

## Rastrear proyectos, contar historias

Fernando Álvarez Prozorovich

La redacción de Diagonal me ha invitado a participar en este número con unos comentarios sobre aspectos metodológicos de la docencia de Historia del arte y de la arquitectura III. Esto coincidió justamente con la celebración del quinto aniversario de nuestro portal-revista electrónica *Historia en obras*, herramienta docente compuesta por un archivo gráfico y fotográfico consultable de maquetas y dibujos realizados por los estudiantes, acompañado de unas reseñas crítico-descriptivas. Por ello, creo que la primera sugerencia que puedo hacer al lector es dedicarle un tiempo a esa publicación que, en forma y en contenido, resume nuestras intenciones, reseñadas en la página de créditos.

A lo largo de nuestra práctica docente, ha sido central la insistencia en la comprensión de la obra y de sus procedimientos técnicos y elecciones formales como requisito para que el estudiante —y nosotros mismos— se desinhiba y se abra paso hacia relaciones más complejas entre teoría, diseño y tecnología. Sin negar la existencia de algunas constantes, de un “espíritu del tiempo” que pueda enmarcar a autores coetáneos, hemos huido, entusiasmados —quizás contra Croce—, de una comprensión de la historia de la arquitectura reducida a una serie de combinaciones infalibles y buscando afirmar la conveniencia de reabrir los catálogos y dejar que las obras tengan posibilidad de renovarse delante de un nuevo observador. En esta actitud no hay nada de neutral, de acumulativo, de intento de construcción de una “historia historizante”, como diría Fèbvre. Por el contrario, hemos entendido que la historia no debe cumplir el papel de darle carta de naturalidad a todo lo que ocurre, buscando o repitiendo tranquilizadores “ismos” a los que, como si el historiador fuese un notario, solo hay que medir o “dar fe” de su existencia.

Por ello nos parece importante entender cada obra en su singularidad y a la vez en su re-

lación con el *continuum*, con unos inicios, unas transformaciones, unas finalidades. Quizás lo más importante en ese camino que procura el desmontaje y el descubrimiento de los significados de las obras, no sea tanto un resultado final, completo y cerrado, sino su carácter de permanente ejercicio crítico de todo lo que nos resulta nuevo o incomprensible y delante de lo cual necesitamos reaccionar. Esta “historia de obras”, concebida como historia de fragmentos y de borradores provisionales, pretende acercarse a la “historia a contrapelo” de Benjamin, pero sus análisis prolongados y siempre inacabados no han de verse como manifestación de impotencia sino como afirmación de voluntad y de búsqueda de sentido por parte del que estudia.

Como se sabe, nuestro ámbito de trabajo ha sido la Historia de la arquitectura moderna y, en los últimos años, se ha concentrado fundamentalmente en el período 1930-80, dentro del programa de Historia III. Corresponden aquí dos consideraciones. Una relacionada con las características de los estudiantes: tercer curso es un momento de la carrera en el que los estudiantes ya tienen varios ejercicios proyectuales a sus espaldas y están más dotados de instrumentos técnicos, intelectuales y perceptivos, que los capacitan para ser introducidos al análisis de la dialéctica entre trabajo intelectual y trabajo productivo presente en las obras de los maestros, sin necesidad de mostrarse dóciles repetidores de lo dicho en las lecciones teóricas o leído en los manuales. Otra, relacionada con el contenido de la asignatura: en el universo de la arquitectura moderna, los años treinta actúan como un “nuevo inicio” a partir del cual esta comienza su rápida difusión internacional, al tiempo que pierde su condición de vanguardia en cuanto sistema formal en agitación constante. No obstante, la arquitectura continúa conservando una capacidad basada en la disyuntiva

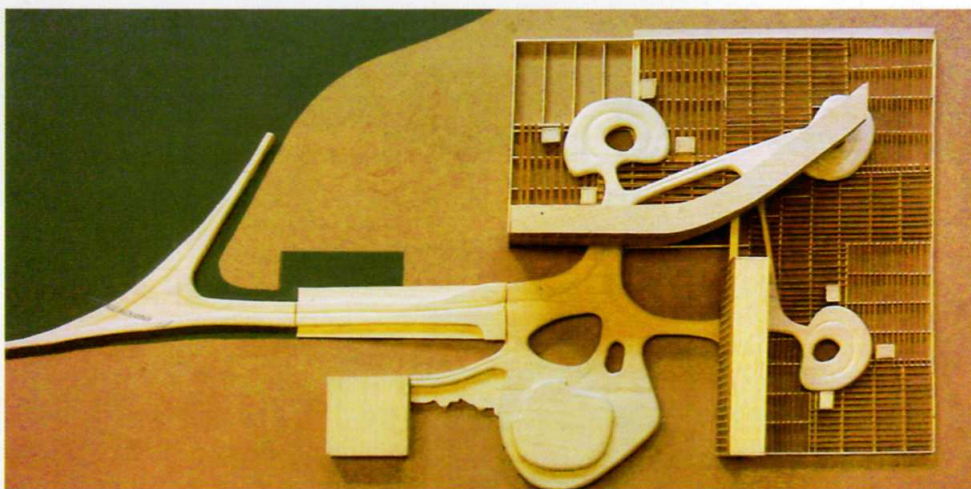
de ser, a la vez, forma construida —técnica— “inmóvil” y, a la vez, “móvil” fuerza comunicativa (en tanto mercancía, signo, o simulacro). Pese a la progresiva “pérdida del aura” que reconocía Benjamin hace ochenta años frente al mundo industrial, pese a su evidente absorción por el poder, pese a su dificultad para crear — como el arte— su propia dialéctica negativa, la arquitectura continúa siendo vista como “lo real”, al menos hasta finales del siglo xx. Por ello, si el espacio es el conjunto de las determinaciones de proximidad o de alejamiento de las cosas, fundadas en su poder ser utilizadas —y justamente por ese “poder ser” útiles, concretas y objetivas—, habrá que preparar nuevos instrumentos de trabajo para comprender a quienes atraviesan este período como creadores, y a ello nos referiremos a continuación.

El marco cronológico de nuestra asignatura coincide con la crisis de la idea de “progreso lineal” decimonónica, y la reforma continua del sistema económico-técnico-social (Keynes, Roosevelt, Stalin, Kennedy, etc.) cuando algunas de las anticipaciones relativas a la gestión económica del espacio, de la producción de arquitectura, de las propuestas artísticas o del mercado editorial elaboradas por las vanguardias, se hacen realidad, incluso bajo sistemas políticos de distinto signo. Por ello, el curso contiene, convenientemente repartidas, conti-

nuas referencias instrumentales al urbanismo, al arte, o a la tecnología. Es esta simultaneidad “espacial”, y esa interactividad entre textos, imágenes y espacio, la que nos mueve hacia el estudio de algunas coyunturas, tipologías edilicias, formas de acción y organización, en las que encontramos mayores vías de penetración. Los estudios y las maquetas sobre proyectos de esa época (construidos o no) son la consecuencia de nuestro interés por profundizar en ese proceso por el que los manuales de historia parecen pasar superficialmente, ansiosos por explicarlo “todo”.

Conviene citar algunos ejemplos.

1. “Síntesis de las artes” es la denominación que Le Corbusier da, desde sus textos de los años treinta, a la intención de diluir los límites entre los distintos dominios artísticos, en el espacio de su arquitectura, en el espacio de sus escritos, en el espacio de su obra pictórica. Para comprender las transformaciones de su sistema formal en Ronchamp o Chandigarh, se hace imprescindible referirse a su obra plástica de una manera más intensa aun que en sus casas parisinas anteriores a 1930. De este período son particularmente interesantes los estudios emprendidos sobre los proyectos no realizados en Argel, las distintas versiones del Palacio del gobernador y de la Mano abierta, las casas no construidas en Ahmedabad, la iglesia de Fir-



Centro de Cálculo Olivetti en Rho, Milán. Le Corbusier, 1962. Planta con expresión de la estructura de los laboratorios.

(Historiaenobres: Alex Pié, Roser Pozo, Elena Rull, Jordi Tomassa, Carlos Wendt, Gerard Altarriba)

miny o la capilla del Hospital de Venecia, el edificio de la Olivetti-Rho. Las maquetas realizadas muestran con claridad la incorporación del *brise-soleil*, el cambio en el uso de las rampas o las cubiertas, las nuevas relaciones entre estructura y cierre, la incorporación de mecanismos de expresión simbólica, el uso del Modulor, las modificaciones en el cromatismo y otros cambios en la composición.

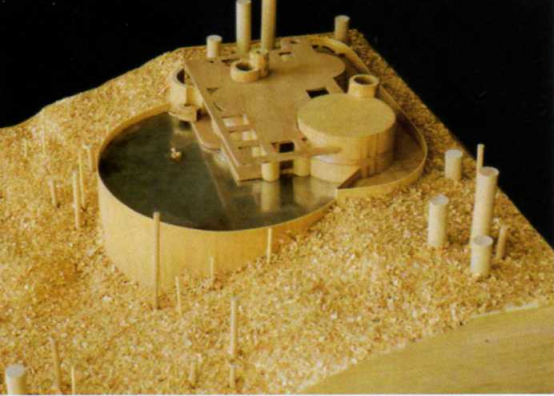
2. Los concursos de arquitectura son, en los años posteriores a la Segunda Guerra, espacios privilegiados de debate entre clientes institucionales, arquitectos y ciudades (muchas de ellas total o parcialmente destruidas por la contienda). En ellos se tensan diferentes ideologías y horizontes de expectativas que la realidad construida hace pasar por la prueba del tiempo. El concurso para la Biblioteca Washington (con la participación de Kahn o Stone, entre otros), el del teatro de Mannheim (con propuestas de Mies van der Rohe, Schwarz o Scharoun), el del Ayuntamiento de Marl (con propuestas de Bakema, Scharoun o Jacobsen), el de la Universidad Libre de Berlín o el de Frankfurt-Römerberg, y muchos otros, han servido de punto de partida para trabajos de gran valor. Ahí donde todavía ha sido posible encontrar algún protagonista directo, como el caso de Schiedhelm —el colaborador alemán de Candilis,

Josic-Woods—, la entrevista ha sido el método más adecuado. (Fig. 3-4)

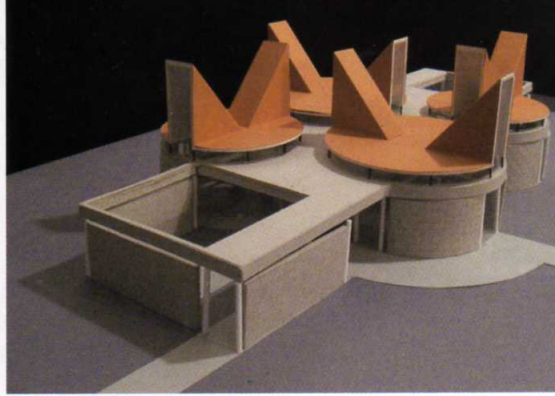
3. La producción de Aalto o de Wright, muchas veces reducida en los manuales a una decena de obras admirables, contiene una gran cantidad de proyectos no realizados que, como los dibujos en la arena, invitan al trabajo de descifrar. Es, justamente, el carácter de fértiles fracasos y de ejercicios de una gran libertad lo que hace a estos proyectos sumamente atractivos, planteando preguntas sobre aspectos que no quedan claramente resueltos o el inicio de nuevas series proyectuales. Tal es el caso del sistema de iluminación en los proyectos de la biblioteca de Kokkhola o del Museo de Shiraz de Aalto, sobre el inicio de la serie de proyectos basados en el círculo en la casa Jester, o la aparición de formas que preludian la espiral invertida del Guggenheim en la House in the Mesa.

4. En los tres últimos años, nos hemos acercado a otros protagonistas de los cincuenta y sesenta en Europa y Latinoamérica, lo que nos acercó a la obra de Aldo Van Eyck, Alison & Peter Smithson, Antonio Bonet, Joao Vilanova Artigas, Oscar Niemeyer, Werner Duttman, Egon Eiermann, Sep Ruf, Paul Waltenspuhl, entre otros. Algunos de estos proyectos ya se pueden ver en el portal Historiaenobres y el resto irán apareciendo más adelante.





Casa Ralph Jester en Palos Verdes, California. Frank Lloyd Wright, 1938.  
(Historiaenobres: Javier Gorrote, Celia Sánchez, Cristina Santamaría)



Wheels of Heaven, Driebergen. Aldo van Eyck, 1966.  
(Historiaenobres: Blanca hinojosa, María Palomo)

Todos estos trabajos están unidos por una metodología común que confluye, tras la paciente búsqueda y análisis, en unas maquetas que por vía del portal han trascendido el marco de la asignatura. Estas maquetas surgen de la propia esencia de la obra, no siempre por el mismo camino pero sí asumiendo las condiciones del emplazamiento, las medidas, la escala y las intenciones del proyecto. No son trabajos de maquetista pero atienden al problema del material y de las transformaciones que este experimenta en la reducción de la escala real; obligan, en ese sentido, a asumir la maqueta como un nuevo proyecto con toda su carga de decisiones y de traducciones de materialidad. Como una variación sobre la idea de *Stoffwechsel* en Semper, se produce una transformación de lo que es, en principio, meramente cuantitativo, en algo cualitativo; y en ese camino hay un trabajo de abstracción —no siempre fácil de programar— que pasa por los sentidos y los gestos, por las yemas de los dedos, por las uñas, por la mirada y por la comparación.

A veces, las propias maquetas elaboradas en su momento por los maestros para sus proyectos sirven de guía, como es el caso de dos maquetas de Ronchamp: la primera en yeso para expresar/explicar los muros y perforaciones que definen las innovaciones formales de Le Corbusier y corresponden textualmente a sus dibujos; y la segunda, en madera y “papel

avión” para estudiar la solución estructural pero que supera su cometido descriptivo y adquiere más fuerza aun que la primera. Aquella se acerca más al sentido de la palabra “modelo” (más cercano al significado de la palabra inglesa *model*, algo organizado y replicable); y la segunda, al de la palabra maqueta (del italiano *macchia*, una “mancha”, un esbozo, una idea). De ese acercamiento a la construcción que acaba mostrándose como la mejor representación de la esencia del proyecto podríamos encontrar otro ejemplo en la maqueta de Mies para el edificio de la Friedrichstrasse.

De ese modo, en estos ejercicios hay un espacio amplio de creación, de invención, pero también hay, como en música, una posibilidad de “tocar a la manera de”, o de introducirse en una especie de “juego de rol” que nos permite entrometernos en los procedimientos de cada autor estudiado. Como cuando John Berger comenta los dibujos basados en las obras de arte, a través de estos ejercicios “se intenta tocar, aunque solo sea un instante —como jugando al pilla-pilla— la visión del maestro”.

Entre esos conceptos circulan las lecciones del curso y los trabajos de los estudiantes; ellos constituyen la base desde la que se “plantean problemas y formulan hipótesis”, comprendiendo y enseñando a comprender, evitando que las obras se nos escapen.

Concurso para la reconstrucción de Frankfurt-Römerberg. Georges Candilis, Alexis Josic y Shadrach Woods, 1963.

(Historiaenobres: Mercedes Daz, Agustín Fernández, Cristina Revilla, Jordi Viñals, Javier Bosch).