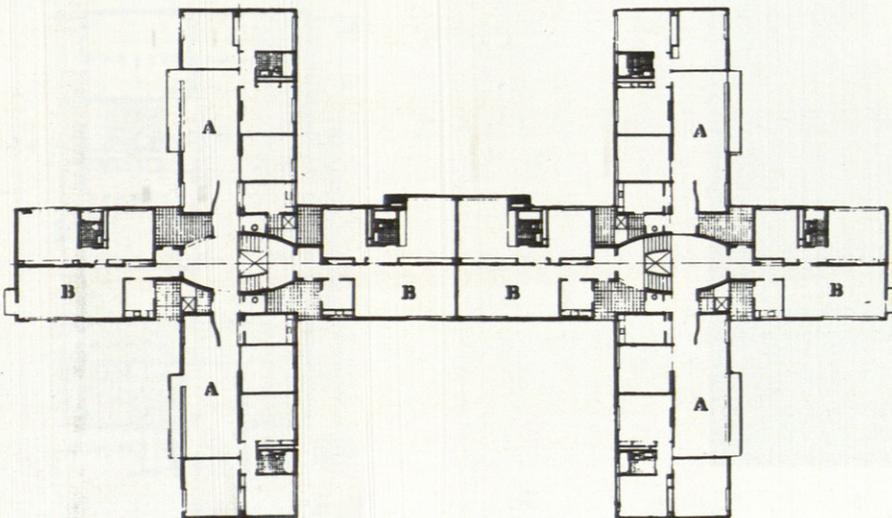
1932-34

B. LUBETKIN Y TECTON

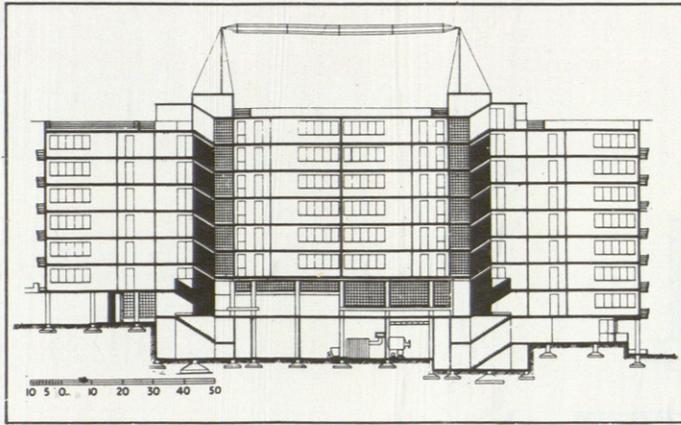
83



2. Planta baja.



3. Planta tipo.



4

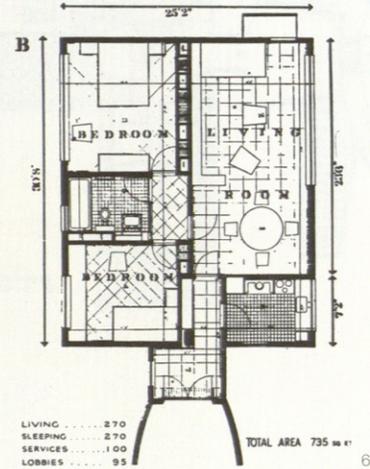
4. Sección longitudinal.

5.8. Detalles de la fachada.

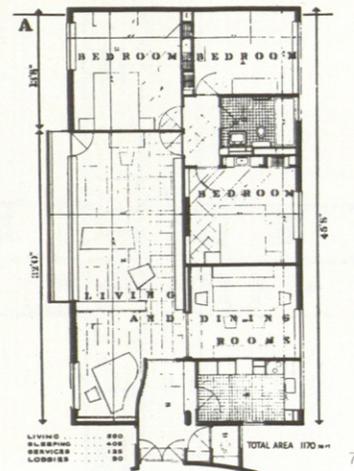
6.7. Planta tipo de apartamentos.



5



6



7

EDIFICIO HIGHPOINT TWO

ALBERTO FREYRE

POINT TWO APARTMENTS



# EDIFICIO *HIGHPOINT TWO*

1936-38

NORTH HILL, HIGHATE, LONDRES

**B. LUBETKIN Y TECTON**

86

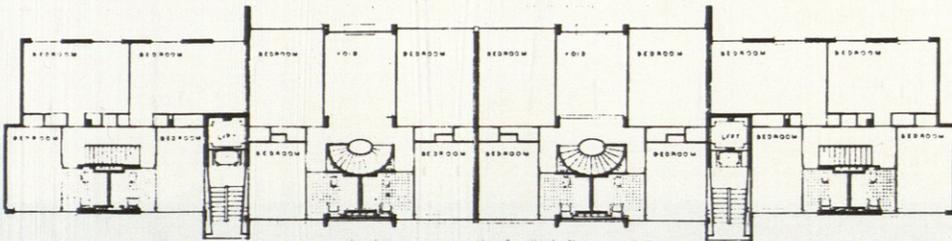




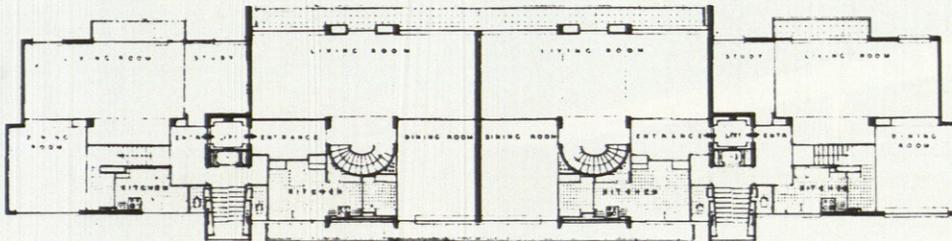
1. Vista de marquesina de entrada.

2. Fachada sur.

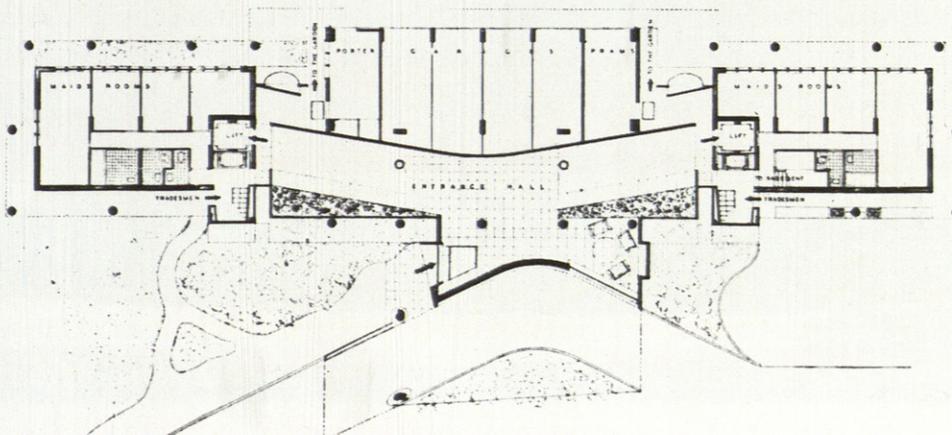
2



3. Planta alta. Vivienda duplex.



4. Planta baja. Vivienda duplex.



5. Planta baja, acceso.

# GORILLA HOUSE

ZOO DE REGENT'S PARK, LONDRES

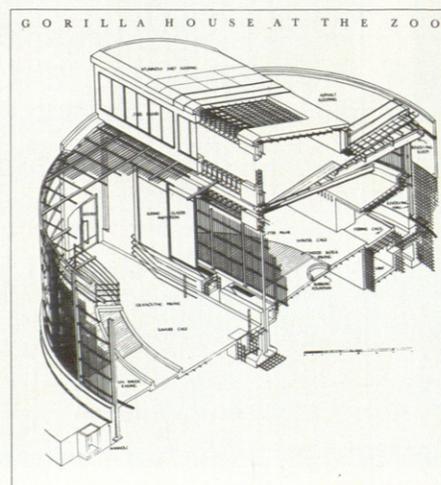


1932-33

B. LUBETKIN Y TECTON



2



1,2. Vista general y de detalle.

3. Axonometría.

# PISCINA PARA PINGÜINOS

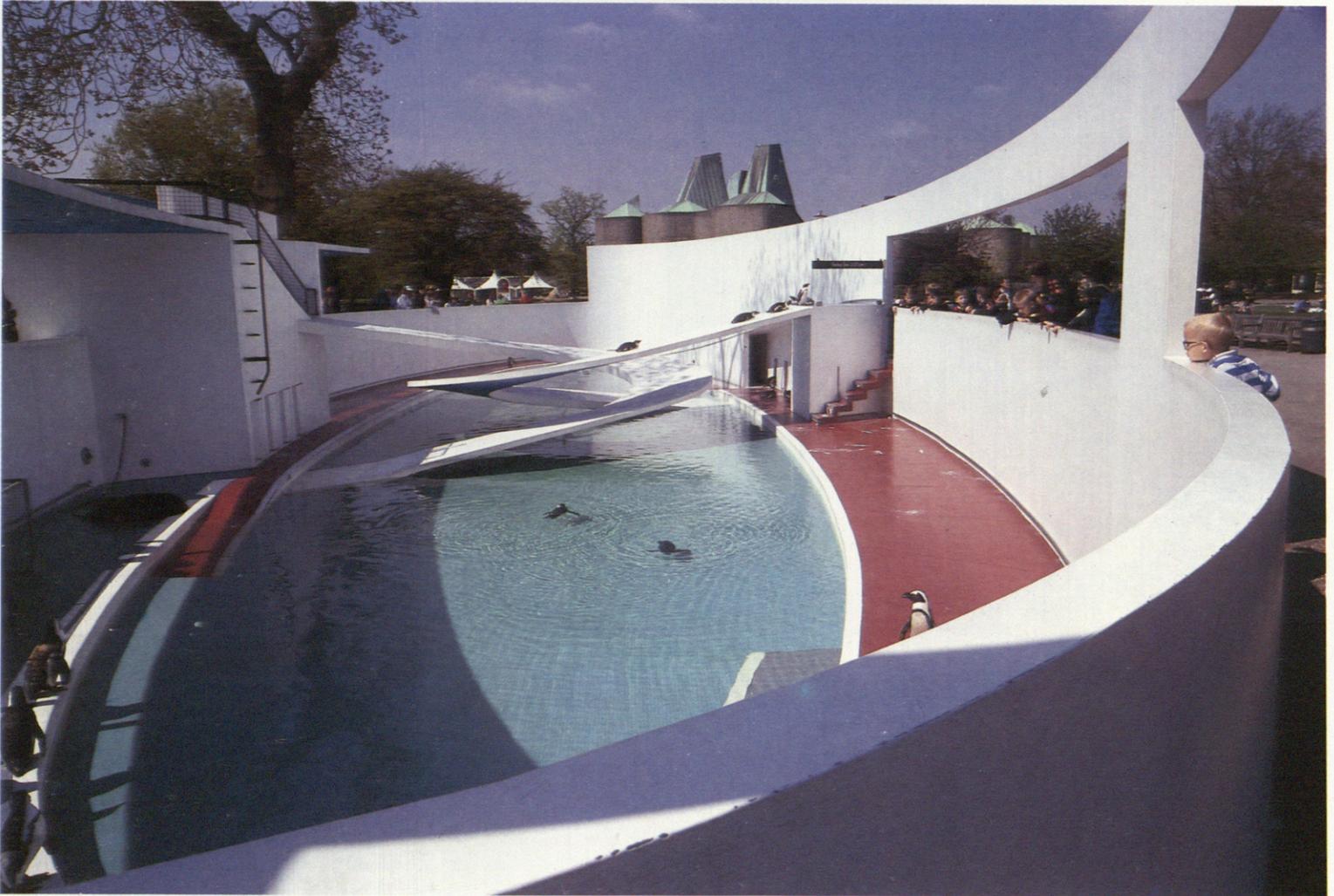
1934

ZOO DE REGENT'S PARK, LONDRES

B. LUBETKIN Y TECTON



1. Exterior, zona de visitantes.



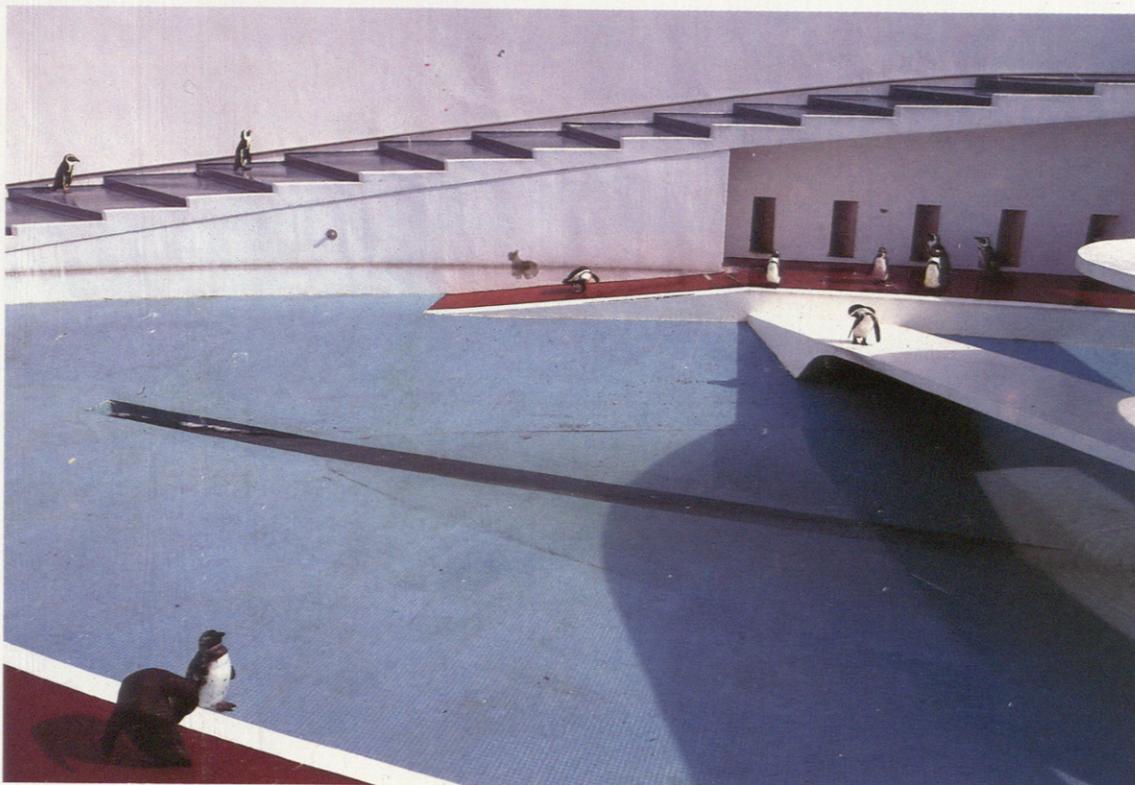
2. Rampas y piscina.



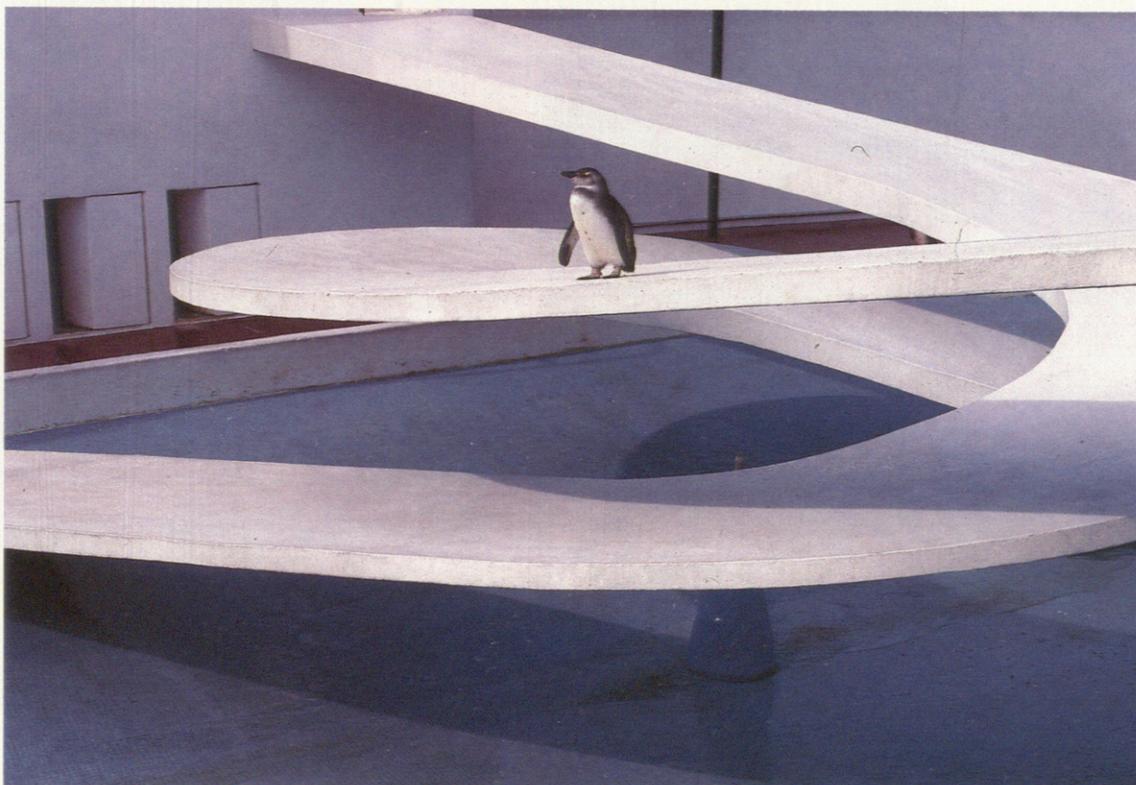
3

3. Detalle exterior.

4,5. Piscina y rampas.



4



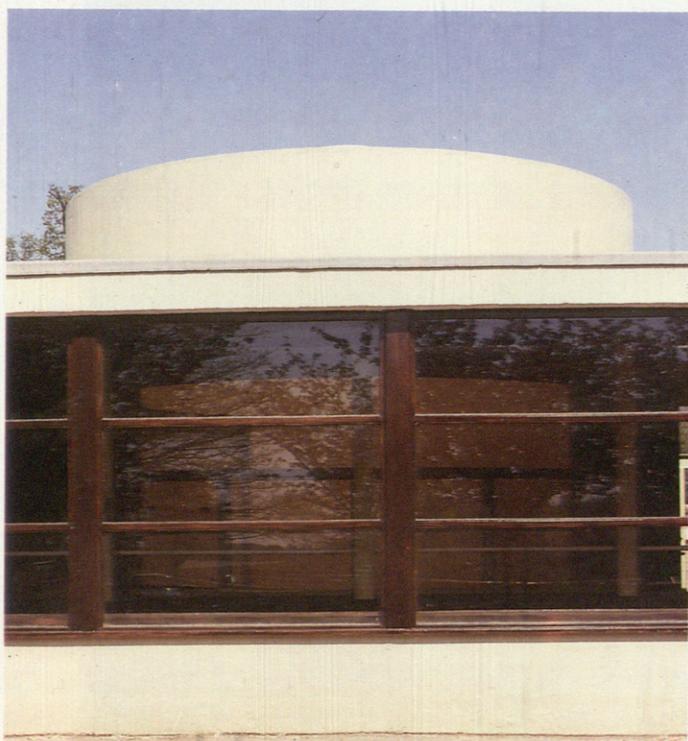
5

# ELEPHANT HOUSE

ZOO DE WHIPSNADE

1934-35

B. LUBETKIN Y TECTON



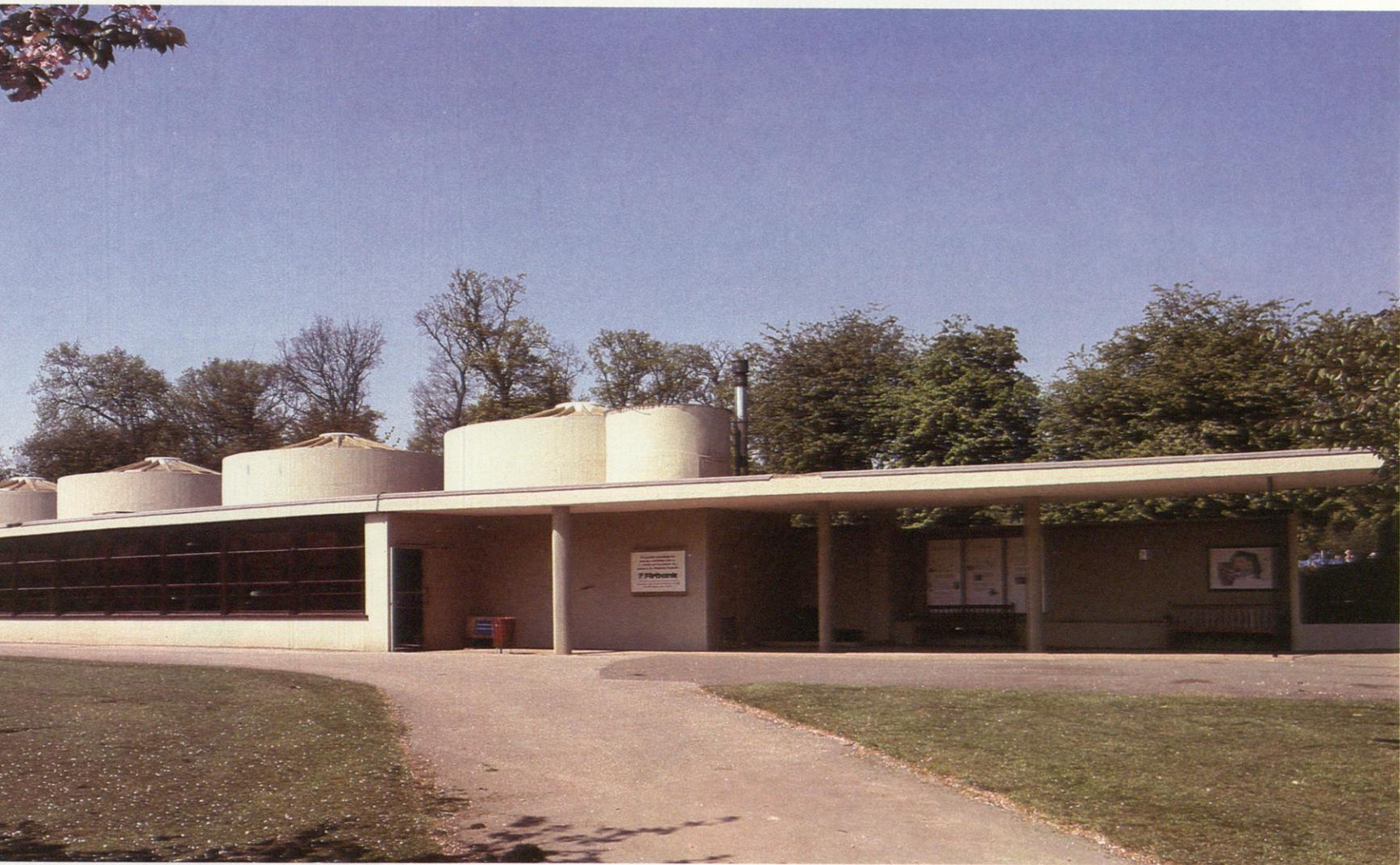
1

1. Detalle de fachada.

2. Vista general.



2



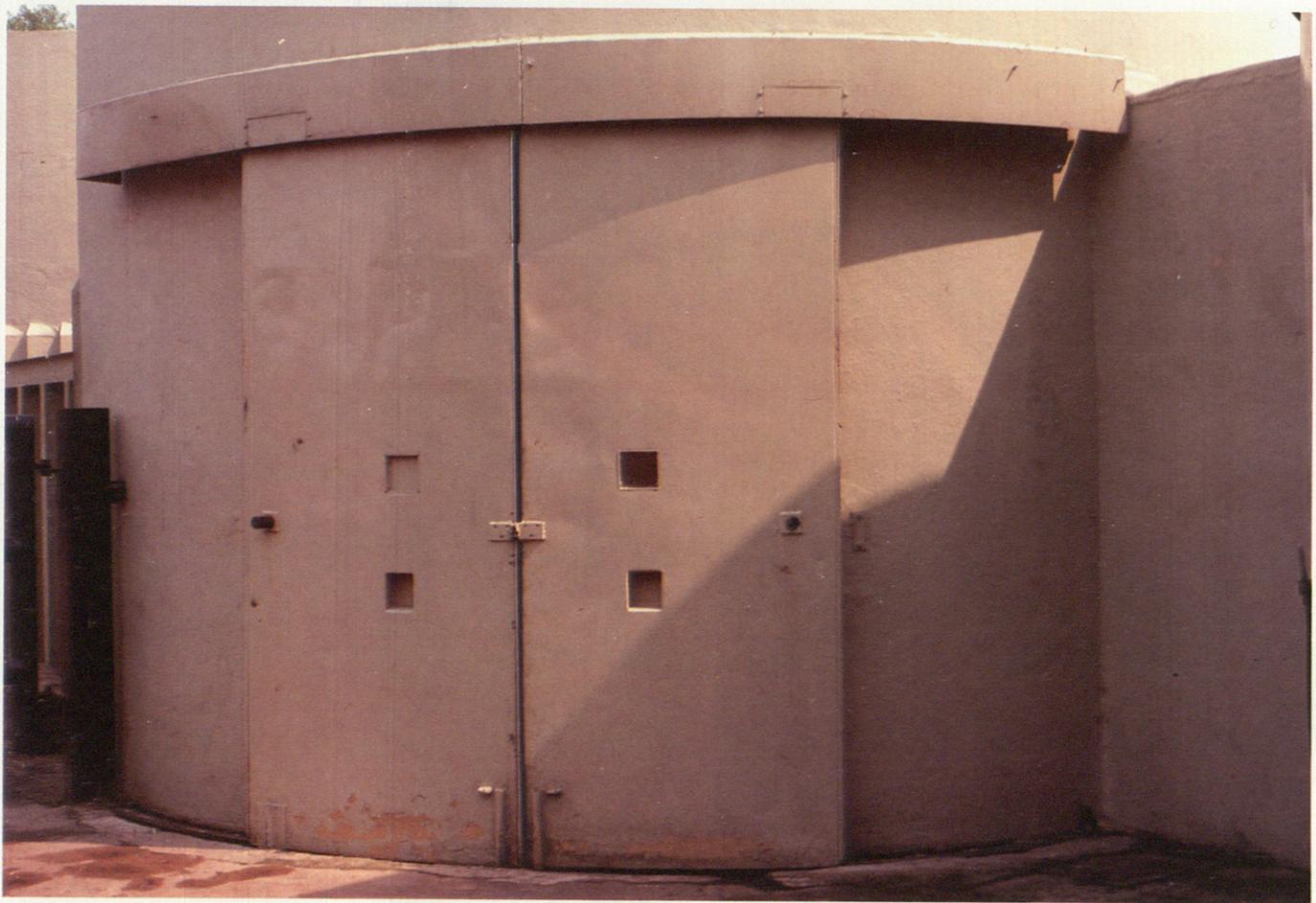


3

- 3. Fachada trasera.
- 4. Interior.
- 5. Vista de detalle.



4



# DUDLEY ZOO

1936-37

CASTILLO MEDIEVAL DE DUDLEY, DUDLEY, WORCESTERSHIRE

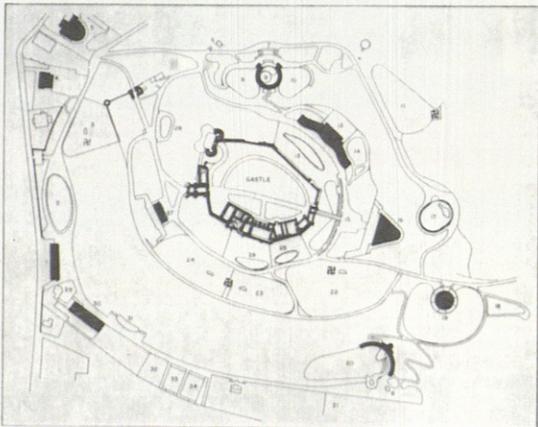
**B. LUBETKIN Y TECTON**



1. Pabellón de acceso.



2. Cafetería.



3. Situación.





5

4. Restaurante Queen Mary.

5,6. Recinto para osos polares.



6

RECINTO PARA OSOS

7. Detalle.

8. Vista general.

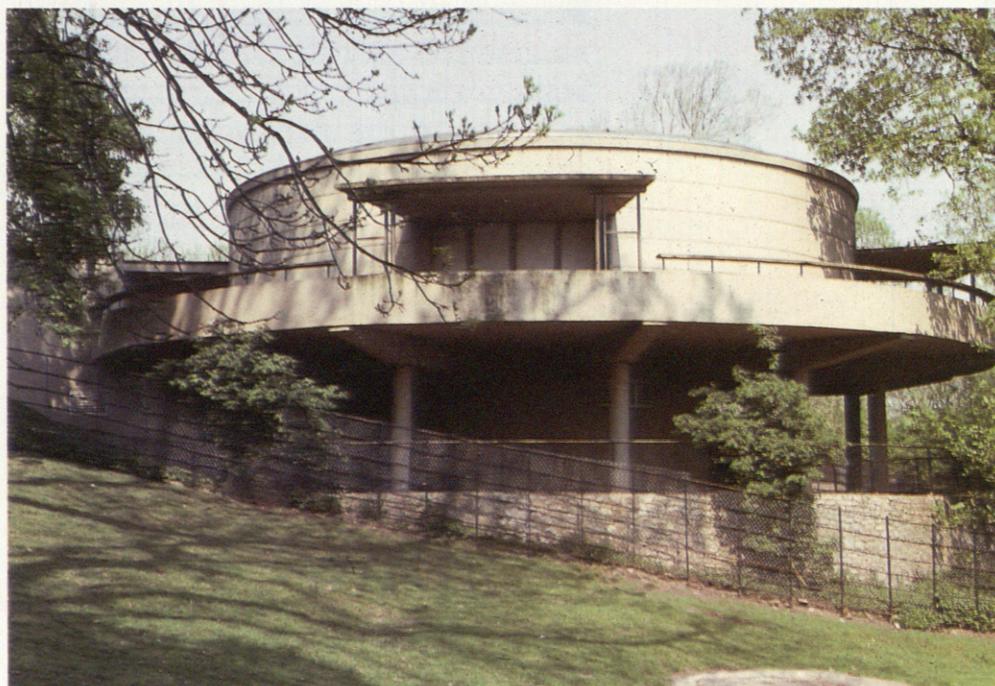


7





9



10

## RECINTO PARA PAJAROS TROPICALES

9. Acceso para visitantes.

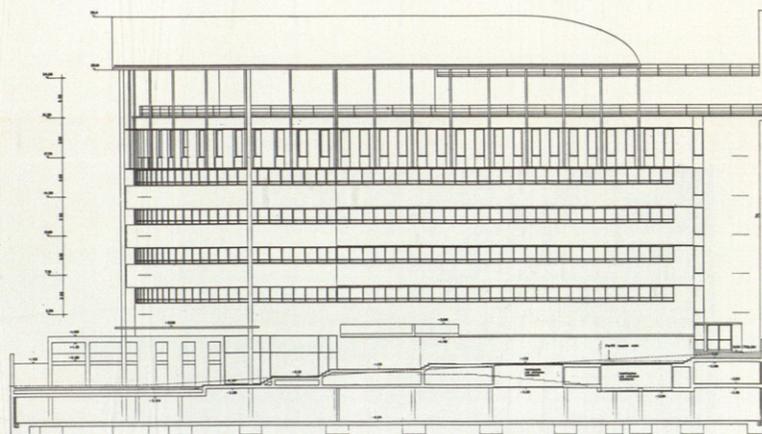
10. Fachada al exterior.

JERONIMO JUNQUERA  
ESTANISLAO PEREZ-PITA

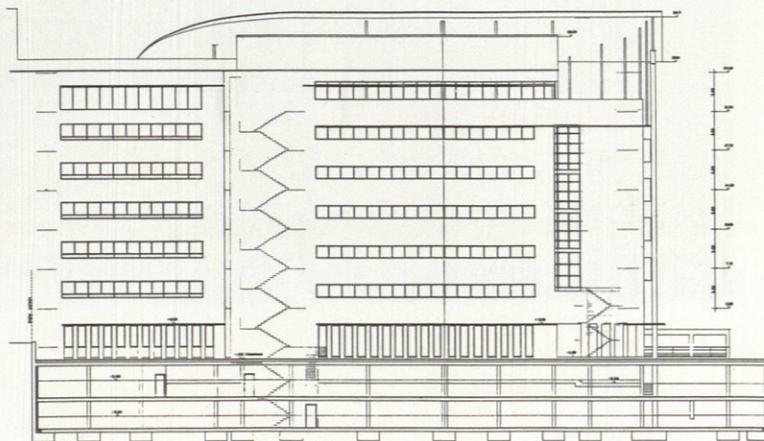
Colaboradores: Javier Maroto

Alden Miranda

Patricia Reznak



1. Alzado a c/ Emilio Vargas



2. Alzado Trasero

Fotografía: Javier Azurmendi

La edificación tiene dos fachadas, un frente y una medianería. La fachada Sur está soleada y tendrá vistas; la Norte, por el contrario, está ahogada por un edificio (Telefónica) ya existente; el frente, a Poniente, tiene una gran vista a la M-30.

Estas situaciones imponen diferentes condiciones que se reflejan en la arquitectura de las fachadas: Dimensión, forma y protección de los huecos, no pueden ni deben ser iguales.

El edificio, de siete plantas, con una octava, donde se sitúan los casetones de ascensor, instalaciones y un local de reuniones anejo a Presidencia y Dirección, dispone de un núcleo central de circulaciones verticales donde se aloja la escalera, aseos y cuatro ascensores agrupados, de forma que crean dos vestíbulos independientes que dan acceso, a derecha e izquierda a las zonas de trabajo. A la derecha queda un espacio único, sin distribuir, pero con posibilidad de organizarse con pasillo central o con pasillo lateral. A la izquierda, con pasillo desdoblado y patio central iluminado y ventilado cenitalmente, las oficinas de ENRESA. Los pasillos dan servicio a los despachos a la vez que cierran un anillo de circulación horizontal alrededor del patio central. Así pues, el patio pasa a ser espacio dominante, trabando todas las zonas comunes del edificio.

Esta distribución se mantiene en las plantas tipo de edificio, exceptuando la baja y las dos últimas. La baja se organiza, aprovechando el desnivel existente, de modo que el primero de los aparcamientos queda a medio nivel del vestíbulo de acceso. En esta se coloca una Biblioteca, cuarto de instalaciones y Salón de actos, articulados entre sí mediante el núcleo de circulaciones y del vestíbulo.

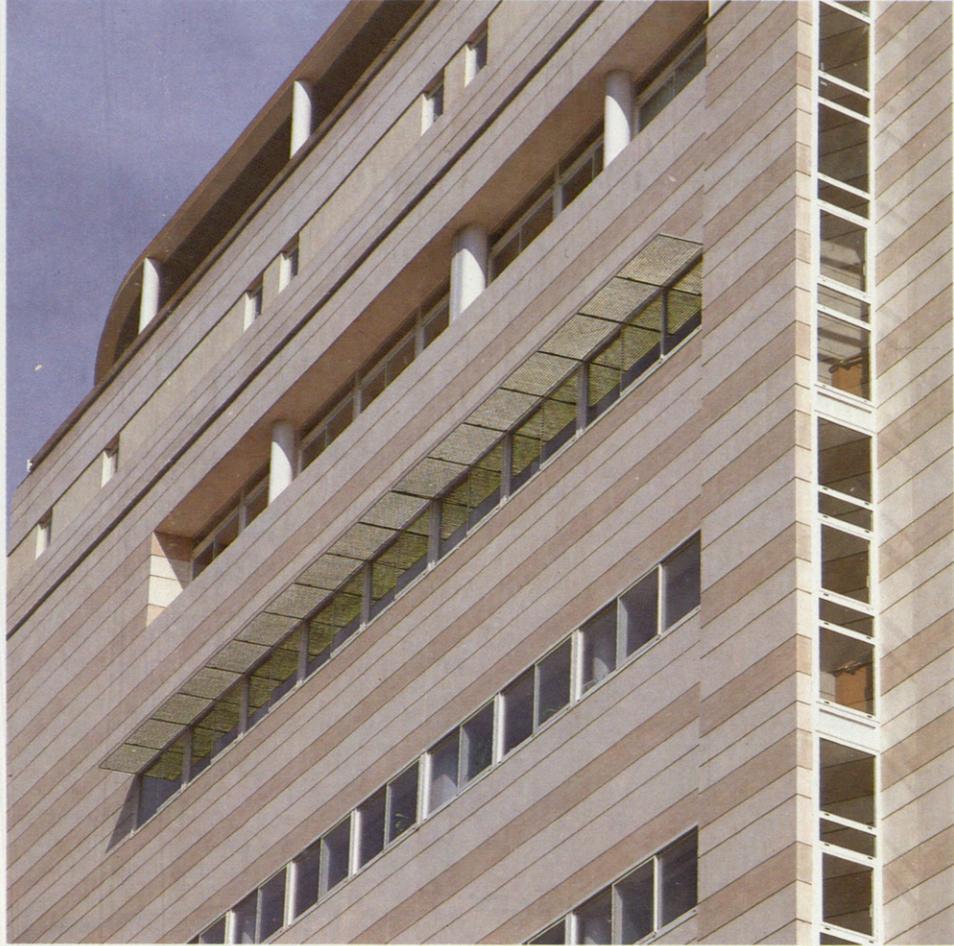
Las dos últimas plantas se singularizan con objeto de crear un remate en el edificio. En la séptima, y al no construir la crujía frontal aparece una gran terraza que se incorpora al espacio destinado al Presidencia y Dirección.

El conjunto edificado se cubre por medio de un gran plano inclinado o sobrecubierta que tiene por función proteger y aislar la cubierta, a la vez que unificar y potenciar la lectura del edificio desde lejos.

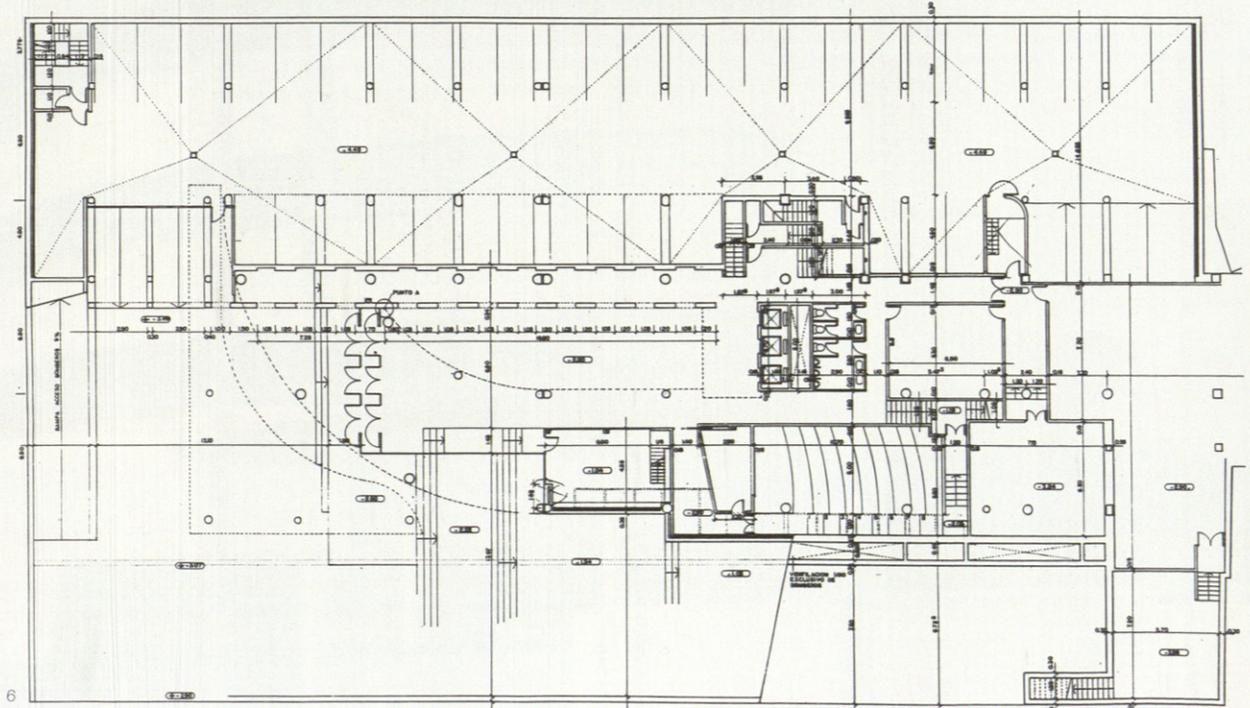
Bajo la sobrecubierta, surge así, una magnífica terraza semicubierta, a la que se abren los locales de las plantas séptima y octava, con posibilidad de ajardinamiento.

Por último en el jardín, se propone conservar el cedro ya existente dejando la franja entre la acera y la fachada con tierra natural para ajardinar de forma convencional, adaptándose los más posible al perfil de la calle. Sin embargo, en la trasera, se propone una terraza ajardinada que aloja bajo su forjado el primer sótano del aparcamiento.





4

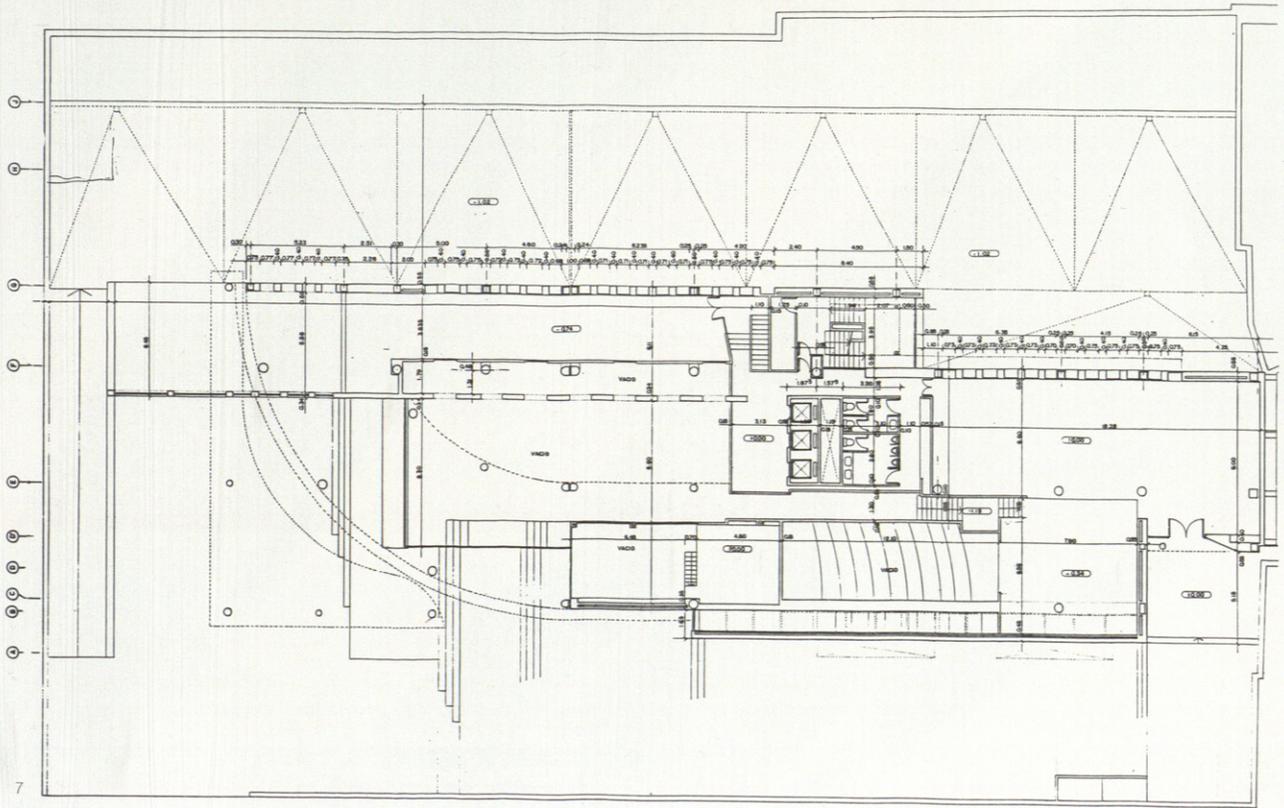


6



- 3. Vista general. Fachada Sur.
- 4. Detalle. Fachada Norte.
- 5. Detalle. Testero.
- 6. Planta baja.
- 7. Planta primera.

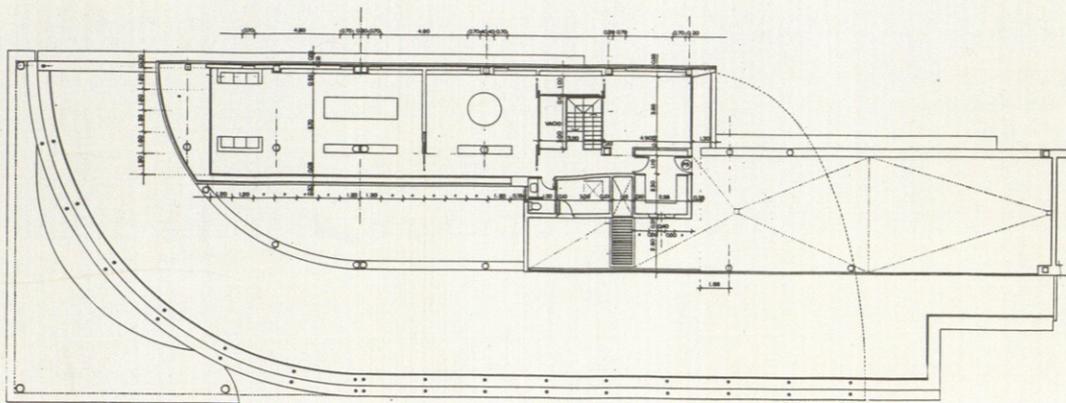
5



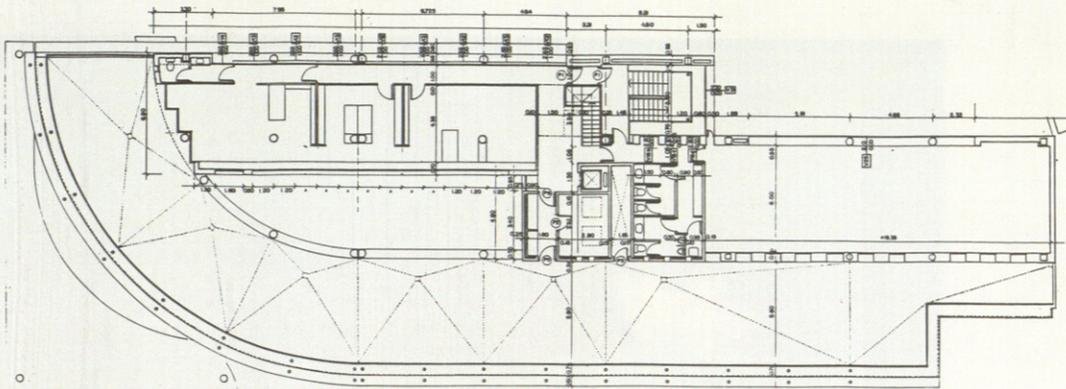
7



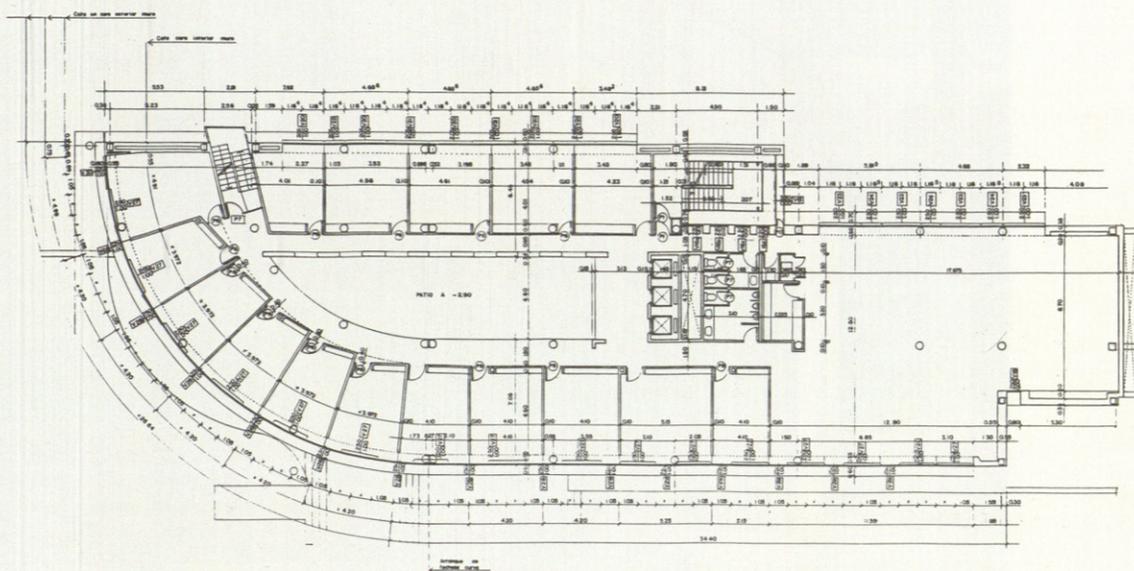
9. Planta séptima



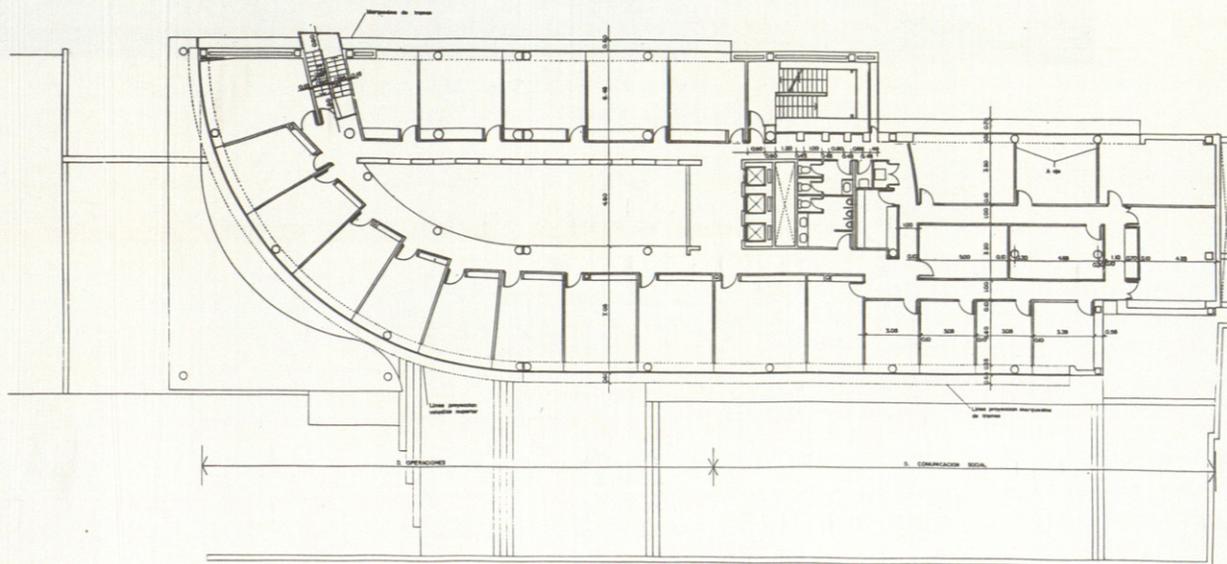
10. Planta sexta



11. Planta tipo



12. Planta segunda





- 8. Detalle Fachada Sur
- 13. Vista de la última planta
- 14. Detalle Fachada Sur
- 15. Vista exterior del lucernario

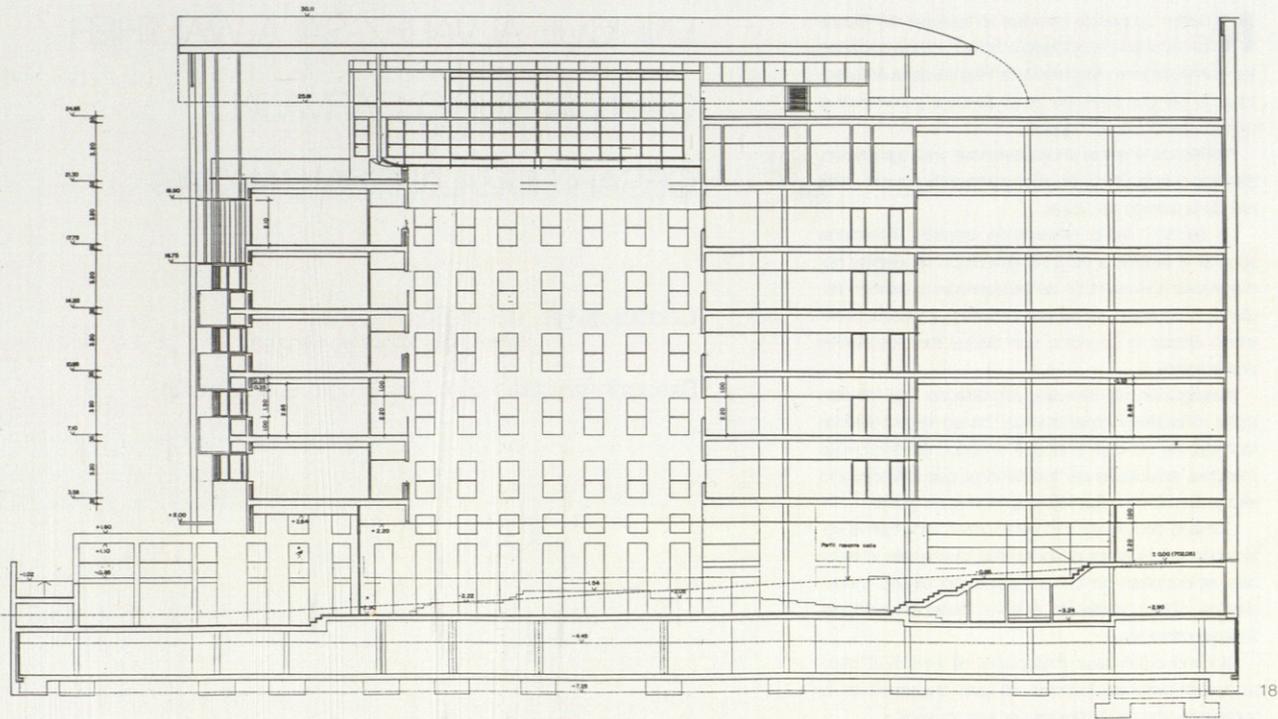


14



15





- 16. Vista patio interior
- 17. Detalle. Lucernario
- 18. Sección



Fotografía: Javier Azurmendi y Emilio Izquierdo

Nuestra propuesta investiga la tipología del bloque de viviendas aceptándolo como uno de los aportes del Movimiento Moderno a la Historia de la Arquitectura, de ahí que tratemos de profundizar y continuar el camino abierto en sus orígenes.

Análisis de la planta de las viviendas y su agrupación, dándole a esta última un valor compositivo propio, más allá de la adición de piezas.

La sección es la herramienta utilizada, intentando superar el problema de la *superposición* de plantas homogéneas. Esta sección se transparenta al exterior mediante el equilibrio de huecos pasantes y masas, intentando atrapar la luz como uno de los mejores aliados proyectuales.

Investigación de fórmulas volumétricas que intenten paliar el excesivo impacto visual de tan largo frente de fachada; de ahí que el bloque cristalice en tres piezas menores, articuladas por tres cilindros que actúan como elementos rítmicos ligando la composición global.

Cornisas de hormigón y pilares exentos definen el volumen virtual. Elementos funcionales, chimeneas y balcones, se expresan como contrapunto del diseño. Viviendas de doble orientación que se oxigenan mediante terrazas pasantes.

La introducción de un mecanismo de simetría en planta nos proporciona fórmulas de gran flexibilidad en la transformación del programa por sus usuarios.

Las fachadas expresan mediante un medio juego de materiales y planos las distintas partes conceptuales en las que se fundamenta el edificio. Las pieles se escaman, superponiendo distintas densidades de muros y texturas, alejándose del obsesivo tratamiento del ladrillo en Tres Cantos.

Viviendas de muy bajo coste, herederas de investigaciones del Movimiento Moderno, que no renuncian a superar una arquitectura de *mínimos*.

La orientación del bloque con su eje longitudinal en dirección Norte-Sur, y el ancho de crujía disponible (12 m) unido al número de viviendas permitido (36 v) y la longitud total prevista en planeamiento para el edificio (75 m), nos ha llevado a diseñar, una agrupación de viviendas con tres núcleos de comunicación vertical en torno a las cuales se adosan las viviendas, dos por núcleo vertical.

Se estima conveniente que el conjunto se identifique claramente como una unidad de diseño global y no como un adosamiento de tres paquetes de viviendas diferenciados, por lo que se ha buscado dotar de expresividad propia a los distintos elementos de que disponíamos: núcleos verticales, terrazas, esquinas del bloque y estructura.

En la composición en planta de las viviendas se ha buscado una marcada simetría con respecto al eje Norte-Sur, situado en sus cuatro esquinas terrazas que buscan dotar de una mayor expresividad al conjunto del volumen resultante. Las de los salones permiten orientar los espacios de estancia a naciente y poniente, generando unas transparencias que entendemos serán muy interesantes tanto para la visualización exterior del bloque como para la calidad de luz que también hacia el interior. Por otra parte, la progresiva eliminación en las plantas altas de estas terrazas de estar, irá degradando y ordenando el conjunto para crear un aligeramiento en las zonas de remate superior.

Las terrazas que se agrupan en torno a los núcleos de comunicaciones verticales buscan dotar a éstos de una gran fuerza expresiva, por lo que dichos núcleos se han curvado buscando con la forma que se da a los portales, al remate de los cuartos de ascensores y a la salida a cubierta, la sensación del bloque prismático taladrado por grandes cilindros desde planta baja a cubierta. Para acentuar este efecto se construirán estos elementos con material diferente del resto de la fachada.

ENRIQUE ALVAREZ-SALA WALTHER

CARLOS RUBIO CARVAJAL

CESAR RUIZ-LARREA CANGAS

Colaboradores: Carlos Bermejo Patón  
Fernando Montero Alonso

Dirección de obras con: Luis Miquel Suárez-Inclán

1. Vista general de fachada a calle.

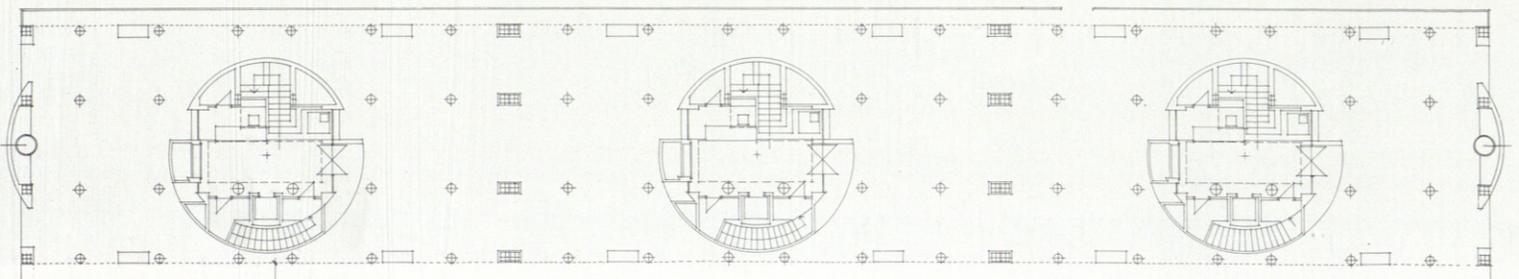


Foto: J. A.

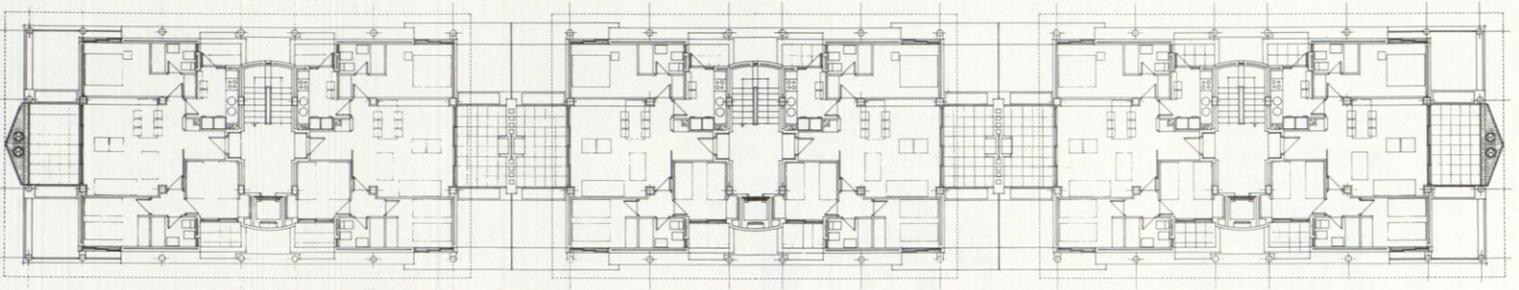


2. Remate de la fachada.

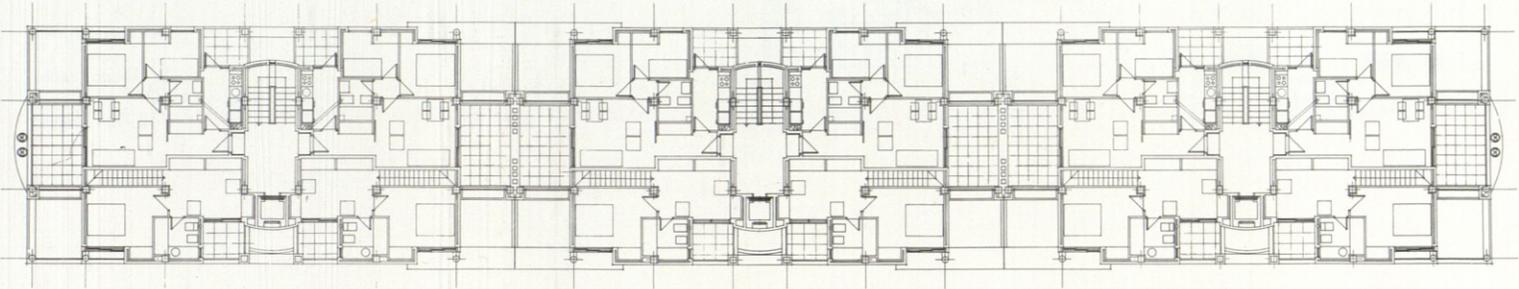
Foto: E. I.



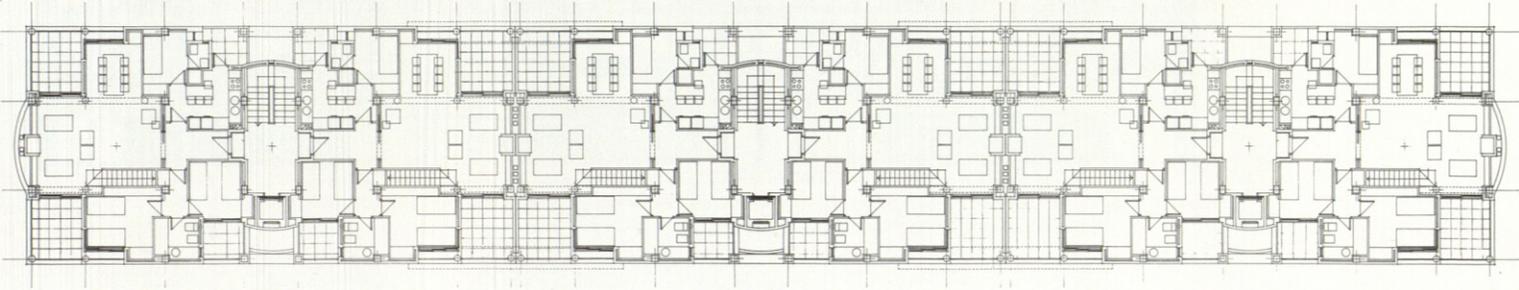
3. Planta baja.



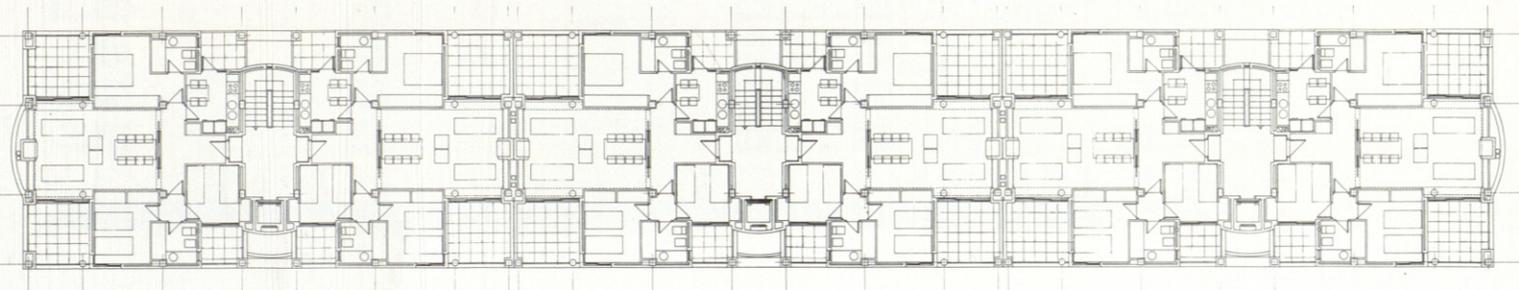
7. Planta Atico-6.



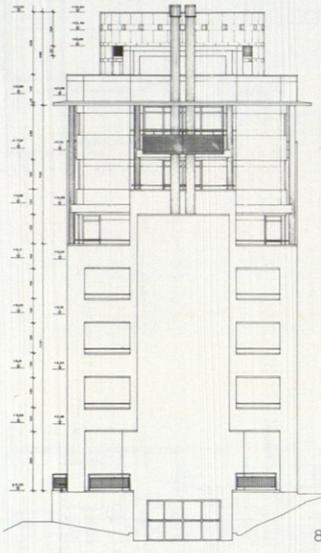
6. Planta alta Duplex-5.



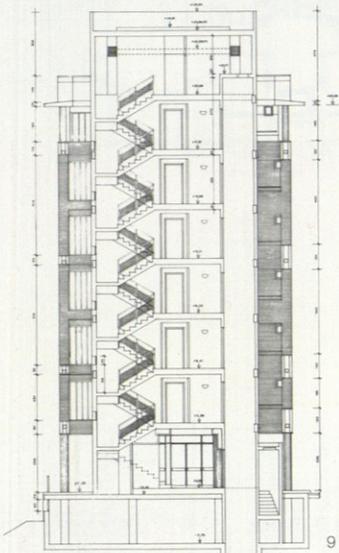
5. Planta baja Duplex-4.



4. Planta tipo 1-2-3.

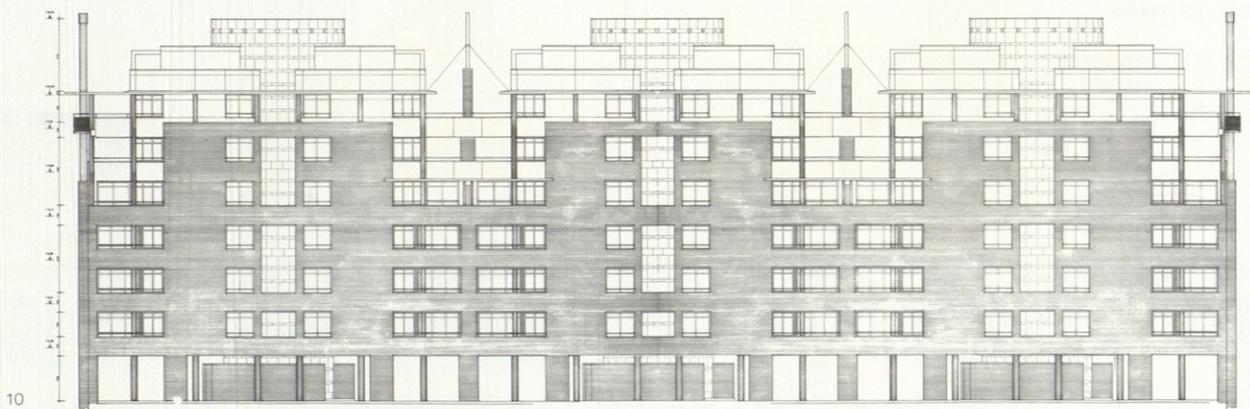


8

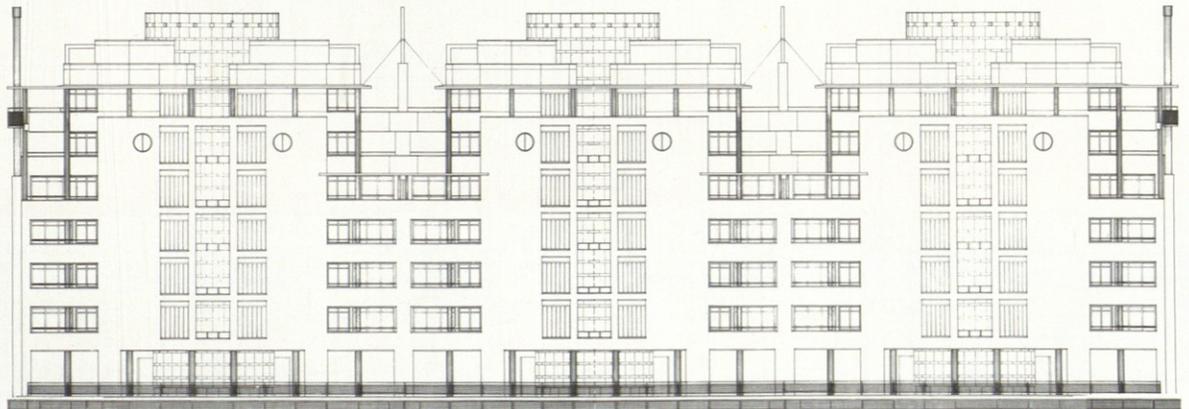


9

- 8. Alzado Norte.
- 9. Sección por núcleo vertical.
- 10. Alzado a calle.
- 11. Alzado a jardín.
- 12. Vista general.



10



11



Foto: E. I.





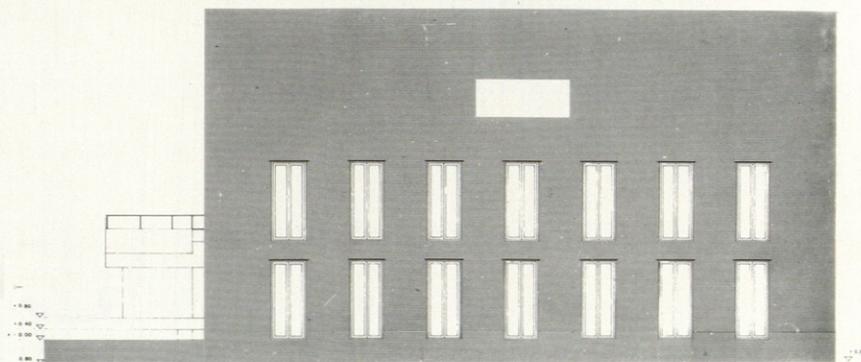
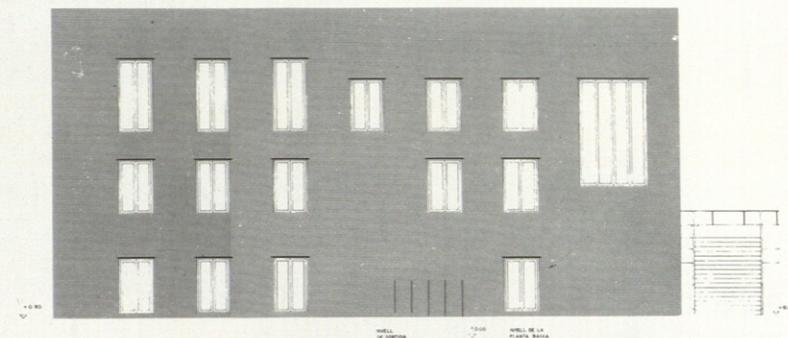
Fotografía: Lluís Casal

## JOSE LLINAS

1. Alzado norte
2. Alzado sur
3. Vista del acceso

**E**ste edificio se sitúa en el interior de un extenso conjunto de bloques de PB + 2P destinados a la Universidad Politécnica de Barcelona; presenta, sin embargo, una singularidad importante: es mucho menor que los otros, y una de sus caras se enfrenta a un espacio asimismo singular en relación a la red viaria peatonal que organiza el conjunto.

El edificio recoge ambas circunstancias: se inscribe en el conjunto dócilmente, utilizando materiales similares a los de los otros bloques, manteniendo alineaciones y procurando un resultado neutro, por entender que es la subordinación al conjunto lo que en éste prima, y al mismo tiempo recoge la singularidad del gran espacio frente a su fachada Oeste, situando las entradas y un elemento, que es a su vez marquesina, escalera y mirador, y que se define en base al programa, que determina que la planta baja se destine a servicios comunes (bar, copistería, etc.) y a la prime-



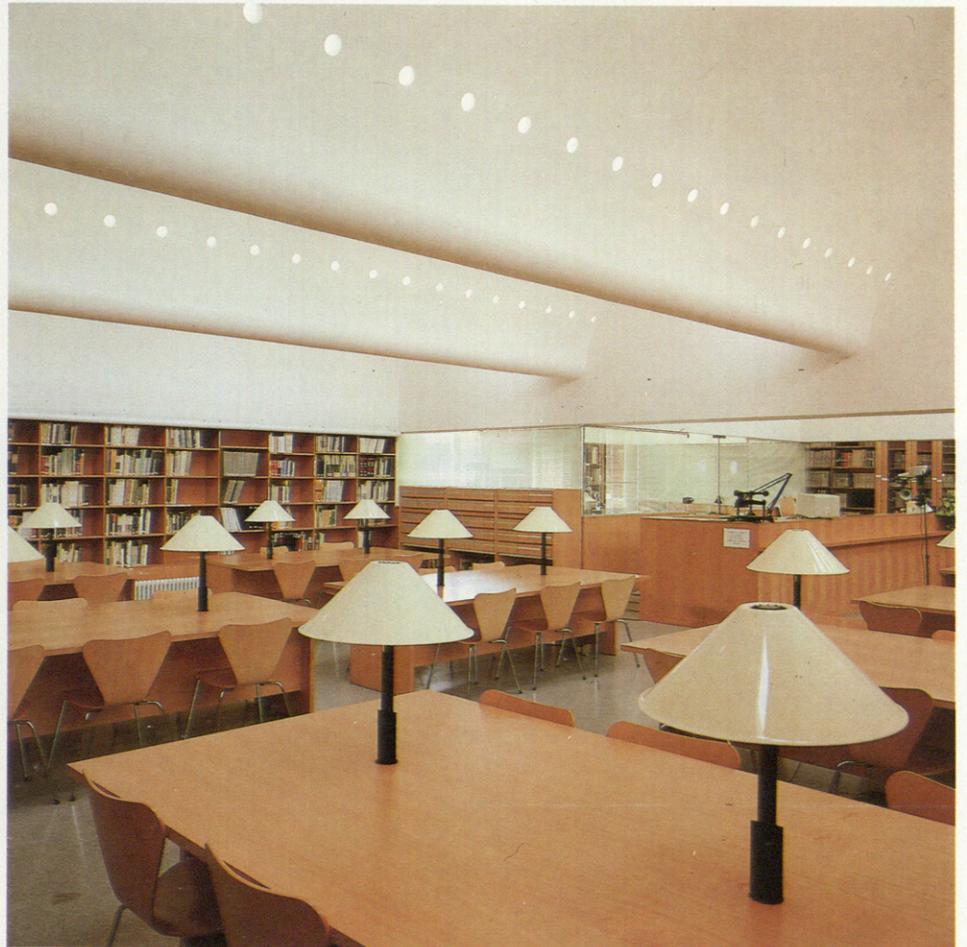
ra y segunda a actividades docentes (aulas y biblioteca).

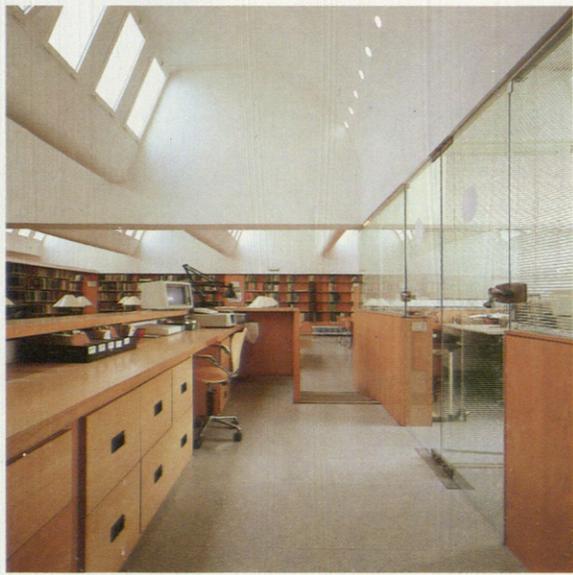
Dada la escasa superficie de la biblioteca en relación a los metros lineales de las estanterías necesarias se optó por cerrarla al exterior, salvo los despachos del personal, e iluminarla cenitalmente mediante un sistema que recoge longitudinalmente la luz del Norte y, puntualmente, a través de pequeños agujeros de 10 cm de diámetro, la luz cambiante y viva del mediodía.

Simultáneamente se inició el proyecto de un segundo edificio, de uso departamental y tamaño similar al medio de la ordenación; cambios de uso y de programa (que continuaron durante la obra) centraron el proyecto en la definición del cierre del edificio. Desde ese punto de vista cada una de las fachadas se construye con materiales y elementos comunes a los dos edificios (ventanas de aluminio por la cara exterior, ladrillo, etc.), y al mismo tiempo se ajusta a sus específicas condiciones de

orientación y situación relativa respecto a las calles interiores del campus y exteriores de la ciudad: las fachadas Norte y Sur, de mayor longitud se retrasan a partir de la planta primera para ampliar la sección de las calles interiores; al Sur con la formación de un balcón corrido, posible salida de las aulas entre clases y al Norte con la formación de una galería para disponer de vistas en el sentido paralelo a la calle. La misma galería se dispone en las plantas primera y segunda de la fachada Este, a fin de establecer una relación visual directa entre interior del edificio y el espacio público al que dé la cara. Al Oeste la misma galería se complementa con persianas de lamas para controlar el sol de tarde y con un pequeño ático que me parecía remataba el edificio (último de la segunda fila), como si se tratara de un farolillo rojo y le daba a esa testa del bloque, la dimensión urbana necesaria para relacionarse con la calle, pública, que limita al campus en ese lado.







6

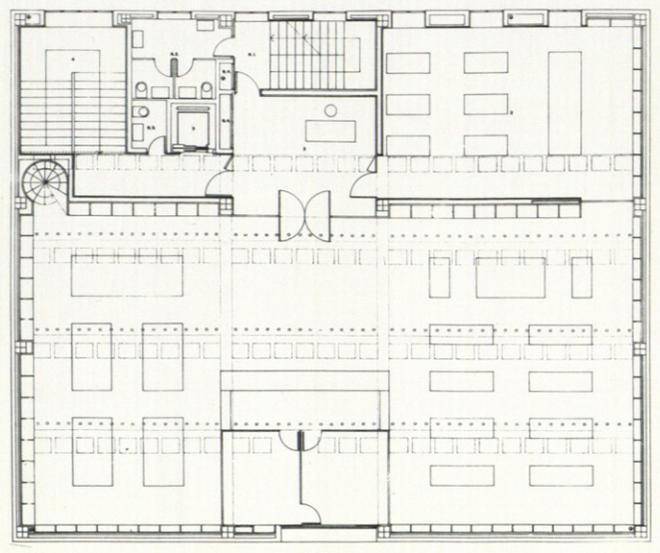
4,5,6. Vistas interiores. Sala de lectura.

7. Planta baja: bar, copistería.

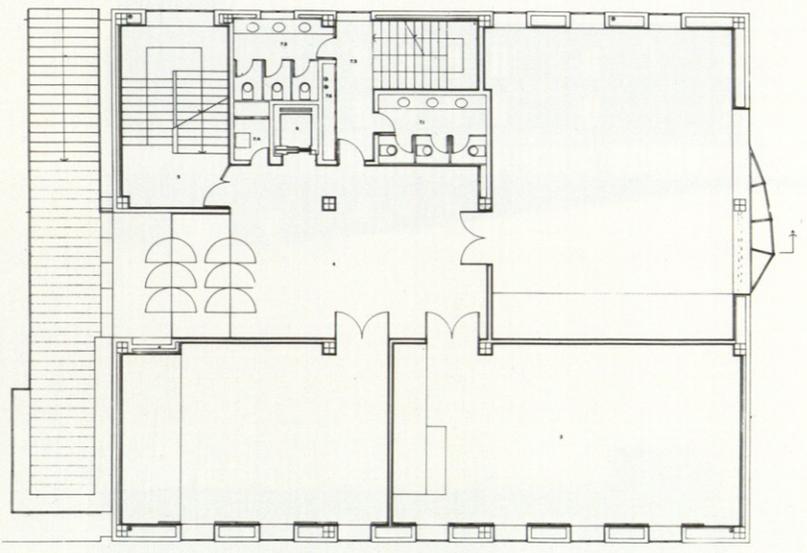
8. Planta primera: aulas.

9. Planta segunda: sala de lectura.

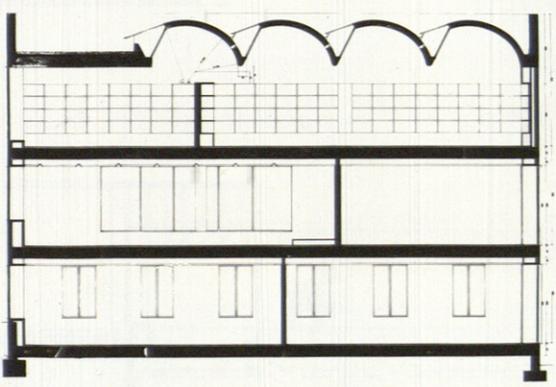
10. Sección transversal.



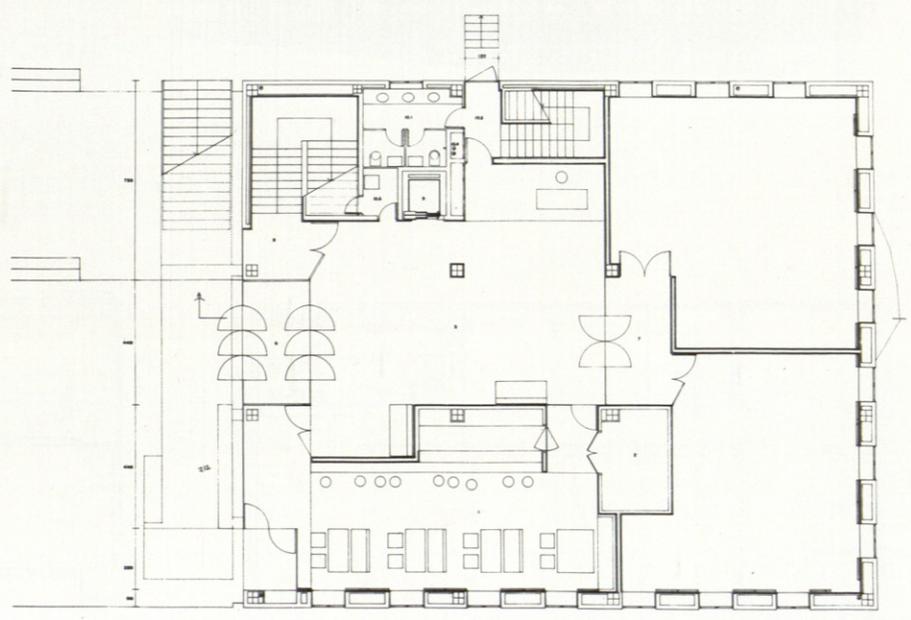
9



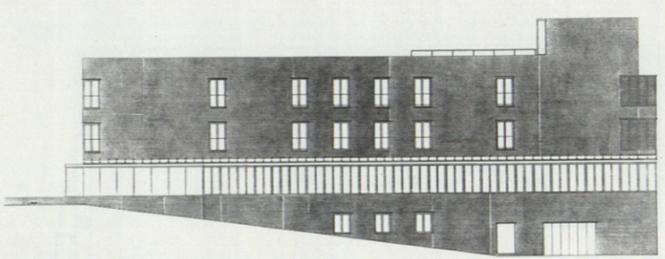
8



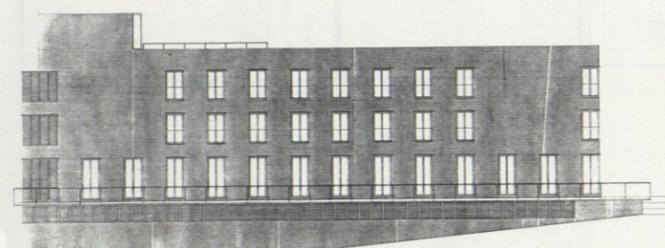
10



7

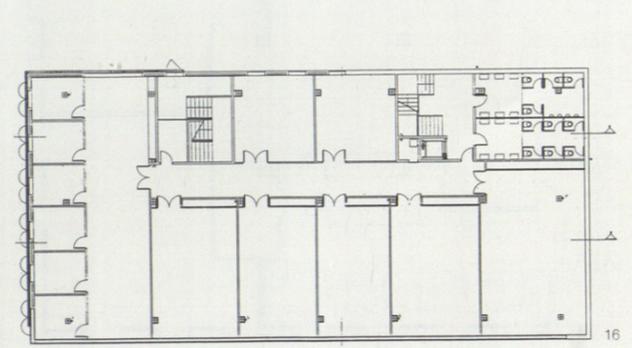


13

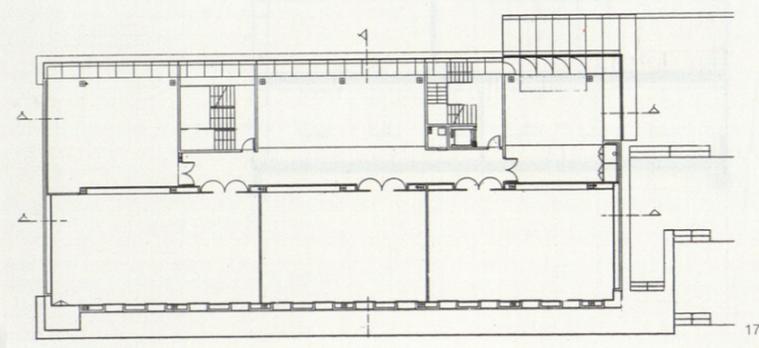


14

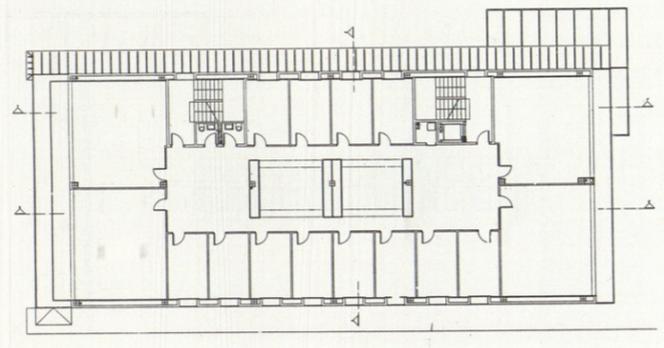
- 13. Alzado norte.
- 14. Alzado sur.
- 15. Fachada sur.
- 16. Planta sótano.
- 17. Planta baja.
- 18. Planta primera.
- 19. Planta segunda.



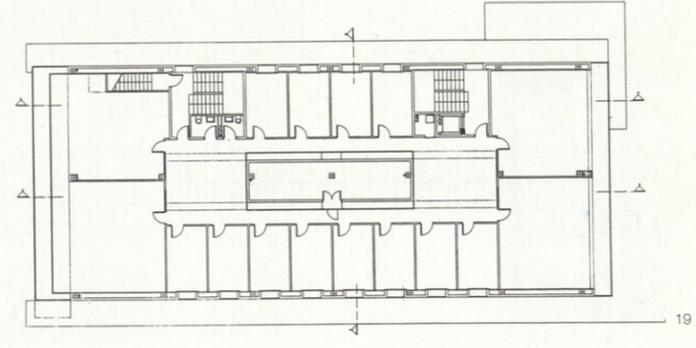
16



17

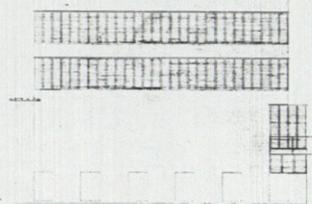


18

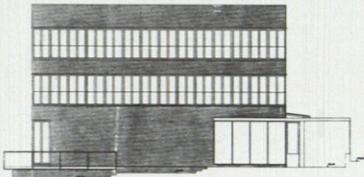


19





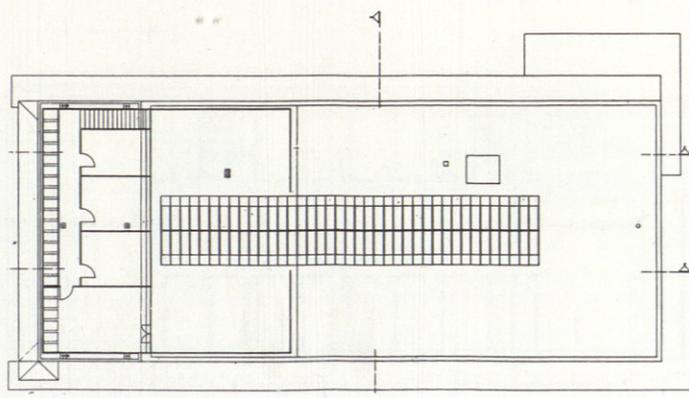
22



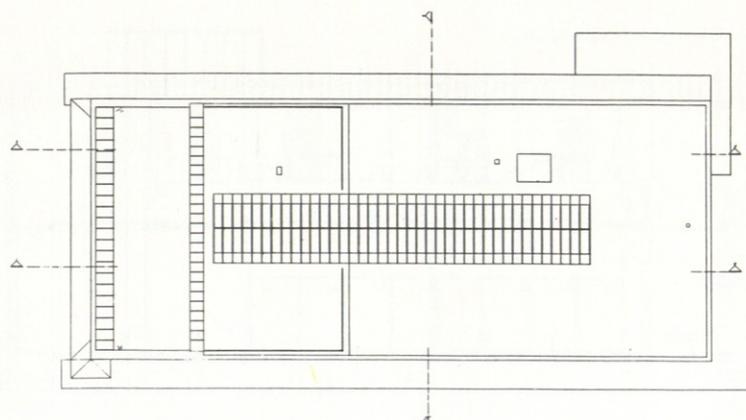
23

- 20. Planta tercera.
- 21. Planta de cubiertas.
- 22. Alzado oeste.
- 23. Alzado este.
- 24. Detalle de fachada este.
- 25. Sección longitudinal.
- 26. Sección transversal.
- 27. Fachada este

24

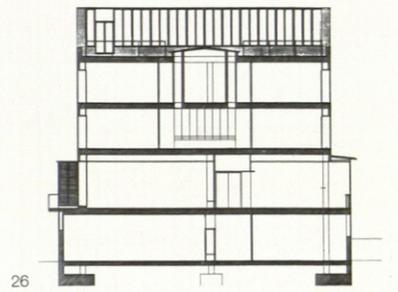
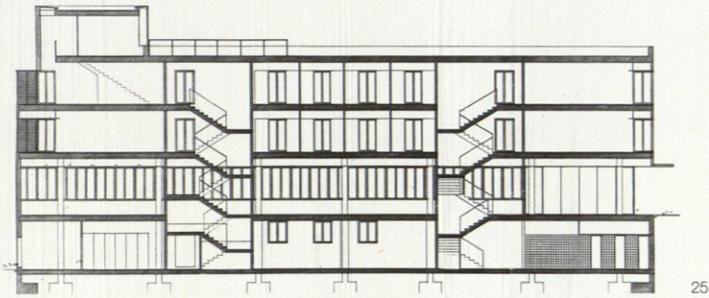


20



21

Ordinadores en este interior



## Colaboradores en este número

### **Miguel Angel Alonso**

Nacido en Burgos en 1956. Arquitecto en 1979.

Doctorado en 1985 por la E.T.S. de Arquitectura de Pamplona, de la que es profesor desde 1985.

Master en Arquitectura y Diseño de edificios por la Universidad de Columbia de Nueva York en 1985.

Conferencias en la Asociación de Arquitectos de Londres y en la Universidad de Columbia.

Corresponsal en Pamplona de ARQUITECTURA.

### **Pedro Feduchi Canosa**

Nacido en Madrid en 1959. Arquitecto por la E.T.S.A. de Madrid en 1985. Trabajó en el estudio de Rafael Moneo. Becado en 1987 por la Academia de Historia, Arqueología y Bellas Artes de Roma. En la actualidad es profesor asociado de la Escuela de Arquitectura de Madrid.

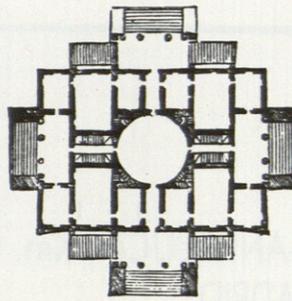
### **Juan Miguel Otxotorena**

Nacido en San Sebastián en 1959. Titulado en Arquitectura en 1983.

Doctor en 1987 por la Universidad de Pamplona con Premio Extraordinario.

Profesor del departamento de Proyectos de esta universidad. Visitante en la Architectural Association de Londres. Investigación y conferencias en el College of Architecture de la Universidad de Arizona (EEUU).

Ha publicado el libro *El discurso clásico en Arquitectura. Arquitectura y Razón práctica*. 1989. *Arquitectura y proyecto moderno. La cuestión de la modernidad*, en preparación.



# Premio Internacional de Arquitectura Andrea Palladio

BANDO DE CONCURSO 1991

TERCERA EDICIÓN

- 1 El Premio Internacional de Arquitectura «Andrea Palladio» bajo el Patronato del Presidente de la Republica Italiana, y el Patrocinio del Presidente del Consejo de Europa e del Ayuntamiento de Vicenza, promovido por la Caoduro Claraboyas S.p.A. di Cavazzale (Vicenza) Italia, se asigna cada dos años.
- 2 Al premio pueden competir los arquitectos e ingenieros de cada país, a condición que estén regularmente inscritos a los registros profesionales nacionales, que al 1° de enero 1991, no hayan aún cumplido 40 años de edad. Cada candidato puede presentar una sola obra.
- 3 El vencedor será seleccionado por un jurado, nombrado por los promotores del premio «Andrea Palladio», compuesto por 4 miembros, los cuales elegirán el presidente del jurado que dispondrá de un voto de valor doble.
- 4 El premio «Andrea Palladio» será asignado a una obra de arquitectura que resulte totalmente completada para el 1° de enero 1991.
- 5 Al vencedor está destinada la suma de Lit. 70.000.000, que será pagada por transferencia bancaria. El jurado puede asignar premios ex aequo correspondientes, de todas formas, a fracciones del importe global.
- 6 Dentro el 31 de enero 1991, cada aspirante al premio «Andrea Palladio» ha de mandar al jurado, al domicilio de la Caoduro S.p.A., Via Chiuppese 15, 36010 Cavazzale/Vicenza, Italia, (Tel. 0444/595900, Fax 0444/596761) una documentación fotográfica constituida exclusivamente por diapositivas (mm 24x36) - máx. 10 diapositivas numeradas progresivamente y que lleven cada una el nombre del aspirante - y una relación técnico-ilustrativa (tamaño 21 x 29,7) constituida por no más de 3 carpetas escritas a máquina (1800 pulsaciones por carpetas), sobre la obra que entiende someter al parecer de dicho jurado. Hará fe la fecha del matasello postal. El material no será devuelto al candidato.
- 7 Los aspirantes al premio deberán enviar, al momento de la inscripción además de las obras, un curriculum referente a su actividad, una partida de nacimiento en papel sin sello y el acta de pertenencia al registro profesional.
- 8 Dentro el 15 de Junio 1991, el jurado comunicará a los interesados los nominativos de aquellos que deberán enviar sus trabajos para participar a la selección final. Dicho material será expuesto en una exposición pública en Vicenza. Entre los participantes al certamen, el jurado seleccionará el vencedor del premio. El veredicto inapelable del jurado será publicado dentro el 15 de Octubre 1991. Los trabajos del jurado estarán documentados mediante la elaboración de correspondientes actas.
- 9 Los autores invitados a participar a la exposición final tienen que enviar a sus gastos y riesgo el material a exponer: no más de 20 piezas en el tamaño cm 70 x 100 horizontales sobre soportes rígidos. Se pueden también adjuntar modelos y plásticos. Los materiales utilizados nada el certamen serán devueltos a los participantes, a sus gastos y riesgo, a la conclusión de la exposición.
- 10 El catálogo de la exposición será publicado por la casa editora Electa.
- 11 El premio se entregará en el curso de una ceremonia expresamente organizada a Vicenza en el Teatro Olimpico.
- 12 El jurado del Concurso Internacional de Arquitectura «Andrea Palladio» para el año 1991 está compuesto por:  
Prof. Francesco Dal Co  
Prof. Rafael Moneo Arq.  
Prof. James Stirling Arq.  
Prof. Manfredo Tafuri  
La función de secretaria del jurado la cumple el arq. Carlo Magnani.

BAJO EL PATRONATO DEL PRESIDENTE DE LA REPUBLICA ITALIANA



Promovido por la Caoduro S.p.A. Vicenza Italia

---

**Guser, s. A.**

CARRETERA CARABANCHEL-ANDALUCIA, Km. 0,650.  
28025 MADRID.

TELEFONOS: 208 37 50/208 26 75

**CONCESIONARIO OFICIAL ALFA ROMEO**



- **NUEVA GAMA CON DISEÑO EXCLUSIVO**
- **IMPORTACIONES LIMITADAS**

**ALFA-33 DESDE 1.587.585 PTAS**

Versiónes: 1.3 — 1.5 — 1.7IE — 1.7IE 16 válvulas

**ALFA-75 DESDE 1.907.585 PTAS**

Vers: 1.6IE — 1.8IE — 2.0T.SPARK — 3.0AMERICA — 2.0TD — 2.4TD

**ALFA-164 DESDE 3.622.585 PTAS**

Versiónes: 3.0V6 — 2.0T.SPARK — 2.5TD

---

## **CONDICIONES ESPECIALES A COLEGIADOS**

---

**¡PIDANOS INFORMACION!**

Llame a Llame a **Manuel Meroño**

**Teléfonos 208 37 50 - 208 26 75**

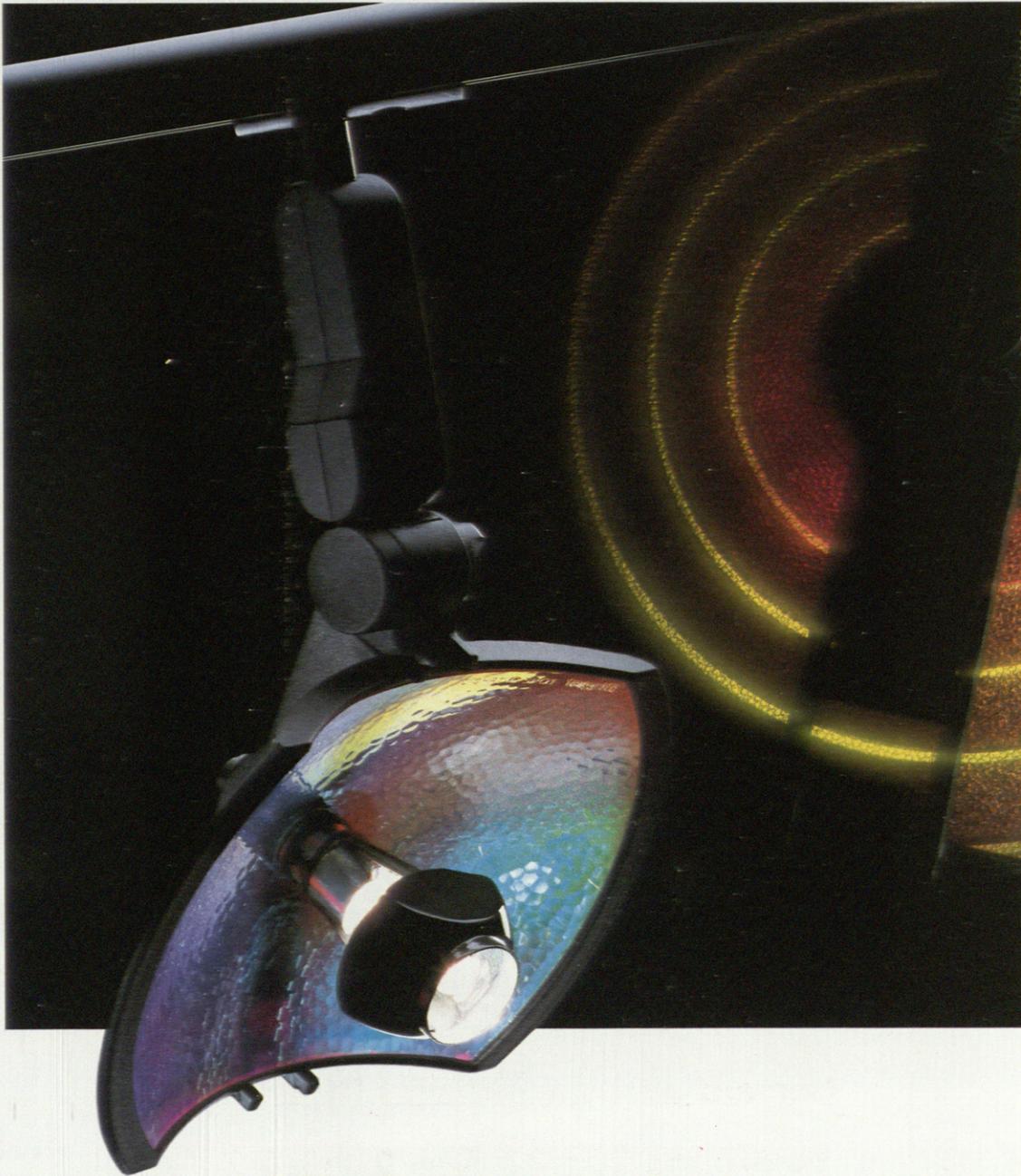
**DISPONEMOS DE:**

- TODA LA GAMA ALFA ROMEO
- TALLERES DE MECANICA Y ELECTRICIDAD
- TALLERES DE CHAPA Y PINTURA

**¡SEA DIFERENTE Y DISTINGASE  
CON UN ALFA ROMEO!**

# NO SOLO DISEÑO TECNOLOGIA

D&A



Otro ejemplo de innovación de Targetti: una luminaria distintiva para sus sofisticados reflectores de diseño que incorporan molde de inyección ULTEM de GE, la nueva adición que Targetti hace a la colección de bajo voltaje Minitondo hecha para el arte.

**targetti®**

**innovation & design in lighting**

En los climas donde es difícil la mera supervivencia un sistema de impermeabilización **intemper** se instala. dura tanto como el propio edificio donde

Quienes valoran la eficacia, saben que un alto precio no es siempre caro. Es más rentable lo que más dura.



**intemper**  
española, s.a.

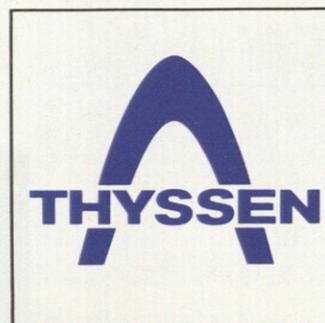
Central: Vinaroz, 38 - Tfnos. (91) 4157376 - 4157150  
28002 MADRID - Télex 46121 MPER E - Fax: (91)4164459

**intemper TF**, con losas **FILTRON**  
sistema integral de aislamiento, impermeabilización  
y pavimento para cubiertas de grandes superficies

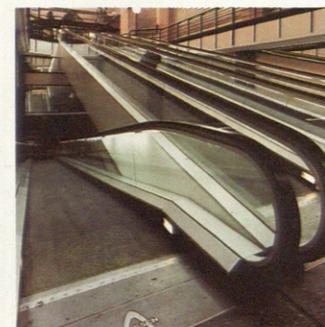
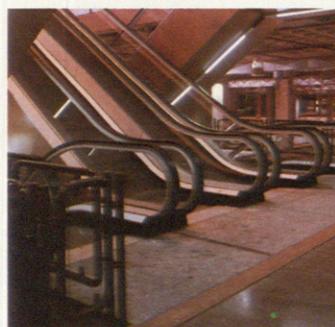


en ambientes duros  
**intemper dura**

- **TECNOLOGIA**
- **SEGURIDAD**
- **SERVICIO**



**Thyssen Boetticher S.A.**

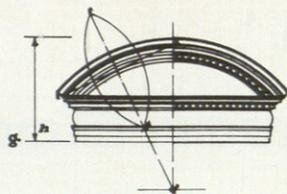


- **ASCENSORES**
- **ESCALERAS MECANICAS**
- **PLATAFORMAS ELEVADORAS**





# INTERRUPTORES LIVING. AHORA SOLO FALTA SU PROYECTO.

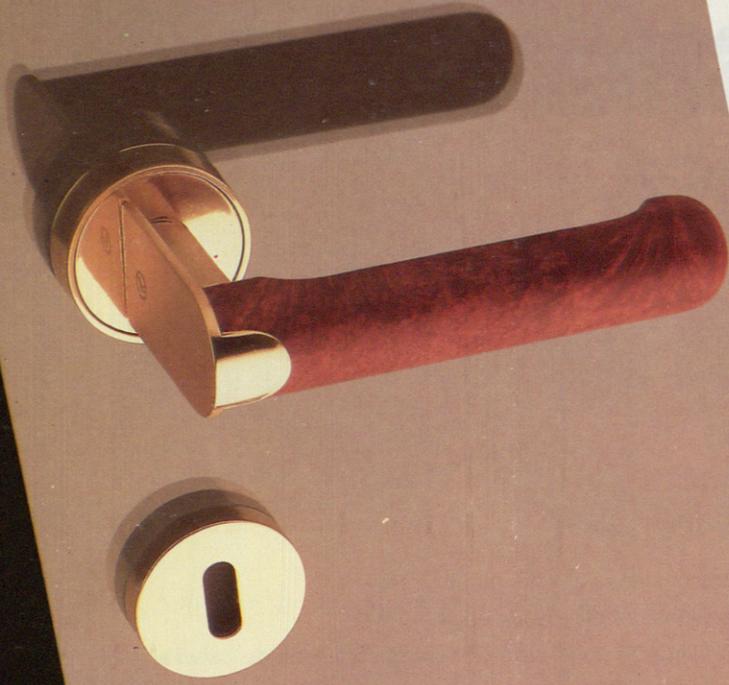


Cualquiera que sea el proyecto que Vd. tenga en mente, puede ya contar con una solución brillante. BTicino dedica, en efecto, para arquitectos y proyectistas una respuesta segura a sus exigencias de tecnología innovadora, de creatividad y funcionalidad. La respuesta es Living: 80 funciones y 19 colores que permiten proyectar instalaciones eléctricas de vanguardia y en continua evolución. Living es por tanto, el instrumento ideal de quien hace grandes proyectos y quiere grandes resultados. Tecnología en primer plano y una especial atención al diseño. Porque cualquier respuesta segura BTicino es siempre una bella respuesta.



**INTERRUPTORES LIVING BTICINO. APAGAN UNA ERA Y ENCIENDEN OTRA.**

**bticino®**



Serie Otto F  
design Gianfranco Frattini



Serie Quattro S  
design Sottsass Associati



Serie Sette B  
design Cini Boeri



**EL PICAPORTE**

Paseo de la Habana, 33 • 28036 MADRID • (91) 564 92 11  
(ILUMINA) Sta. Lucía, 2 • 39509 SANTANDER • (942) 22 25 07

Si desea recibir el catálogo **Fusital** completo, recorte este cupón y mándelo a las señas arriba indicadas:

NOMBRE \_\_\_\_\_  
DIRECCION \_\_\_\_\_ LOCALIDAD \_\_\_\_\_

# Ponga láminas de betún elastómero **DANOSA** y descanse tranquilo.



Desde el primer momento.

Se acabaron para usted las preocupaciones.

Su **IMPERMEABILIZACION** no le dará ya más quebraderos de cabeza.

**DANOSA** tiene a su disposición láminas impermeabilizantes de betún elastómero para que usted descance tranquilo.

Láminas de base asfáltica enriquecidas con caucho SBS que le proporcionan una elasticidad y una resistencia a los cambios climáticos y al envejecimiento no conocidas hasta ahora.

Descanse tranquilo desde el primer momento.

Láminas de betún elastómero con las más altas prestaciones

Su impermeabilización, con láminas de betún elastómero **DANOSA**... y descance tranquilo.



**danosa**  
IMPERMEABILIZANTES

Domicilio Social y Factoría: Ctra. de Irún, km 18,700 - 28700 SAN SEBASTIAN DE LOS REYES (Madrid)  
☎ (91) 652 56 00 - ☎ (91) 652 57 66 ○ DANOR-E 22869/45920

DELEGACIONES:

ANDALUCIA OCCIDENTAL: Polígono La Chaparrilla, Nave 29 - 41016 SEVILLA - ☎ (95) 451 83 11

CATALUÑA: Ava. de la Fama, 100 - Sector Industrial Almada

08940 CORNELLA DE LLOBREGAT (Barcelona) - ☎ (93) 377 17 27 - ☎ (93) 377 57 55

# AHORRANDO ENERGIA.

## Ha nacido EKO. La nueva generación de vidrio aislante.

Un vidrio completamente nuevo.  
Un vidrio de baja emisividad, fabricado  
con la más avanzada tecnología.  
EKO, de Cristalería Española,  
refleja la energía calorífica conservando  
así el calor de la calefacción.  
EKO permite economizar energía al  
impedir que el calor de un edificio escape  
al exterior.  
Es una nueva generación de vidrio aislante.  
La última y definitiva.

 **CRISTALERIA ESPAÑOLA, S.A.**  
SOLUCIONES DE VIDRIO

Si desea recibir más información, envíe este cupón al Centro  
de Información Técnica de Aplicaciones del Vidrio (CITAV),  
Paseo de la Castellana, 77. 28046 Madrid. Tel. (91) 397 21 19.

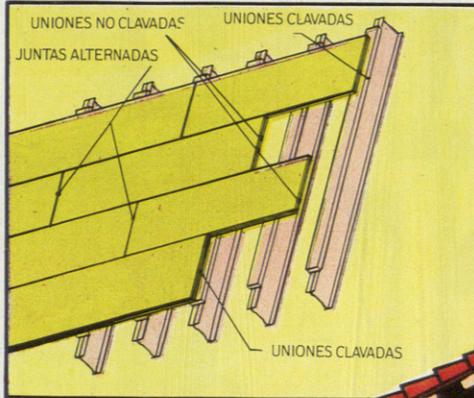
Nombre y Apellidos \_\_\_\_\_

Profesión \_\_\_\_\_

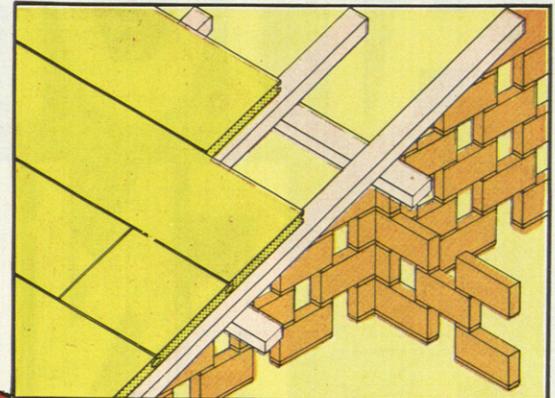
Dirección \_\_\_\_\_

Población \_\_\_\_\_ C.P. \_\_\_\_\_

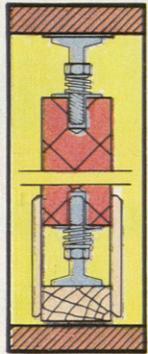
# CONSTRUIR CON VENTAJA



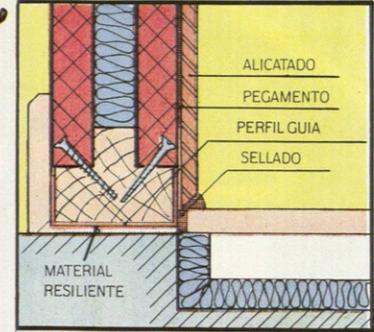
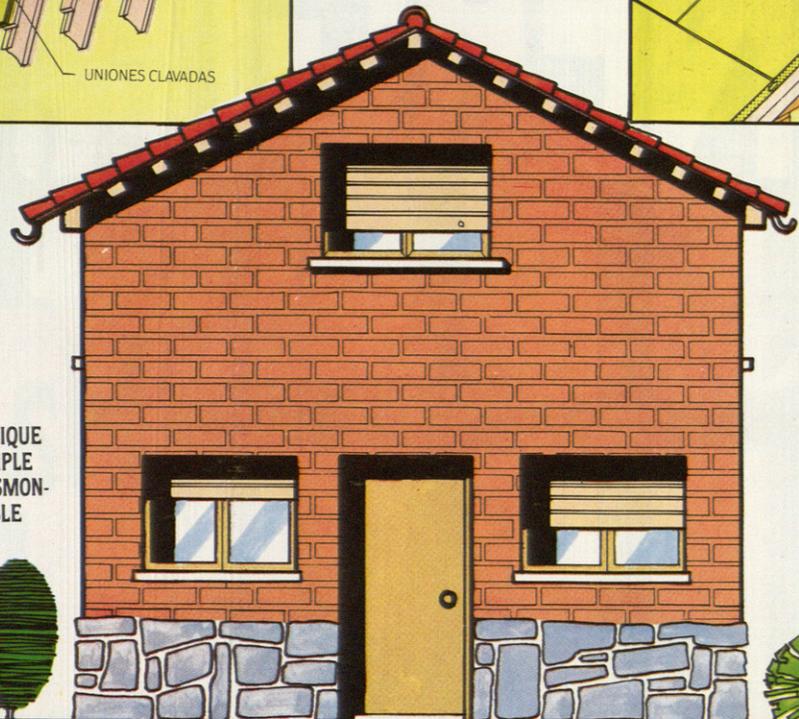
SOLUCION DE CUBIERTAS A BASE DE TABLERO AGLOMERADO HIDROFUGO Y PERFILES CLAVABLES



SOLUCION DE CUBIERTA TRADICIONAL CON TABLERO AGLOMERADO HIDROFUGO

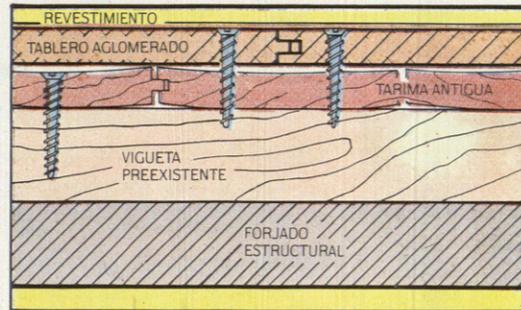


TABIQUE SIMPLE DESMONTABLE



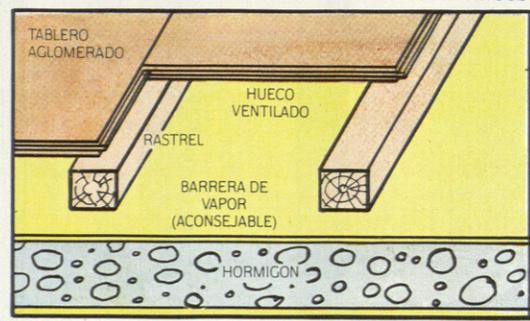
TABIQUE COMPUESTO FIJO ENTRE ESTANCIAS

## RENOVACION DE SUELOS



TIPOS DE TABLERO
STANDARD
HIDROFUGOS (T-70, T-100, T-313)
IGNIFUGOS (M-1, M-2)

## SUELOS SOBRE APOYOS DISCONTINUOS



## OTRAS APLICACIONES

En encofrados horizontales y verticales (superficiales y lineales), en rehabilitación, en cielos rasos, en doblado de muros, en muebles divisorios, en pavimentos, en paredes exteriores, en prefabricación ligera.

## MUCHAS VENTAJAS

Gran rendimiento, bajo costo, ligereza, trabajabilidad, planeidad, reducción de escombros (construcción seca), calidad controlada, aislamiento termo-acústico.

**POR FAVOR, RECORTE EL CUPON RELLENADO Y ENVIELO A ODITA**



Deseo recibir GRATIS más amplia información sobre aplicaciones del tablero aglomerado:  
 En cubiertas , en suelos , en tabiquería , .....

NOMBRE \_\_\_\_\_  
 PROFESION \_\_\_\_\_  
 EMPRESA \_\_\_\_\_  
 DIRECCION \_\_\_\_\_  
 CIUDAD \_\_\_\_\_ D.P. \_\_\_\_\_ TEL. \_\_\_\_\_



c/. Segre, 20. Tels.: 564 78 04  
 564 78 01 - MADRID 28002

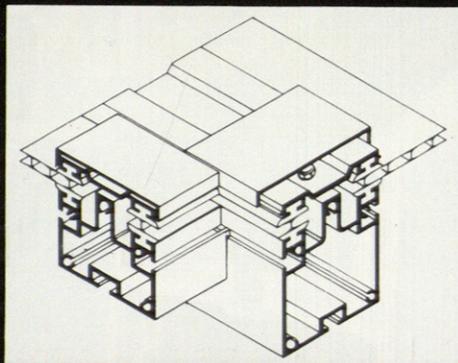
**ASOCIACION NACIONAL DE FABRICANTES DE TABLEROS AGLOMERADOS**

# lucernarios **hiberlux**<sup>®</sup>

## espacio y luz



Los perfiles patentados Hiberlux en aluminio constituyen la armadura portante y mantienen el acristalamiento. Una junta en neopreno mantiene el aislamiento térmico. El perfil posee canales para drenar el agua de condensación.



Ingenieros y técnicos asesoran a los arquitectos en las distintas fases de la preparación de los proyectos, asegurando el buen fin de los trabajos. Todos los perfiles son anodizables en diferentes tonos o tratados mediante lacados.



### **Industrias Iberia, S. A.**

CONSTRUCCIONES METALICAS

FABRICA Y OFICINAS: Polígono Industrial "PROCOINSA"  
C/ Hierro, 20 - Teléf. 675 12 07 - Fax 656 50 97 - TORREJON DE ARDOZ (Madrid)



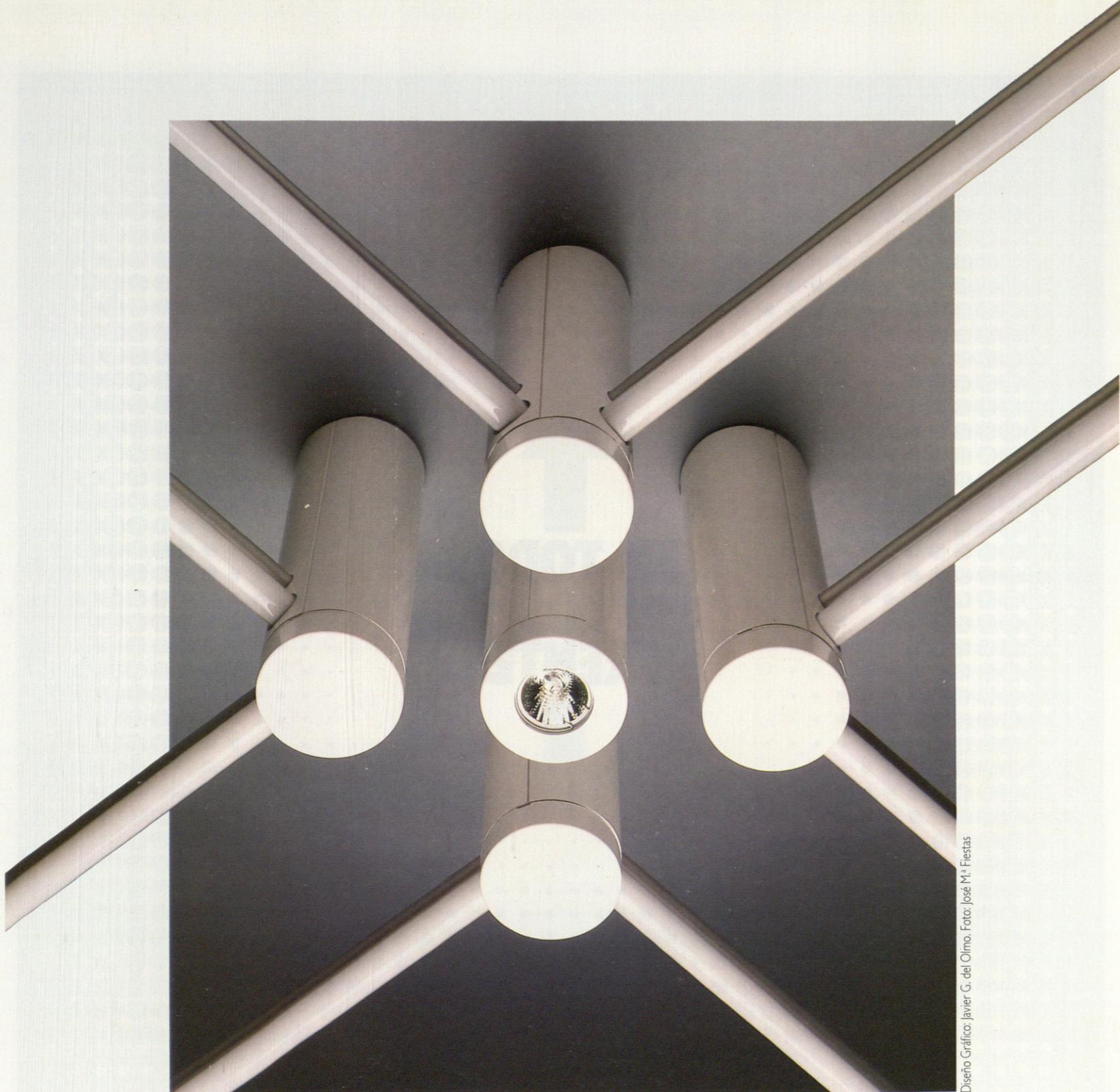
**KARPESA**  
Ventanas de PVC

- CONFORT
- AISLAMIENTO TERMICO Y ACUSTICO
- AHORRO DE ENERGIA
- INALTERABLES
- FACIL LIMPIEZA
- MINIMO MANTENIMIENTO
- FUNCIONAMIENTO SUAVE
- CON ACRISTALAMIENTO AISLANTE **climalit**
- SE ADAPTAN A TODAS LAS FACHADAS

KARPESA  
MALDONADO, 19  
28006 MADRID  
TEL. (91) 431 98 54  
FAX (91) 275 61 81

KARPESA CATALUNYA, S.A.  
AVDA. DE MADRID, 9  
08028 BARCELONA  
TEL. (93) 334 42 66 - 334 47 66  
FAX (93) 334 47 66

**CALIDAD PARA TODA LA VIDA**



Diseño Gráfico: Javier G. del Olmo. Foto: José M.ª Fiestas

**A G A T A**

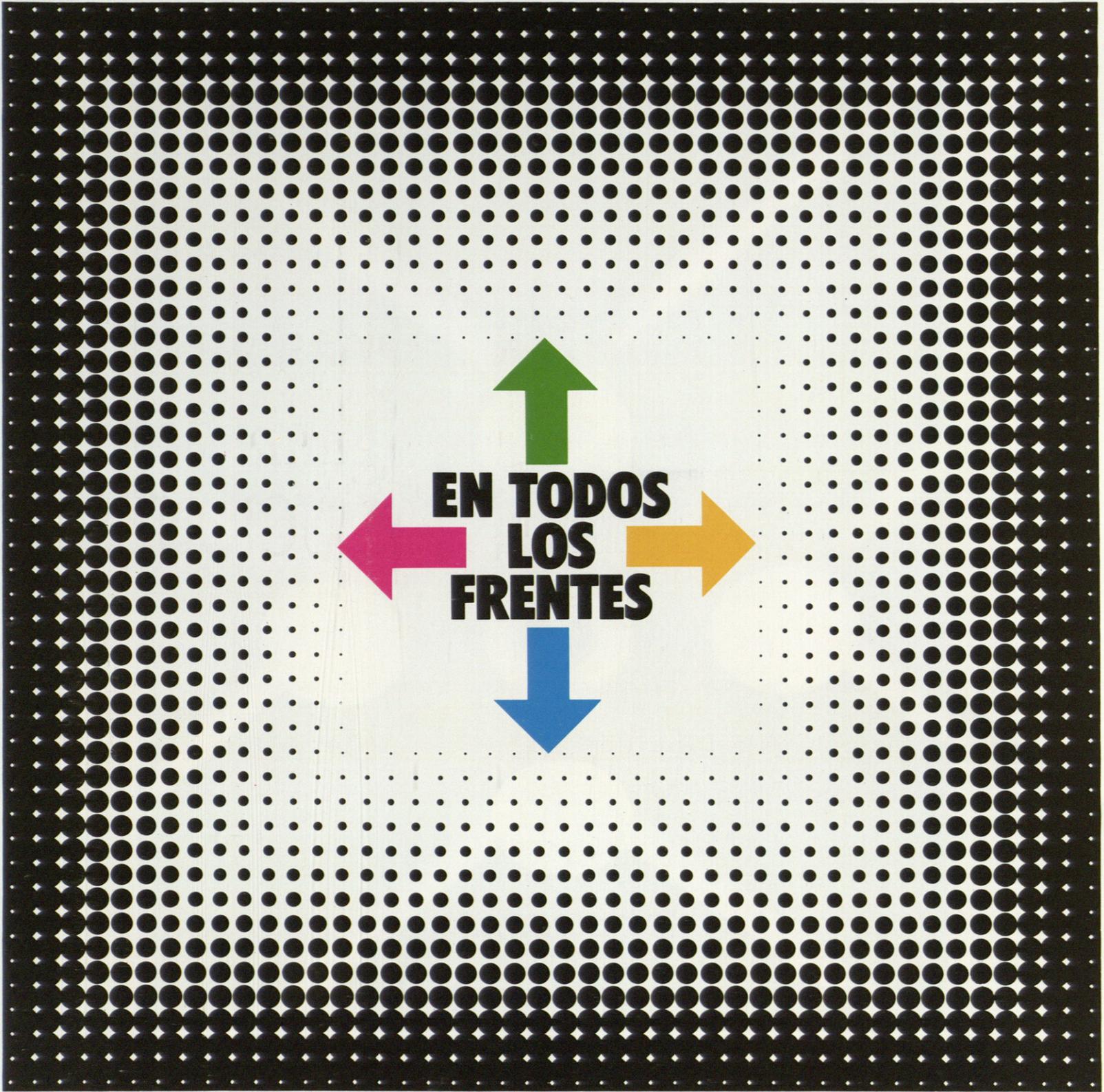
## Nuevo sistema de iluminación



**ORNALUX**  
sistemas de iluminación

Londres, 55  
Teléfs. (91) 255 13 39 - 256 22 00  
Telefax: (91) 245 04 50  
28028 Madrid

Fábrica:  
Avda. de la Metalurgia, 3  
Teléfs. (985) 31 23 11 - 31 24 09  
Télex: 87646 FONOTX-E  
Telefax: (985) 31 38 54  
33211 Gijón (España)

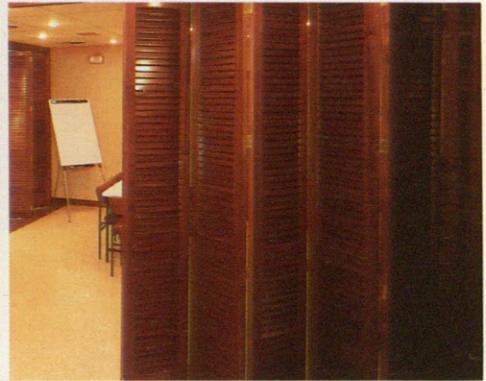


***texturglas***<sup>®</sup>

el tejido de vidrio para la arquitectura

**regarsa**

AGUSTIN DURAN, 4 - TELEF. (91) 256 14 11 - FAX 255 98 06 - 28028 MADRID



la más amplia  
gama de  
**SOLUCIONES**



- GUIAS PARA CORTINAS
- Herrajes para PUERTAS CORREDERAS
- Herrajes para VENTANAS Y BALCONERAS
- Herrajes para PERSIANAS MALLORQUINAS



Si desea información, envíe el cupón a:

**KLEIN ibérica s.a.**  
Escorial, 131-133  
08024 Barcelona

o pídala por:  
Tel. (93) 213 12 04  
Fax (93) 214 15 06

Nombre .....

Apellidos .....

Profesión .....

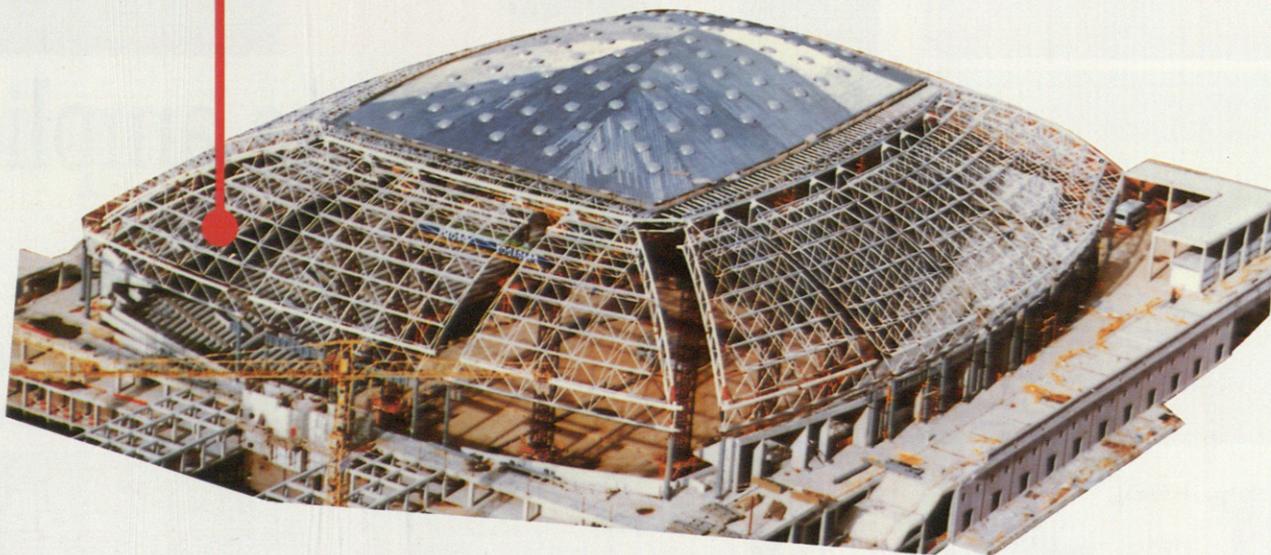
Domicilio .....

Población .....

Cód.Postal ..... Tel. ....

Información:  Guías Cortina  Hjes.Correderas  
 Hjes.Ventanas  Hjes.Persianas

*"...y para la impermeabilización, trabajen sólo con  
TEXSAPLAS"*



*Palacio Sant Jordi, Barcelona. Arquitecto Arata Isozaki.*

# TEXSAPLAS

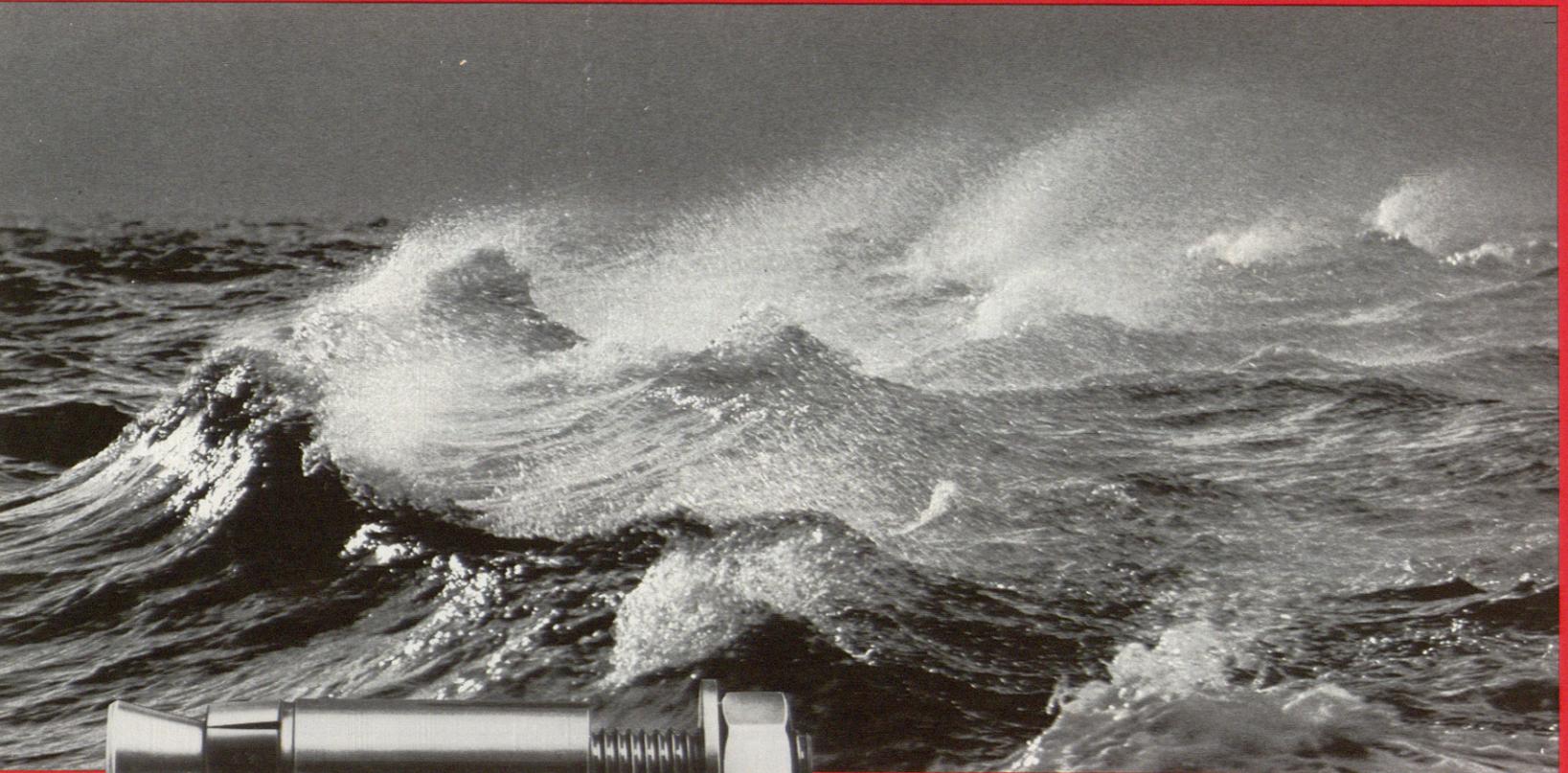
**La lámina sintética armada que da seguridad**

*Espesor : 2 mm  
Flexibilidad permanente  
Elevada resistencia al calor  
Gran resistencia al punzonamiento  
Compatible con asfaltos*

**texsa**

**Barcelona** (93) 331 40 00 **Madrid** (91) 754 11 12 **Vizcaya** (94) 499 45 22  
**Sevilla** (954) 35 99 00 **Valencia** (96) 185 16 25 **Vigo** (986) 23 34 92

# ZYKON de fischer: 30 millas bajo el mar.



La construcción del tunel bajo el Canal de la Mancha, de 30 millas de longitud, está considerada la obra del siglo. Las tres galerías que lo integran van abriéndose paso a 100 m bajo el nivel del mar. Las gigantescas perforadoras avanzan 17 m al día desde Inglaterra y Francia. En este proyecto, la seguridad y la fiabilidad, son los dos aspectos más importantes, durante y sobre todo después de las obras.

Todas la fijaciones han de cumplir por ello, los requisitos mas exigentes. La decisión recayó sobre ZYKON, el anclaje fischer para taladros con destalonado de fondo.

El destalonado del taladro, la colocación mecánica del anclaje y la protección contra la corrosión mediante una unión forzada adicional, se realizan

en un tiempo record.

A fin de facilitar la verificación de su estado, incluso años después de su montaje, los anclajes han de ser totalmente desmontables.

Son Zykon y los especialistas de fischer, quienes han logrado resolver este arduo problema.

Fischer - el emblema de la seguridad en todo el mundo.

**tacosfischer** 

**Técnica de fijación made by fischer**

Solicite información más detallada o díganos cuál es su problema de fijación. fischer iberica S.A., Avenida de Roma 1 al 9, Apartado de Correos No. 9, Cerdanyola del Valles (Barcelona), Teléfono: 93-692 04 16, Telefax: 93-691 19 12, Telex: 50 961 fies e.

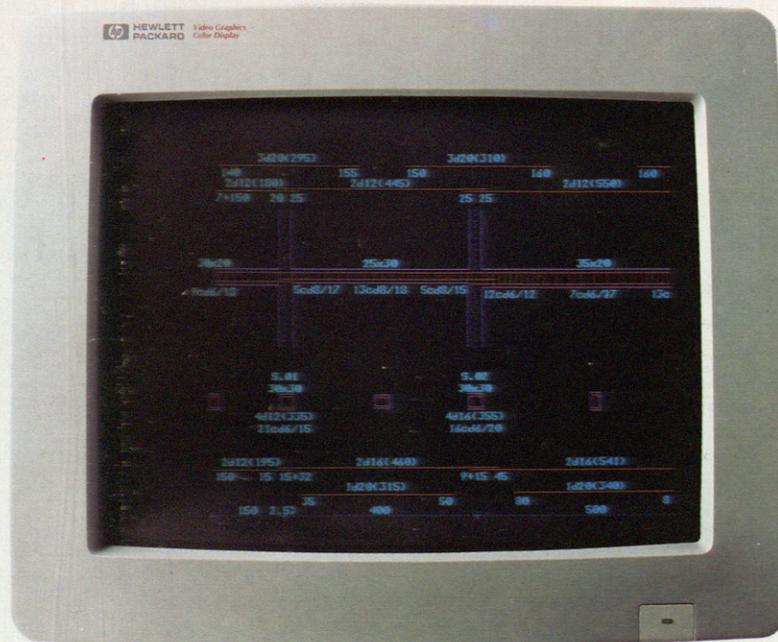
Nombre:

Dirección:

F30

# Sice

El primer sistema  
para el cálculo de  
estructuras



## El programa para calcular Estructuras

SICE es un avance en el campo del cálculo de estructuras. La experiencia de SOFT ha permitido la creación de este programa modular que resuelve la estructura de un edificio en su totalidad. Se ajusta a la norma EH 88.

- Análisis y armado de hasta 200 nudos, 30 alturas y 22 vanos.
- Predimensionado automático. Cálculo de excentricidades y de peso propio. Determinación personalizada de los parámetros de cálculo.
- Armado de vigas con total resolución de anclajes y problemas de nudos.

## Con el sistema profesional HEWLETT-PACKARD

- Familia HP Vectra compatible: liderada por el HP Vectra 486, la máxima expresión de potencia.
- El estándar en periféricos más utilizados por los arquitectos.
- Con la garantía y calidad tradicionales de Hewlett-Packard.

## Un sistema modular

- Posibilidad de grabar los gráficos en fichero tipo DXF, HPGL o CADSTAR, lo que permite incluir los planos de armado como otros planos más del proyecto.
- Presenta el plano de soportes del edificio, con su sección, ejes, excentricidad y redondos longitudinales y transversales.
- Resultados numéricos de solicitaciones y armados, medición y presupuesto total de los pórticos del edificio.
- El nuevo módulo SICE 2i permite definir coeficientes de ponderación con combinaciones de hipótesis totalmente programables.

## Cálculo de zapatas: Sice 3

- Realiza análisis, cálculo y armado de cimentaciones superficiales formadas por un conjunto de zapatas dispuestas ortogonalmente o no.
- Puede integrarse con el sistema SICE para el cálculo de estructuras y con el sistema PRESTO para la realización de mediciones y presupuestos.



**SOFT** biblioteca de programas

Tfnos: (91) 448 35 40  
(93) 415 40 63

Diez años de buenos servicios. 1980 - 1990

Los mejores programas para los  
mejores ordenadores y periféricos



INFORMATICA  
PERSONAL

SOFTWARE DE APLICACION

# SISTEMAS TDM

*Espacios Técnicos con imagen*



Santa Brígida, 51 - 28220 Majadahonda - Madrid

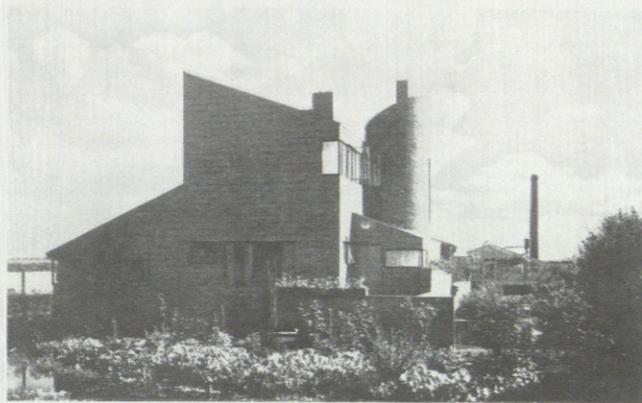
Tfn.: 91/638.87.11-638.87.96 - Fax.: 91/639.07.17



## La mejor perspectiva continúa.

Johannes Duiker y su socio Bernard Bijvoet – protagonistas de la nueva arquitectura de los Países Bajos – rompieron, con esta casa situada en Aalsmeer, todos los cánones considerados como normales para una casa de campo. Esta construcción, realizada en 1924 – 25, con un lenguaje formal rigurosamente simplificado, sigue siendo atrevida incluso dos generaciones después: Duros bloques chocan con la redondez de la torre de la escalera y crean un todo a la vez armónico y disonante.

Los huecos de las ventanas cortan limpiamente la fachada. En el mismo plano del muro, el cuerpo constructivo se rompe y, a la vez, se cierra perfectamente. La pureza de líneas del diseño exige que la construcción de las ventanas reproduzca la expresión de verticalidad de la casa: Ventanas que se pliegan para abrirse. Su forma de fuelle de tres ángulos, se



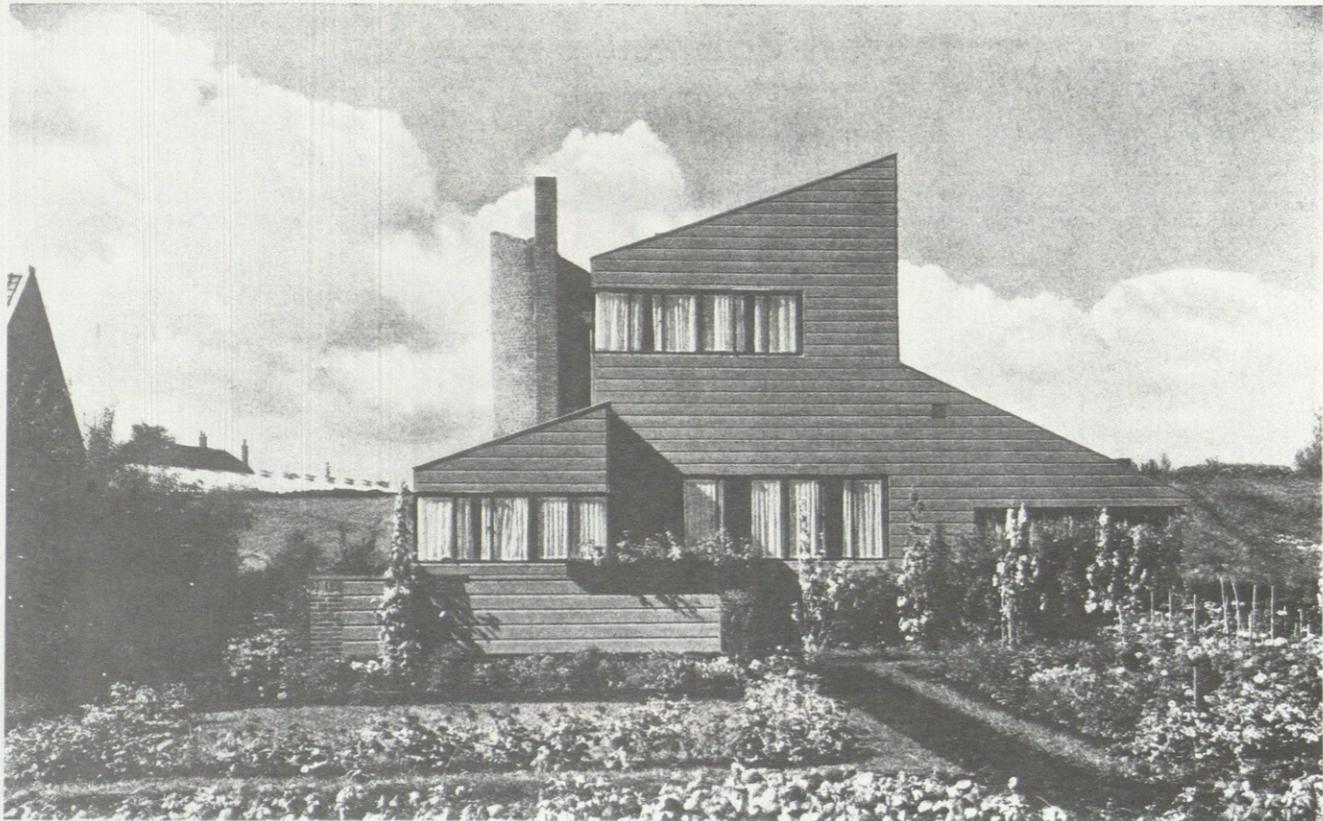
*Construida hace más de 60 años, esta casa de campo en Aalsmeer es aún sorprendentemente moderna. Aquí se puede comprobar que los arquitectos holandeses, junto con amplias discusiones teóricas, llevaban también a la práctica su atrevido concepto de las formas.*

corresponde perfectamente con el remate del tejado. El ejemplo de la derecha muestra la gran similitud con que pueden hacerse las reconstrucciones, contando con una tecnología de sistemas de ventanas altamente

desarrollada. Pero aún cuando las ventanas se fabrican directamente con la forma deseada, el concepto inicial requiere de la intervención del arquitecto. Si el diseño es correcto, todo concuerda fácilmente. Los sistemas de ventanas

Kömmerling cumplen todas las modernas normas arquitectónicas. Los Certificados de pruebas efectuados por Institutos independientes, dan seguridad al respecto. Todas ellas se pueden adaptar perfectamente a cualquier necesidad. Y todas sus ventanjas se mantienen inalterables durante largo tiempo. Investigaciones recientes muestran que no se ha producido envejecimiento reconocible en los materiales de las ventanjas de PVC Kömmerling. Por sus ideales propiedades de elaboración, su elevado nivel de prefabricación industrial y la experiencia de construcción en muchos países, Kömmerling ofrece una relación precio/prestaciones muy razonable.

*Kömmerling, S.A.  
Dr. Castelo 10-4º A y B  
28009 Madrid  
Tel.: 91/5747506-507*

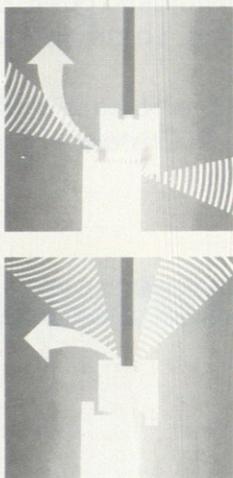


# KÖMMERLING

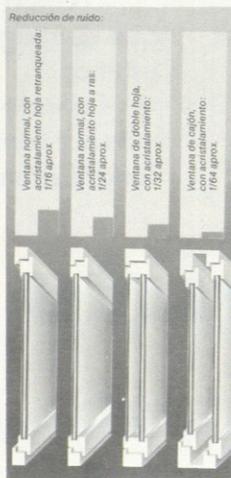
## Ventanas de PVC



Con el desarrollo de la tecnología de sistemas, las construcciones en fuelle para puertas y ventanas han tomado importancia y ofrecen interesantes variantes de sistemas y de configuración. Las puertas y ventanas pueden abrirse completamente en horizontal y sin interrupción, mediante el uso de cristales fijos, piezas laterales, largueros o postes. Con un dimensionamiento adecuado, se consigue que las hojas abiertas no sobresalgan hacia el interior. Se puede elegir entre 3, 4, 5, 6 ó 7 divisiones, con un máximo total de hasta 3 metros de apertura. Un moderno sistema de herrajes permite que el manejo de la ventana sea cómodo en todo momento.



Por las mismas ranuras por las que en las antiguas ventanas se escapaba el calor - aquí, entre el alféizar y el marco de la ventana - entraba el ruido. El sistema Kömmerling acaba para siempre con las fugas debidas a la construcción de las ventanas. A ello se añade la correcta unión a la fachada que los elaboradores de Kömmerling consiguen.



En una ventana normal con perfiles Kömmerling se obtiene sin problemas un nivel de protección acústica 1-5. Del ruido del tráfico en la calle, sólo llega como un susurro del viento en las hojas. Las ventanas de doble hoja o las de cajón, crean zonas de silencio incluso junto a las pistas de aterrizaje de los aeropuertos.



Por las ventanas normales se escapa, estadísticamente, un 37% del gasto de combustible, lo que supone la mayor pérdida de calor que se produce en una vivienda unifamiliar. Con Kömmerling y según el tipo de ventana elegido, puede ahorrarse hasta  $\frac{3}{4}$  partes de la energía térmica que se escapa por una ventana normal.

# ALGO NUEVO BAJO EL SOL

Cool-Lite, Antelio y Reflectasol. De Cristalería Española. Las lunas reflectantes de bajo factor solar que permiten el paso de la luz del sol, pero no de su calor.

Ideales para su utilización en "structural glazing". Productos a los que nadie puede hacer sombra. Porque sus prestaciones los han convertido en líderes del mercado.

Como Antelio y Reflectasol, dos procesos de

fabricación de la más avanzada tecnología, dos soluciones específicas de alta calidad.

O como Cool-Lite, una amplísima gama de colores que se integran en el ambiente. La culminación de la estética.

Cuando emprenda su proyecto no se acalore. Déle más luz con los reflectantes de Cristalería Española. Tendrá dónde elegir.

**ANTELIO**

**cool-lite**

**REFLECTASOL**

 **CRISTALERIA ESPAÑOLA, S.A.**  
SOLUCIONES DE VIDRIO

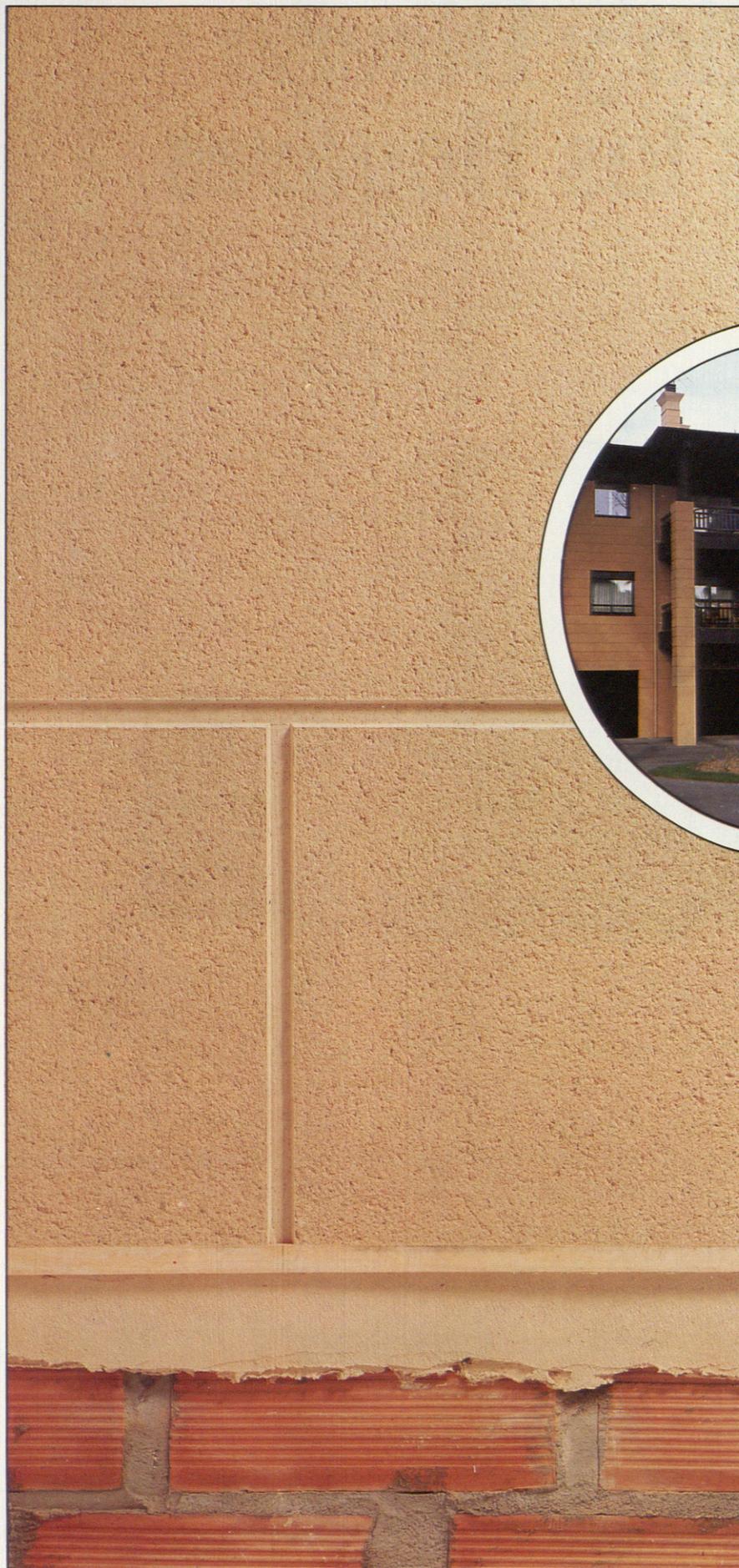
Si desea recibir más información, envíe este cupón al Centro de Información Técnica de Aplicaciones del Vidrio (CITAV).  
Paseo de la Castellana, 77. 28046 Madrid. Tel. (91) 397 21 19.

Nombre y Apellidos \_\_\_\_\_ Profesión \_\_\_\_\_

Dirección \_\_\_\_\_ Población \_\_\_\_\_ C.P. \_\_\_\_\_

# cempral r

MORTERO MONOCAPA PARA REVESTIMIENTO DE FACHADAS



- Revestimiento para fachadas impermeable, duro, coloreado y resistente a la suciedad.
- Sin necesidad de enfoscado previo.
- Textura sobria, elegante y expresiva.
- Sin mantenimiento.



**cemmarksa**

**revestimientos y morteros industriales**

Ctra. N-152, Km 9 - 08110 MONTCADA I REIXAC (Barna)  
Teléfono 564 25 54 · Télex 57503 CEMI-E · Fax 564 50 05

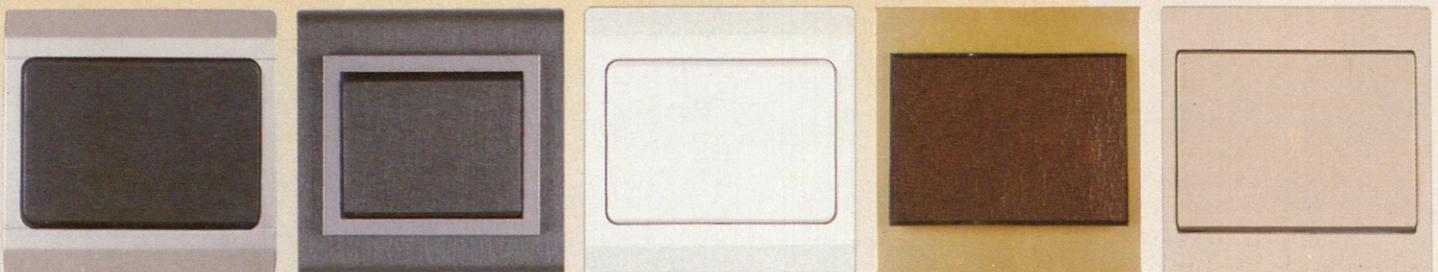
SERVICIO DE ASISTENCIA TECNICA: (93) 564 25 54

# Nuko

## Prestigio y Diseño en Todos los Hogares



# Lapafil



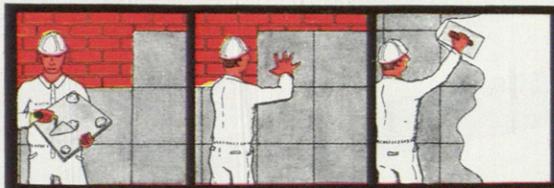


## EL AISLAMIENTO TERMICO MEJOR Y MAS RENTABLE

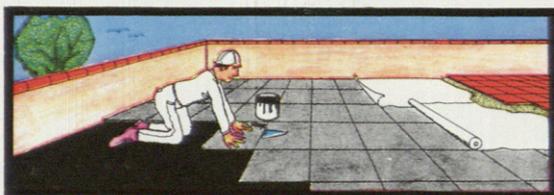
### POLYDROS VIDRIO CELULAR

Declarado de UTILIDAD para la edificación por el Ministerio de la Vivienda — Dictamen n.º 4507.

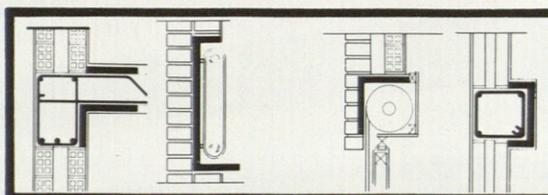
CHAPADO AISLANTE DE MUROS



CHAPADO AISLANTE DE TECHOS



CHAPADO AISLANTE DE TERRAZAS



CHAPADO AISLANTE DE PUENTES TERMICOS

### DOCE PAJAROS DE UN TIRO:

- Aislamiento inalterable.
- Incombustible.
- No tóxico.
- Barrera de vapor.
- Anti-humedad.
- Calentamiento rápido del ambiente.
- Supresión de un muro.
- Menos peso.
- Más espacio útil.
- Menos obra.
- Construcción rápida.
- Menos escombros.

Consulte sus problemas de aislamiento  
a nuestro Servicio Técnico.

Edificio TORRE  
EUROPA en el  
Paseo de la Castella-  
na de Madrid.  
Proyecto del archi-  
tecto D. Miguel de  
Oriol. Aislado con  
POLYDROS.



## POLYDROS, S.A.

Saturnino Calleja, 18 - 28002 Madrid - Tels.: 415 54 45 - 416 15 45 - 415 63 61 - Fax: 415 64 98 - Télex: 44659

# fachadas ligeras



SEDE SOCIAL DE FERROVIAL, S.A. Madrid

Drs. Arquitectos: D. Ignacio Blanco Lecroisey, D. Carlos Malibrán Vieytiz, D. Raul Eduardo Salata y D. Carlos Alberto Arce Guzmán

**proyecto - ejecución - colocación**  
de construcciones metálicas  
en aluminio - a/inoxidable - hierro - pvc

fachadas singulares  
fachadas ligeras  
fachadas vidrio continuo  
ventanas y puertas

domicilio social y fábrica:  
48960 galdácano-usánsolo (vizcaya)  
c. torreondo, 4  
teléfono (94) 456 03 00\*  
télex 31814 - UMSA E  
fax. (94) 456 69 77

**PREFABRICADOS METALICOS**

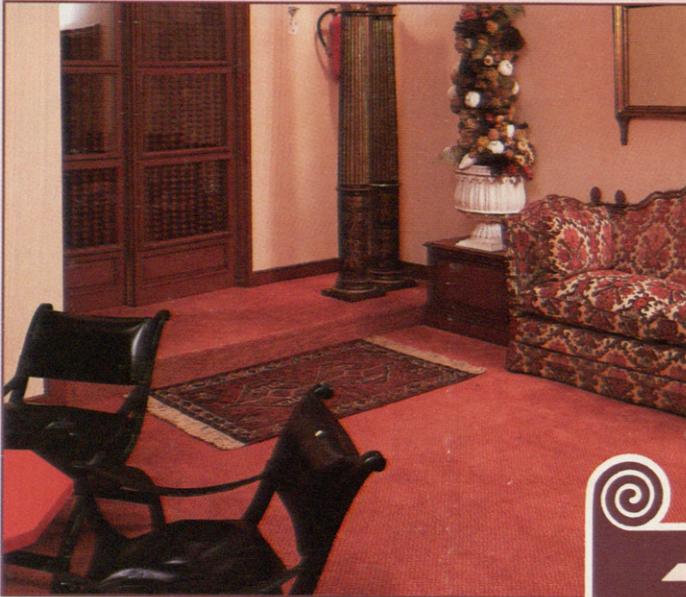
**UMARAN**  
SOCIODIAZONORINA

**intercambio tecnológico:**

**biosca fachadas ligeras, s.a.**  
**08008 barcelona**  
rambla catalunya, 129  
teléfono (93) 415 34 44  
fax (93) 415 12 17

**rilova fachadas ligeras, s.a.**  
**09001 burgos**  
polígono i. villalonquejar  
c. lópez bravo  
teléfono (947) 20 58 09  
fax (947) 27 39 48

# En cualquier superficie los profesionales eligen...

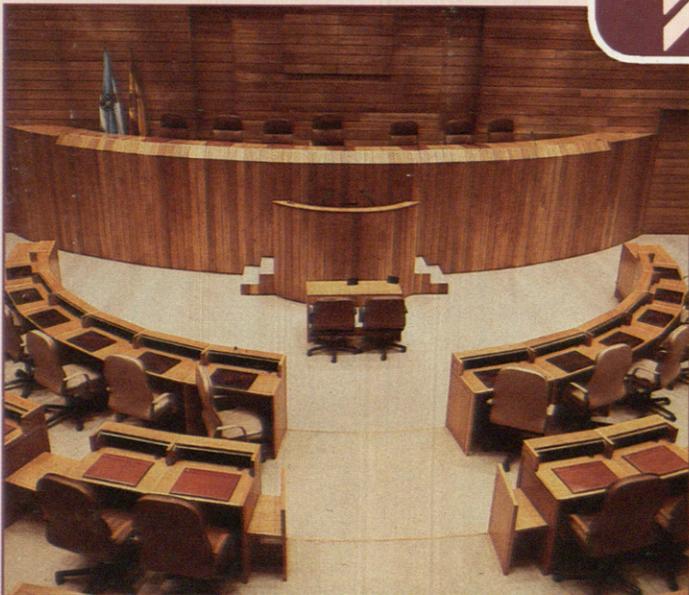


▲ RESTAURANTE BALTHAZAR



TELEFONICA ▲

HOTEL MARIA CRISTINA ▼



EMPRESAS • RESIDENCIAS • HOSTELERIA • LOCALES DE ESPECTACULOS • CENTROS OFICIALES



MOQUETAS  
**TEXTAR**

FABRICADAS POR  TEXTIL TARAZONA S.A.

*especialistas en moquetas de lana.*



PURA LANA VIRGEN



TEXTIL TARAZONA, S. A. M. Gutiérrez de Córdoba, 1 y 3 - 50500 TARAZONA (Zaragoza)

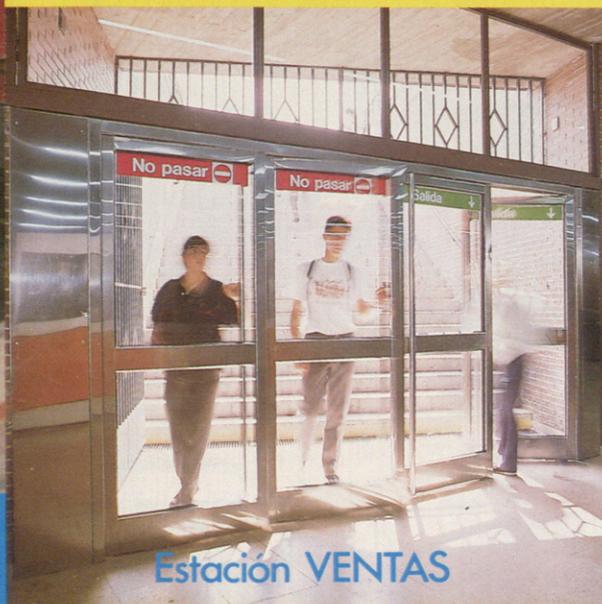
-----  
 Deseo recibir gratuitamente el folleto de Información Técnica para Profesionales de Moquetas Textar. Solicítelo a TEXTIL TARAZONA, S. A.  
 Nombre: ..... DP: .....  
 Dirección: .....  
 Población: .....  
 Empresa: ..... Cargo: .....  
 -----

E



# S-600 SYSTEM

**Puertas en  
Acero Inoxidable,  
Latón, Cobre, Bronce.  
Modelos y medidas  
STANDARD**



Estación VENTAS

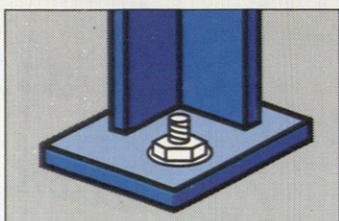
## S-600 SYSTEM

INFORMACION:  
(91) 606 39 12



Las puertas S-600 SYSTEM "alto tráfico" han sido seleccionadas, para participar en el ambicioso proyecto de remodelación y actualización que el METRO de Madrid está desarrollando.

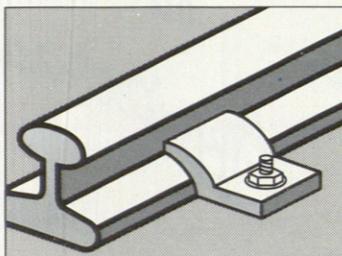
Las baterías de puertas S-600 SYSTEM, Mod. 630-E, en Acero inoxidable AISI 304, acabado superficial S/ASTM A-480 nº 8, Ref. 6219 instaladas en los vestíbulos de acceso a estaciones, aportan a este medio de transporte un nivel de calidad, que hoy día no alcanzan ciudades como París o Londres.



Si lo que necesita es una fijación que nunca se salga, decídase por **Cometec VS**.

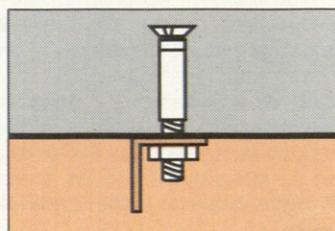
El anclaje cuyas garras se incrustan en una cavidad realizada en el

## Cometec VS: Un anclaje con mucha garra.



fondo del taladro. Con toda la seguridad que usted necesita.

Porque es apto para cualquier tipo de cargas. Incluso las vibratorias y pulsatorias.



Ya lo sabe. Decídase por **Cometec VS**.

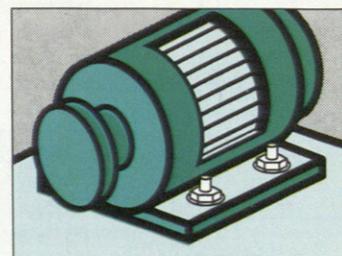
Decídase por un anclaje con mucha garra.



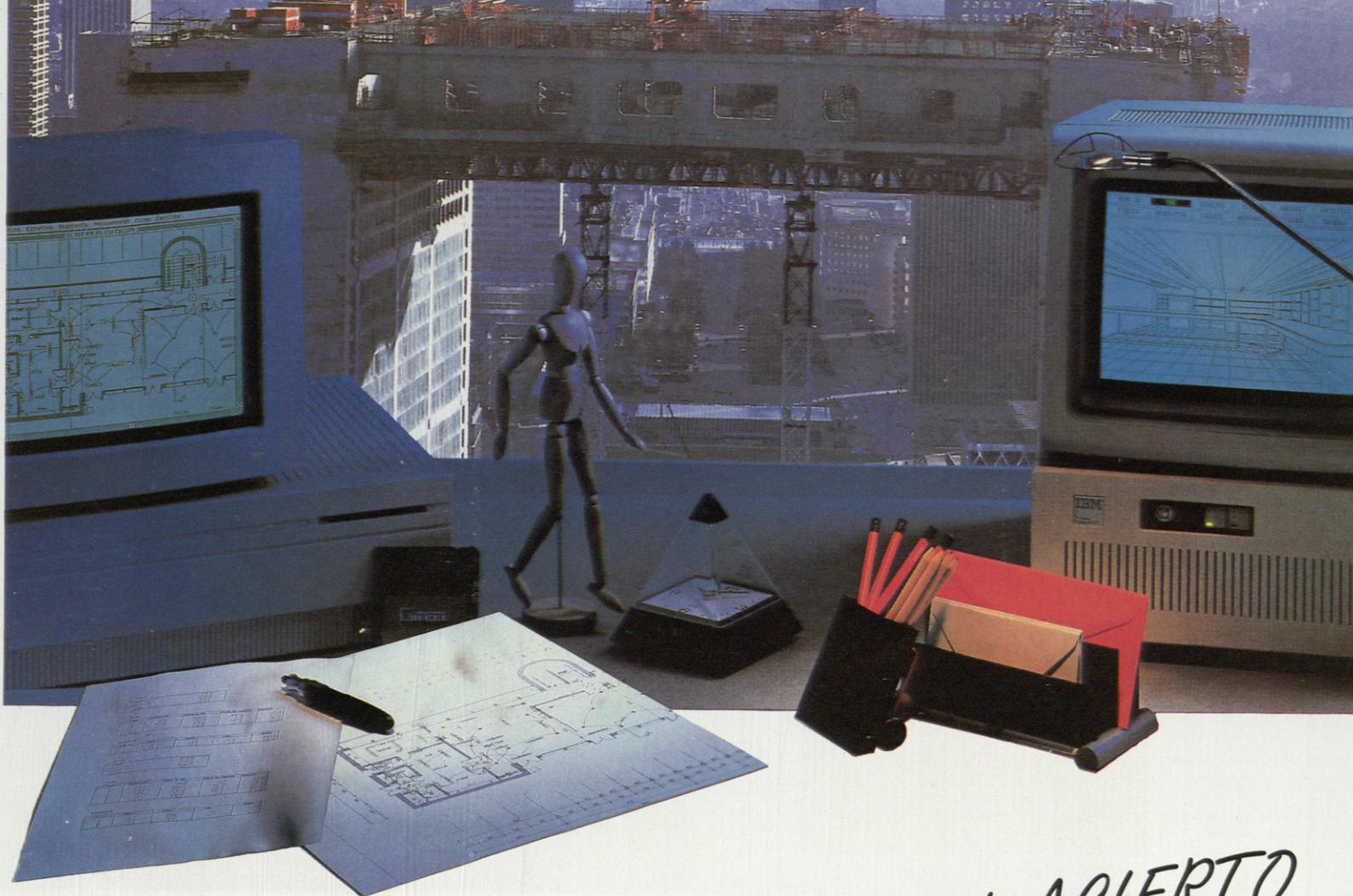
# COMETEC

compañía española de tecnología, s.a.

**Técnicas de Perforación y Corte de Hormigón**



Central: San Bernardo, 107 - 1º . 28015 Madrid. Teléfono (91) 447 28 16. Fax (91) 593 43 80. Télex 22268.  
Delegaciones: Sevilla, Málaga, Valencia y Las Palmas.



**ARCHIRION**®

*SEÑALE CON ACIERTO  
al elegir su C.A.D. de  
Arquitectura y Construcción*

Architrion es un verdadero sistema de diseño asistido creado y pensado por y para **Arquitectos, Ingenieros** y profesionales de la **Construcción**.

Architrion es el CAD de Arquitectura y Construcción **más vendido** en Europa, está completamente traducido al castellano y su sistema de ventanas e iconos lo hace muy sencillo y flexible de usar.

Permite afrontar en su **integridad** todas las tareas de un proyecto completo, desde el primer esquema hasta la **medición** y presupuesto automático del proyecto.

Y no olvide que los **programas de Biblioteca Tecsing GTRESS** (Estructuras), **GCIMEN** (Cimentaciones), **TOPLAN** (Topografía) y **MEDPRES** (Mediciones) pueden trabajar independientes o integrados con Architrion.



Informática para la Ingeniería

C/ Gran Vía, 56 - 28013 Madrid

Telfs. 532 21 66 - 248 72 15

CAD / CAM

ESTRUCTURAS

HIDRAULICA

PRESUPUESTOS, PERT

TOPOGRAFIA

CONSTRUCCION

URBANISMO

*Si desea recibir más información, envíenos este cupón.*

Nombre \_\_\_\_\_  
 Cargo \_\_\_\_\_  
 Empresa \_\_\_\_\_  
 Dirección \_\_\_\_\_  
 Tel. \_\_\_\_\_ C.P. \_\_\_\_\_  
 NG



LA PRIMERA CORPORACION INDUSTRIAL DE ESPAÑA



BANCO DE BRASIL. MADRID



EDIFICIO VIVIENDAS. MADRID



SEDE SOCIAL DE ENRESA. MADRID



SEDE SOCIAL DE ENESA. MADRID



Hotel Meliá. Barcelona

Arquitectos: Martorell, Bohigas, Mackay y Pau

- Balaustres clásicos
- Balaustres redondos
- Balaustres planos
- Remates para balaustres
- Celosías blanco mármol
- Celosías gris hormigón
- Celosías traslúcidas
- Remates para celosías
- Peldaños
- Pilares y columnas
- Jardineras
- Asientos y bancos jardín
- Remates para paredes, muros y pilares
- Bordillos

- Baldosas hormigón lavado
- Baldosas en color para piscinas
- Panot
- SPLIT
- TOVOT (Adobe)
- Piezas macizas de hormigón
- Ladrillos huecos y macizos de hormigón
- Bloques de hormigón
- Bloques de hormigón en blanco mármol y en color
- Bloques de dibujos y relieves
- Bloques complementarios
- Bloques vitrificado especial SERGLAZ
- Piezas especiales metalizadas



(93) 764 04 00 / 764 03 75  
764 07 02 / 764 00 35  
764 00 36 /

Fax 764 02 71  
Veïnat de Sant Vicenç, 1  
T O R D E R A (Barcelona)

in

andamios

in

encofrados

in

muros

in

pilares

in

cimbras

in

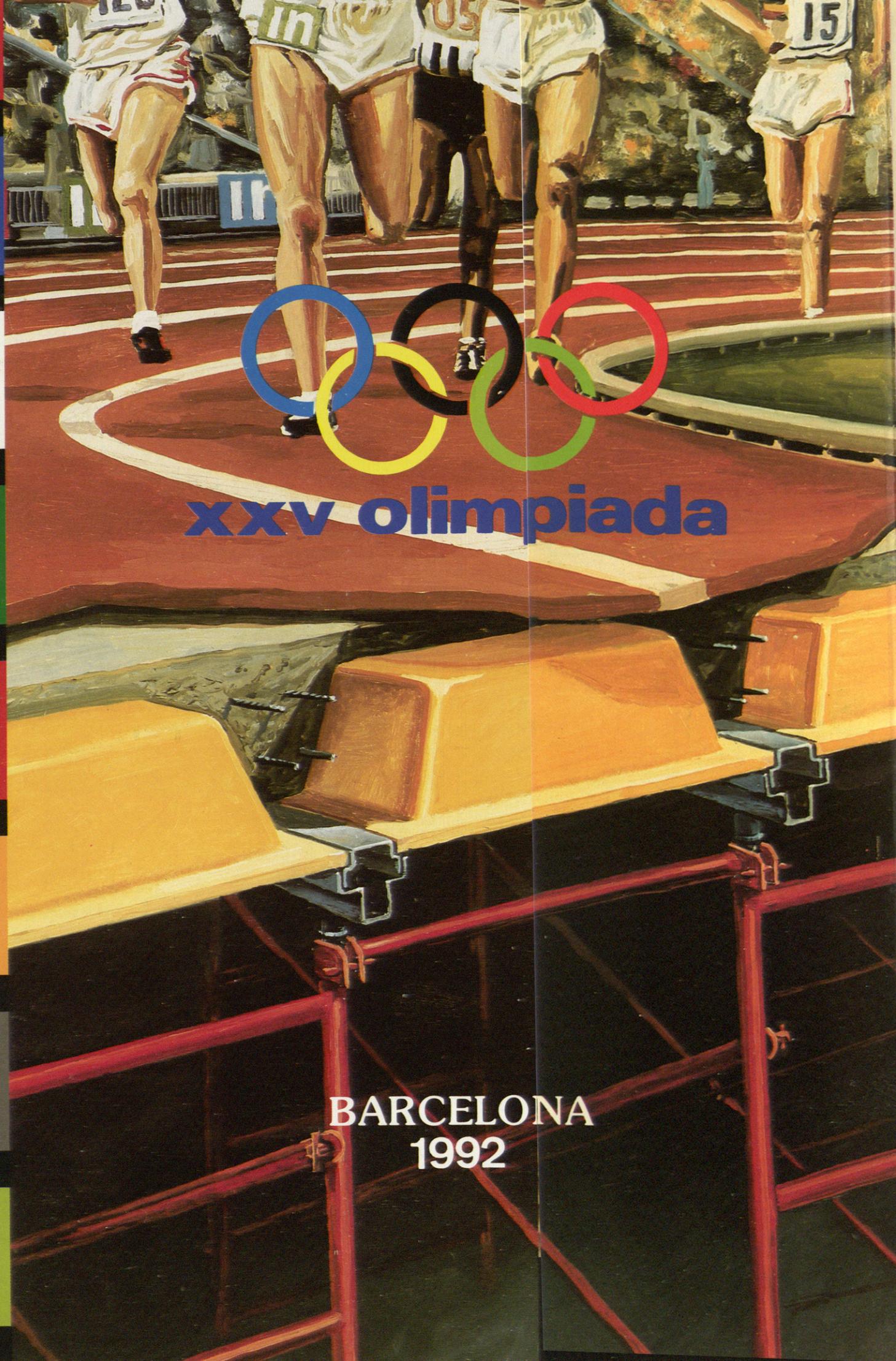
tribunas

in

escenarios

in

torres

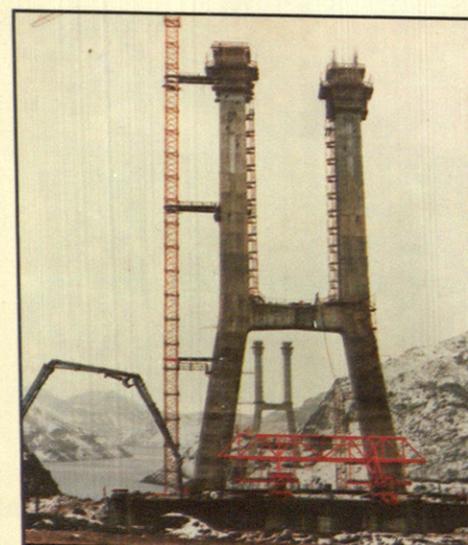


xxv olimpiada

BARCELONA  
1992



Puente de Alcoy (Valencia)



Puente sobre pantano de Barrios de Luna

Nuestra c  
los Pu



andamios



encofrados



muros



pilares



cimbras



tribunas



escenarios



torres



xxv olimpi

BARCELONA  
1992



Forjados reticulares  
con moldes recuperables

**BARCELONA**

C/ Durán y Reynals, 19-21  
POLIGONO FONT DEL RADIUM  
Teléf.: (93) 849 79 86  
Fax: (93) 849 52 43  
08400 GRANOLLERS  
(BARCELONA)

**MADRID**

C/ Félix Boix, 9  
Teléf.: (91) 459 26 54  
Fax: (91) 250 63 69  
Teléf.: 42210 INEA E  
28036 MADRID

**MALAGA**

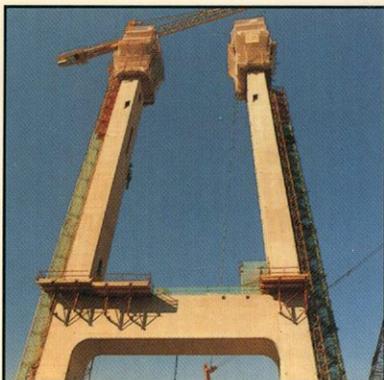
C/ La Orotava, 113 - Parc. 198  
POLIGONO INDUSTRIAL SAN LUIS  
Teléf.: (952) 35 39 10  
Fax: (952) 35 59 21  
29006 MALAGA

**VALENCIA**

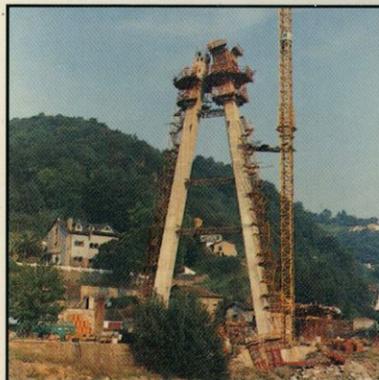
Camino del Puerto, s/n  
Teléf.: (96) 126 50 12  
Fax: (96) 126 98 10  
46470 CATARROJA  
(VALENCIA)

# PERI®

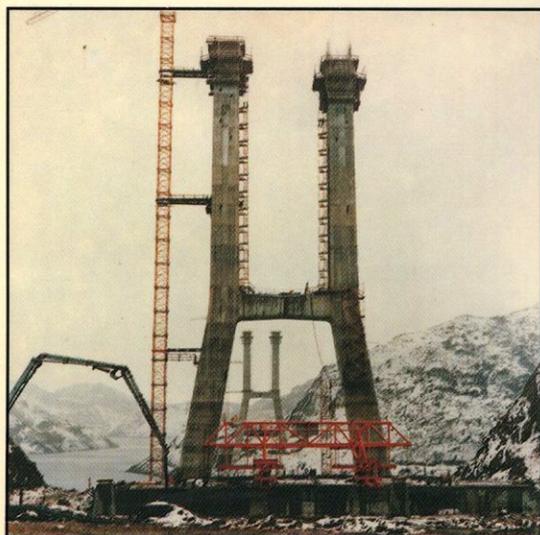
Técnicas de encofrados



Puente de Alcoy (Valencia)



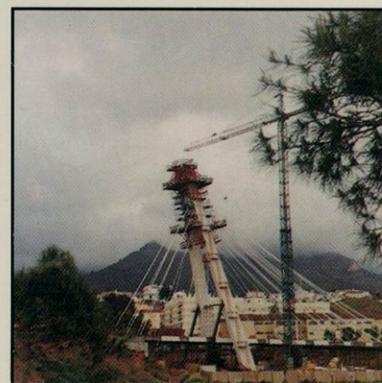
Puente en Sama de Langreo  
(Asturias)



Puente sobre pantano de Barrios de Luna



Puente del Centenario (Sevilla)



Puente Atirantado de Marbella  
(Málaga)

## Nuestra colaboración en todos los Puentes de España

MADRID: 653 12 22  
BARCELONA: 318 95 80  
VALENCIA: 243 00 17  
SEVILLA: 457 95 24